Durham University

Durham E-Theses

Gli Amori di Ludovico Savioli. Edizione critica, commento e studio.

TANZI-IMBRI, BARBARA

How to cite:

TANZI-IMBRI, BARBARA (2018) *Gli Amori di Ludovico Savioli. Edizione critica, commento e studio.*, Durham theses, Durham University. Available at Durham E-Theses Online: http://etheses.dur.ac.uk/12761/

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the full Durham E-Theses policy for further details.

Academic Support Office, The Palatine Centre, Durham University, Stockton Road, Durham, DH1 3LE
e-mail: e-theses.admin@durham.ac.uk Tel: +44 0191 334 6107
http://etheses.dur.ac.uk

Ludovico Savioli and his *Amori* (1765). Critical edition, commentary and critical analysis

My thesis offers the critical edition of the *Amori*, a collection of poems by Ludovico Savioli (1729-1804) which was published for the first time in 1765 in Lucca and then became one of the best-selling eighteenth-century lyrical books. An in-depth search has revealed forty-two editions of the *Amori,* twenty-one of which published during the author's life. No critical edition or commentary exists to date of a text that constitutes one of the most original and successful 'modernisations' of classical erotic poetry.

The first stage of the research consisted in establishing the text through the study of editions, and entailed the investigation of the progressive expansion of the collection after a very first edition entitled *Rime*, printed in 1758 and including twelve odes, rather than twenty-four as the last one. No manuscript of the *Amori* written by the author's hand is known but three of the forty-two editions of the collection were certainly overseen by him. For this reason, each of the three printings has been studied to establish the text in a form that could respect Savioli's last will as accurately as possible. The research process and the documents regarding this first step are presented and discussed in the chapter entitled *Nota al testo* .

The second and the most consistent part of the thesis is devoted to the commentary on the *Amori.* Together with information regarding the genesis of each individual text and its sources of inspiration, the commentary sheds light on the distinctive characteristics of Saviolian poetics. In its final version, the *Amori* collection was composed of 24 poems (1830 verses) drawing inspiration from the Latin erotic and elegiac traditions, as is shown by the very title *Amori* which alludes to Ovid's *Amores*. The influence of classical models is evident, and Ovid is a constant presence in Savioli's elegant verse. Yet his selection of amorous situations is clearly inspired by the typical atmosphere of eighteenth-century drawing rooms and urban settings, for which the poet devised a very personalised style.

A systematic study of lexical choices, themes (a combination of realistic scenes and mythological comparisons) and stylistic patterns has been conducted in order to offer a first comprehensive evaluation of Savioli's poetics, which represents one of

the most significant testimonies of the transition from early eighteenth-century classicism to Rococo and Neoclassical style, and remained a model for later poets until the Romantic Age.

The last phase of the research has been focused on summarising data emerged from the commentary. I provided a first overview on Savioli's poetics, in order to shed new light on his prominent role as a poet in eighteenth-century Italian cultural environment. This part of the study includes an analysis of Savioli's style, poetic language, and sources of inspiration; observations on themes and structure of *Amori*, and a first study of both the success of *Amori* and the ways in which it influenced later major poets, such as Vincenzo Monti and Ugo Foscolo.

Gli *Amori* di Ludovico Savioli.

Edizione critica, commento e studio.

Barbara Tanzi Imbri

Submitted in accordance with the requirements for the degree of PhD

University of Durham

School of Modern Languages and Cultures

November 2017

The candidate confirms that the work submitted is her own and that appropriate credit has been given where reference has been made to the work of others.

This copy has been supplied on the understanding that it is copyright material and that no quotation from the thesis may be published without proper acknowledgement.

Indice

Introduzione 1

1. Cenni biografici 6

2. Gli *Amori* 11

3. Lingua e stile 17

4. Fonti e modelli 29

5. Fortuna e dibattiti 40

6. Gli *Amori* come modello poetico 44

7. Conclusioni 54

Nota al testo

1. Descrizione dei testimoni 56

2. Storia editoriale 63

3. Edizioni successive alla *princeps* 74

4. Edizioni testualmente irrilevanti 83

5. Criteri di Edizione 93

6. Criteri di Commento 95

AMORI

Me Venus artificem tenero praefecit Amori

(Ovid. de Art. Aman. l. I v. 9)

Dedicatoria 98

I. *A Venere* 100

II. *Il passeggio* 107

III. *Il mattino* 116

IV. *La solitudine* 126

V. *Il destino* 137

VI. *La felicità* 145

VII. *La maschera* 152
VIII. *All'amica. Che lascia la città* 161
IX. *All'amica lontana* 170
X. *Alla propria immagine* 178
XI. *Il teatro* 187
XII. *Il furore* 196
XIII. *All'ancella* 205
XIV. *All'amica offesa* 215
XV. *La notte* 222
XVI. *All'amica abbandonata* 231
XVII. *Le fortune* 240
XVIII. *All'amica inferma* 248
XIX. *Alla nudrice* 256
XX. *Al sonno* 265
XXI. *All'aurora* 274
XXII. *All'amica gelosa* 280
XXIII. *All'amica infedele* 289
XXIV. *La disperazione* 298

AMORE E PSICHE 306

Appendici
1. *Giuseppe Bodoni a Ludovico Savioli.* 320
2. *Canzonetta* 322

Bibliografia
Strumenti e repertorî 327
Opere di Ludovico Savioli 327
Opere di altri autori 328
Studi 338

Introduzione

Di fronte all'edizione di un'opera come gli *Amori*, non solo privata di nuove curatele da quando Attilio Momigliano la pubblicò per l'ultima volta nel 1944, ma anche poco studiata dalla critica; ricordata per lo più in nicchie ristrette e per brevi accenni puntuali, si è portati a riflettere sulla ragione per cui si sia voluto rimettere mano a un lavoro quasi dimenticato e forse sconosciuto alla maggioranza. La risposta giunge da Carlo Dionisotti, che in conclusione del saggio sulla *Geografia e storia della letteratura italiana* affermava:

> Si può discutere se quel che in una letteratura più importa, l'offerta che essa reca di umana poesia, soffra o no distinzioni e definizioni di spazio e di tempo. Ma discutibile non sembra il principio che, ove a tali distinzioni e definizioni per qualunque motivo si ricorra, esse debbano farsi avendo riguardo alla geografia e alla storia, alle condizioni che nello spazio e nel tempo stringono ed esaltano la vita degli uomini.[1]

Dunque è per il valore che ebbe nel suo contesto, dimostrato dalle ventuno edizioni in vita dell'autore, e per l'apporto che diede alla cultura contemporanea e successiva, ispirando giovani poeti quali Monti, Foscolo e Alfieri, futuri grandi del XIX secolo, che l'opera savioliana deve essere riconsiderata, a dispetto del silenzio che le riservò il De Sanctis, e delle aspre critiche del Croce,[2] a cui anche il Binni ribatté sottolineando la necessità di considerare l'opera «in funzione della sua importanza e della sua centralità nel classicismo settecentesco».[3]

Sono i rapporti con la cultura coeva e di poco successiva a dover essere indagati, proprio alla luce della notevole fortuna riscossa dalla raccolta entro il suo contesto; ma tale indagine non è possibile senza un'analisi dell'opera in relazione al tempo e al luogo in cui fu concepita e di cui, inevitabilmente, è riflesso. Non si tratta di dare un giudizio di valore, bensì di offrire uno studio che porti alla luce i punti di forza e le debolezze di questi versi, che ne sottolinei le novità e i caratteri tradizionali, senza mai perdere di vista la prospettiva storica e geografica, cioè

---

[1] Dionisotti, 1999, p. 54.

[2] Cfr. Benedetti, 2014, pp. 621 e 633-636.

[3] Binni, 1963, p. 51.

compiendo osservazioni che tengano conto prima di tutto dell'ambiente a cui il poeta appartenne e al quale si rivolse.

Vista la scarsa bibliografia, l'assenza di commenti e di edizioni filologicamente affidabili, il presente lavoro, e lo studio che lo accompagna, si propongono come prima indagine approfondita, che tuttavia non può e non vuole essere definitiva, né pretende di essere esaustiva, ma che intende porsi come invito a ulteriori studi e a sempre più fini considerazioni sulla poesia savioliana, in particolare sugli *Amori*, in cui tale poesia trovò la sua massima espressione.

Degli *Amori,* poco, anzi, pochissimo è stato detto dalla critica degli ultimi sessant'anni, cioè da quando Walter Binni nel suo studio del 1963, *Classicismo e Neoclassicismo*, trovò le parole per collocare la raccolta entro un preciso frangente storico-culturale, individuabile in quel momento di passaggio tra l'Arcadia e il Neoclassicismo in cui le tendenze poetiche trascorse, ormai affievolite, sfumavano nel nuovo gusto classicistico ancora in fase di definizione. Le osservazioni dello studioso, infatti, indicano l'opera del Savioli come testimonianza centrale del «confluire di direzioni e di esperienze nel comune denominatore classicistico in una condizione felice e propizia di omogeneità, o meglio di possibile aggregato, nella larga componente rococò, della esigenza sensistica di evidenza e della concisione evidenziatrice e stilizzatrice della miniatura portata a maggiore precisione dal cammeo antico e poi dalle figurine ornamentali delle pitture pompeiane».[4]

A quella del Binni precedettero altre voci, non numerose, ma che si scontrarono su tre fondamentali questioni; la tradizione classica di riferimento, il largo impiego di immagini mitologiche, e il genere. Il problema dei modelli fu il primo a sorgere, sollevato nel 1785 da Juan Andrés, che affermava: «Bologna, madre de' poeti già nominati, non gode ella presentemente a maggiore lustro della sua poesia d'un leggiadro Anacreonte nel Savioli»,[5] identificando nella poesia anacreontica coeva, frivola e amabile, la tradizione di riferimento. Ancora il Monti nel quinto canto della *Mascheroniana* alludeva al Savioli come *Felsineo Anacreonte,*[6] e l'erronea convinzione resistette finché Stefano Ticozzi, negli anni trenta

---

[4] Binni, 1963, p. 57.

[5] Andrés, 1785, p. 426.

[6] Monti, *In morte di Lorenzo Mascheroni* V, 169.

dell'Ottocento, mise in dubbio per la prima volta l'influenza del lirico greco sulle canzonette, affermando che «si ebbe torto a volerle fatte ad imitazione delle odi di Anacreonte, mentre egli stesso si dichiara seguace di Virgilio: / Me Venus artificem tenero praefecit Amori», seppur attribuendo erroneamente a Virgilio il verso ovidiano.[7] Ancora Giuseppe Rovani tornò sul tema, e riprendendo le parole di Luigi Carrer sottolineò finalmente il debito del Savioli nei confronti di Ovidio:

> Non avvi in esse la festività anacreontica, nè la soave tristezza tibulliana; ma quanto la galanteria può ottenere di acconcia veste poetica, tanto ne diede ad esse il Savioli. Vicino a Properzio per la vivezza di alcune allusioni e per l'impeto di alcuni voli, cammina più di sovente a lato di Ovidio per l'abbondanza, e per la felice desterità di cogliere il lato poetico degli oggetti meno poetici nell'apparenza.[8]

Questo intervento, considerando le diverse sfumature dei tre elegiaci latini, e soffermandosi sull'abilità ovidiana di restituire la quotidianità cittadina in forma poetica, mise in luce anche uno dei tratti più caratteristici degli *Amori*.

L'ultima parola in merito alla questione dei modelli fu quella del Carducci:

> Che V. Monti nella Mascheroniana lo chiamasse *felsineo Anacreonte*, passi per rima; e passi che i contemporanei chiamassero anacreontiche coteste sue poesie, perché composte in brevi strofette, e che in quella denominazione si ostinino certi facitori di storie letterarie, a cui tante altre cose bisogna permettere. Ma è strano che il Sismondi, il quale del resto giudicò bene il Savioli, cominci dall'istaurare un paragone fra lui e Anacreonte […]. Nulla, al contrario, di meno anacreontico delle canzonette del Savioli: n'è una prova anche l'origine loro, perché infatti il Savioli fece italiane gran parte delle elegie amorose d'Ovidio ed anche dell'Arte d'amare; e da queste traduzioni *trasse il primo eccitamento a comporre nel metro stesso quelle sue eccellenti ed Originali canzonette che fanno tant'onore all'italiana poesia*: così il conte Casali coetaneo ed amico del Savioli.[9]

L'intervento non solo chiarisce il problema avvalendosi delle parole del compagno di studi del Savioli, il conte Gregorio Casali, ma spiega anche il fraintendimento dei contemporanei, evidentemente avvezzi alle generalizzazioni, insensibili nel cogliere le differenze tra le ambientazioni bucoliche e il ritmo cantabile dell'anacreontica da

---

[7] Ticozzi, 1832-1833, p. 548; il verso citato appartiene a Ovidio, *Ars Amatoria* I, 7.

[8] Per le parole del Carrer vd. De Tipaldo, 1837, p. 503, riprese in Rovani, 1857, vol. 3, p. 86.

[9] Carducci, 1868, pp. XLVIII-L.

un lato, e gli scorci cittadini e salottieri uniti a un metro dotato di eleganza figurativa dall'altro, quasi preludio al nitore di gusto neoclassico.

Il secondo oggetto in discussione fu l'abbondante impiego di immagini mitologiche, a cui nel 1817 Giuseppe Cardella imputava il soffocamento e lo smarrimento dei temi principali delle odi, nonché una certa *oscurità della dizione*.[10] Negli anni '30 dell'Ottocento, alla voce del Cardella si oppose ancora quella del Ticozzi, che invece sottolineò l'effetto di varietà derivato dal ricorso alla mitologia, nonché la sua funzione nobilitante.[11] Sul fronte contrario al Ticozzi si schierò questa volta il Rovani, che tornò sull'argomento vent'anni dopo, identificando l'abuso di allusioni mitologiche come «la principale e giusta censura che fosse fatta a queste mirabili canzonette».[12]

L'appianamento della questione spettò ancora al Carducci, che nel 1868 mise fine alla disputa avvalendosi anche di un precedente giudizio del Sismondi, forte del quale sostenne recisamente la bellezza e la necessità della favola nella poesia savioliana:

> "On dirait (nota a proposito il nostro Sismondi) que Savioli est un poète païen; il ne sort jamais del ma mythologie classique: elle semble, pour lui, faire partie du culte de l'amour; elle est si bien en harmonie avec ses sentiments habituels, elle lui est devenue si naturelle, qu'on le juge comme un latin ou grec, et qu'on n'est point refroidi par ce qui, chez lui, est un culte, et, chez autre, une allégorie". Provatevi di fatti a spogliar gli Amori delle dotte allusioni e delle digressioni mitologiche: rimarrà in fondo al cratere sbocconcellato in liquido viscoso e dolciastro, che non sarà più né pur la feccia del falerno di prima.[13]

Se ancora una volta la lucida valutazione carducciana risulta decisiva sul tema del mito, non soccorre, però, nell'ultima controversia, sul genere, che pare questione scontata e come tale risolta nella breve affermazione che segue (corsivo mio): «E tanto si affacciava al suo peculiar modo di sentire ed ai tempi, che, riuscendo nel senso artistico della parola *il più vero elegiaco italiano*, il Savioli non imitò mai di

---

[10] Cardella, vol. 3, pp. 433-434. Sulla questione mitologica vd. Benedetti, 2014, pp. 613-614.

[11] Ticozzi, 1832-1833, vol. 2, p. 548.

[12] Rovani, 1857, vol 3, p. 85.

[13] Carducci, 1868, p. LIII; quanto alla citazione, cfr. Sismondi, 1813, vol. 3, p. 67.

proposito nè pure un passo de' tre elegiaci di Roma»,[14] da cui emerge un'altra cifra significativa della poetica savioliana; il rifiuto della ripresa libresca e pedissequa dei modelli e delle tradizioni.

Al problema del genere, invece, riservò un'ampia riflessione il Rovani, che muovendo dalla domanda: «Ma queste canzonette sono elleno odi o elegie?», si espresse in favore della seconda eventualità, giustificando la propria posizione in ragione della «qualità delle immagini» e della «perfetta corrispondenza a consimili componimenti della classica letteratura», e dando ragione della comune definizione di *odi* sulla scorta della «qualità del metro, solito ad usarsi dagl'Italiani in quelle ch'essi chiamano odi, quando per la elegia si giovano ordinariamente della terzina».[15] Sui motivi per cui il Savioli guardò all'elegia latina scegliendo un metro non canonico per riprendere il genere, tornerò più oltre; per il momento mi limito a ricordare lo studio di Antonio Pinchera, che dimostra la possibilità di sovrapporre il metro e il ritmo savioliani al distico elegiaco.[16]

Nel 1908 Levi-Malvano tornò ancora sulla questione, per dimostrare non solo che l'elegia settecentesca discenderebbe da quella latina, ma anche, se non soprattutto, che tale discendenza sarebbe dipesa dal contributo del Savioli, che con le sue odi avrebbe dato alle stampe il principale esempio di ripresa del modello latino. La tesi è stata di recente messa in discussione da Alessandra di Ricco, che rimprovera allo studioso il tentativo di presentare il poeta degli *Amori* come un mero imitatore dei latini, nonché l'ostinazione nel voler dimostrare a ogni costo la stretta aderenza tra i versi savioliani e le elegie classiche, sebbene non sussistano i termini necessari per affermarla.[17] Nel finale la Di Ricco torna sulle parole del Carducci, di cui riprende l'antica idea del Savioli come poeta con «un suo modo di sentire originale, che venne ad incontrarsi felicemente con una forma (la quartina di settenari che da lui prenderà nome e fortuna) già plasmata altrove, sulla traduzione degli elegiaci. Solo a quel punto, e non perché prelevasse a man bassa dai modelli, come fa credere il Levi-Malvano, ma per la capacità di modulare il verso […] alla

---

[14] Carducci, 1868, p. LV.

[15] Rovani, 1857, p. 86.

[16] Pinchera, 1994, p. 270.

[17] Di Ricco, 2003.

maniera di Ovidio, Properzio e Tibullo, potrà dirsi "il più vero elegiaco italiano"», sottolineando ancora una volta l'originalità dell'ideale poetico sotteso alla raccolta.[18]

Il contributo più recente agli studi savioliani è il saggio bibliografico di Amedeo Benedetti del 2014, che ripercorrendo la storia critica degli *Amori* dal citato intervento di Andrés del 1785 a quello di Lucio Felici del 1999,[19] offre un utile strumento di lavoro, che attraverso una chiara panoramica mette in risalto luci e ombre, voci concordi e discordi, lungo tre secoli di storia letteraria e di letture dell'opera.[20]

1. Cenni Biografici

Ludovico Savioli (Bologna, 22 agosto 1729 - Bologna, 1 settembre 1804) fu personaggio illustre dell'alta società bolognese di metà Settecento; divise la vita tra passione per la storia e incarichi istituzionali in qualità di conte e senatore, dedicandosi alla poesia soltanto in età giovanile, per poi tornarvi poco prima della morte, concorrendo con il Monti e il Lamberti nella composizione di versi per la festa nazionale del 16 giugno 1803, che celebrava il secondo anno di vita della Repubblica Italiana.[21]

La società in cui crebbe e si formò era quella in cui dominava l'Arcadia, l'accademia di letterati riunita intorno a Gravina e Crescimbeni nel 1690 che dettò nuove regole di gusto e di stile, in contrasto con la precedente stagione barocca.[22] Il Savioli vi fu ammesso con lo pseudonimo di Lavisio Eginetico nel 1744, a soli quindici anni, quando custode dell'Accademia era Michele Giuseppe Morei, che incoraggiò lo sviluppo di una poesia anche «laudativa ed encomiastica, rinsaldando i rapporti con i personaggi del potere, nel clima proprio della società

---

[18] Di Ricco, 2003, p. 224.

[19] Lucio Felici, *La poesia del Settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, F. Motta, [poi] Roma, Gruppo editoriale l'Espresso, 1999, vol. 7.

[20] Benedetti, 2014.

[21] cfr. *Odi di Savioli, Lamberti, e Monti in occasione della festa nazionale celebrata in Milano nel giorno 26 giugno 1803*, Milano, dalla stamperia di S. Zeno, 1803.

[22] Sulla storia dell'Arcadia e la riforma del gusto vd. almeno Crescimbeni, 1804; Carini, 1891; Graziosi, 1991; Bellina - Caruso, 1998.

settecentesca».[23] Proprio i componimenti d'occasione furono tra le prime prove poetiche del Savioli, che già giovanissimo «incominciò a comporre versi che erano letti con piacere e che gli procurarono tosto buona fama. E seguitò negli anni di poi, come era uso del tempo, a celebrare in versi qualunque fatto degno di nota».[24]

Del resto, «moltissimi, dalle professioni più diverse, medici, giuristi, scienziati, o appartenenti al mondo ecclesiastico e nobiliare, di maggiore o minore risonanza, tutti accomunati dall'amore per le lettere, in prosa e in versi, sono stati arcadi nel Settecento»,[25] vivendo la produzione letteraria come un fatto sociale prima che artistico, spesso a scapito dell'effettivo valore delle opere realizzate. Ciò dimostra, inoltre, come la stessa ammissione del Savioli nell'Accademia non fu un'eccezione, né un particolare obiettivo perseguito da un giovane poeta, che infatti «si trovò naturalmente, giovanissimo ancora, quasi senza volerlo, pastore arcade»,[26] più per conseguenza dei tempi e dello *status* sociale che non per un sentito desiderio personale.

Il poeta degli *Amori*, prima che un letterato e un politico era un gentiluomo in tutto appartenente al proprio tempo, non privo di «un certo desiderio di superiorità» né della «smania di mettersi in mostra»,[27] tanto che egli stesso nel 1795 scriveva al Bodoni «Dacche (sic) il lavoro ha pur fatto illusione per molt'anni da questo vorrei dedotta quella qualunque lode alla quale non saprei dichiararmi insensibile».[28]

Oltre alle lodi, pare che il Savioli amasse anche il gentil sesso, tanto che nemmeno le nozze con la contessa Silvia di Pompeo Bolognetti, celebrate il 6 settembre 1750,[29] gli impedirono di corteggiare altre donne, come si evince dalla lettera all'amico Golini del 18 giugno 1764:

---

[23] Graziosi, 1991, p. 33.

[24] Cillario, 1902, p. 3.

[25] Graziosi, 1991, pp. 45 e 40.

[26] Cillario, 1902, p. 2.

[27] Baccolini, 1922, pp. 16-17

[28] Giambattista Bodoni pubblicò un'edizione degli *Amori* nel 1795, che allestì con la collaborazione dell'autore (cfr. *Nota al testo*). La lettera è inedita e datata 2 Aprile 1795. Cart. Bod. 56.8.61.

[29] Baccolini, 1922, p. 17.

> L'apertura del teatro è stata cagione di quello sconcerto nel mio sistema di vivere. Io amo una sola da quella volta i quà; ella è forestiera, stà lontano cento miglia, è brutta, ed ha tanto spirito quanto io vi abbia conosciuto a donna nessuna sopra la terra. Roncalli la vide la sera della festa, [e gli era appresso], e forse non dispiaciuto cercò di piacere. Partì la notte ed io rimasi a trionfar per lui. Due volte a quest'ora sono stato a trovarla, non portato dall'ali d'amore ma dai cavalli della Posta, e vi tornerò questo settembre. Ella dice di volermi bene, ed io mi trovo comodo a crederlo, giacché soffro troppo se m'avviene di dubitarne. Però gli è uno scomodo pure la lontananza. Ma dall'altro lato, quell'esser libero dal far corte il restante dell'anno… Però la cosa è problematica. Non so se alcun altro scettico potrebbe in questo caso essere più indeciso di me.[30]

E ancora in quella 28 Novembre 1794, indirizzata a un amico di cui non è nota l'identità:

> Vi ringrazio del vostro amore per la mia quiete. Essa verrà spero ristabilendosi a poco a poco, e molto ho già guadagnato. […] Mi fa sapere che la lettera ancora che parlava di *compassione* fu dettata, che il marito è disingannato e tranquillo ch'egli stesso ha detto esser necessario il venire con lei in Bologna per fare un atto di dovere con me, prima d'andare a Venezia, e mille altre cose. Ma poiché ho fatto la metà del cammino, io sono fermo a non tornare addietro. Darò alla decenza quel che conviene, e Vinegia e Roma in seguito, giacché io vi vado a quaresima, faranno la loro parte perch'io cancelli ogni idea senza aver timore che di sturbi il mio proposito. Quand'anche la sua condotta mi comparisse più ingenua di quel che la credo in sostanza, ella è troppo poco energica perch'io non abbia sempre più a confermarmi nell'idea concepita, e cioè che dalla sua amicizia non ne potrei avere che dispiaceri; e il suo marito d'altra parte non mi ha giurato di non esser matto altre volte, né la natura si muta. La mia convenienza deve precedere il mio cuore nelle mie risoluzioni.[31]

L'anno delle nozze fu anche quello della prima opera importante: il *Monte Liceo*, un prosimetro modellato sull'*Arcadia* di Sannazzaro, e pubblicato a Bologna presso l'editore Volpe.[32] Si trattò di una prima prova poetica, che i «contemporanei giudicarono […] mediocre. Importante solo a mostrare le influenze che il Savioli risentì nella giovinezza, quando l'Arcadia gli era ancora vicina».[33]

---

[30] Biblioteca Civica e Archivio di Bassano del Grappa, Epistolario Trivellini, XXIV-2-7122, edita in S. Cillario, *Studi savioliani*, Ferrara, Stab. Tip.- Lit. Ferrarese, 1907, pp. 16-17.

[31] Biblioteca Estense Universitaria di Modena, *Autog. Campori, Ludovico Savioli.* Edita in S. Cillario, 1907, pp. 17-18

[32] L. Savioli, Bologna, nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1750.

[33] Baccolini, 1922, p. 28

Come il *Monte Liceo*, anche la composizione dell'*Achille*, tragedia pubblicata nel 1761 da Della Valle,[34] può trovare giustificazione nell'influenza dell'ambiente culturale bolognese, dove il teatro ricopriva un ruolo fondamentale nella vita cittadina, e dove le tragedie erano diventate il «passaporto più sufficiente per essere accettati in Arcadia, o in qualsiasi Accademia».[35] Tra le opere più applaudite in Bologna, Alda Baccolini ricorda quelle dello Zanotti, dello Scarselli, e del Ghedini, che fu anche maestro del Savioli. In un tale clima, dunque, non può sorprendere la composizione dell'*Achille*, che però rimase esperimento isolato e poco apprezzato dal pubblico.[36]

Del tutto differente, invece, la sorte delle due raccolte di canzonette amorose in quartine di settenari, la prima pubblicata nel 1758 con il titolo *Rime*, costituita di dodici componimenti, la seconda stampata nel 1765 da Riccomini con il titolo *Amori* e un *corpus* ampliato, che alle dodici odi della silloge precedente ne aggiungeva ulteriori dodici. Gli *Amori* furono l'opera che riservò al Savioli un posto di diritto nella "repubblica delle lettere", con le ben 21 edizioni in vita dell'autore attestate dai repertorî, due traduzioni latine complete e, secondo testimonianze coeve, ma ancora senza riscontro documentale, versioni in diverse lingue straniere.[37]

Nonostante un tale successo, però, il Savioli presto abbandonò del tutto la poesia, se non per accontentare quegli amici che «dicendo che i letterati e i filosofi

---

[34] *Achille tragedia del Conte Ludovico Savioli*, in Lucca, nella Stamperia della Biblioteca Teatrale per Giovanni Della Valle, 1761.

[35] *Amori di Lodovico Savioli Fontana e traduzione a fronte fatta da Pietro Guadagnoli aretino in elegie latine*, Pisa, Sebastiano Nistri, 1824, e *Ludovici Saviolii odae a Francesco Philippio in latina carmina conversae*, Venetiis, officina Pauli Lampato, 1834.

[36] Cillario, 1902, p. 19.

[37] Cfr. Savioli, 1782, pp. [I-II], dove a proposito delle odi si legge: «le varie traduzioni, che se ne fecero in varie lingue, oltre alle replicate ristampe italiane, formano il loro encomio più seducente e più bello». Le uniche traduzioni al momento rinvenute sono le versioni latine di F. Filippi, *Ludovici Saviolii odae a Francesco Philippio in latina carmina conversae*, Venetiis, officina Pauli Lampato, 1834; G. Giovannardi, *Canzonette del signor Ludovico Savioli bolognese tradotte in versi latini elegiaci dall'abate Giovanni Giovannardi faetino*, Faenza, Gioseffantonio Archi, 1773.; P. Guadagnoli, *Amori di Lodovico Savioli Fontana e traduzione a fronte fatta da Pietro Guadagnoli aretino in elegie latine*, Pisa, Sebastiano Nistri, 1824 e A. Laghi, *Canzonette del Signor Contr Lodovico Savioli ridotte ad altrettante elegie latine e presentate a Sua Eccellenza il signor conte Bonifazio Spada Cavaliere Gerosolimitano, Ciamberlano, e Generale di Cavalleria delle Loro maestà Imperiali, e Reali*, Faenza, Archi, 1764, a cui si aggiungono, ma di molto successive e comunque parziali, la traduzione in francese pubblicata da Ballin nell'articolo *Notice sur Savioli et traduction de ses poésies intitulées: Gli Amori*, in *Précis analitique des travaux de l'Académie Impériale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen, pendant l'année 1861-1862*, Rouen, Imprimerie de H. Boissel, succ. de A. Péron, 1862, pp. 277-296, e quella in inglese, pubblicata in The United States Literary Gazette, Boston, Cummings, Hilliard, and Company, 1825, vol II, April 1 to October 1, May 15, pp. 146-139.

sono di pubblico diritto, gli chiedevano versi».[38] Le ragioni della scelta si trovano nella dedicatoria a Vittoria Corsini Odescalchi, premessa all'edizione del 1765, che nella parte conclusiva assume proprio i toni del commiato: «Il gentil sesso massimamente ha voluto saperne grado, nè io da qui innanzi m'abuserò lungamente del favor suo. È detto, che dalle Muse, come dagli Amori è meglio congedarsi troppo presto, che troppo tardi: almeno differenti Muse convengono all'età differenti».[39]

Con gli *Amori* si era dunque concluso il tempo delle muse, ma non quello degli studi, soprattutto quelli storici, che oltre a garantire al Savioli la cattedra di Storia all'Università di Bologna nel 1790, si realizzarono nella compilazione degli *Annali Bolognesi*, frutto di anni di ricerche in biblioteche e archivi delle principali città d'Italia, oltre che della collaborazione di amici quali il Tiraboschi, il Bettinelli e il Verci, solo per citarne alcuni.[40] L'opera avrebbe dovuto coprire gli anni dal 390 a.C. al 1530, ma furono pubblicati soltanto i primi tre volumi, stampati da Remondini tra il 1784 e il 1795, che si concludono con gli avvenimenti del 1200.[41] I lavori furono interrotti per il sopraggiungere dell'esercito napoleonico il 19 giugno 1796, con gli sconvolgimenti che ne seguirono, e non furono mai ripresi.[42]

Una volta ereditato il titolo di senatore, nel 1770, il poeta degli *Amori* entrò anche nell'arena politica ricoprendo diverse cariche istituzionali attraverso cui si occupò degli interessi della città, come Gonfaloniere di Giustizia nel 1772 e come deputato della Repubblica Cisalpina nel 1796. Nel 1802, già ultra settantenne, fu eletto tra i membri dei *Quaranta* dell'Istituto Nazionale di Scienze, Lettere e Arti, fondato da Napoleone, e trascorse gli ultimi anni della sua vita come funzionario del governo francese,[43] mantenendosi lucido, «piacevole nella conversazione e di sveglio ingegno nel comporre» fino a poco prima della morte, quando iniziò a dare

---

[38] Cillario, 1902, p. 54.

[39] Savioli, 1765, pp. [IV-V].

[40] Cillario, 1902, p. 56.

[41] L. Savioli, *Annali Bolognesi*, 3 voll., Bassano, Remondini, 1784-1795.

[42] Cillario, 1902, p. 58.

[43] Cillario, 1902, p. 70.

«segni di qualche affievolimento nelle intellettuali facoltà», fino a spegnersi a Bologna il 1° settembre 1804.[44]

2. Gli *Amori*

Gli *Amori* sono indubbiamente l'opera poetica più significativa che il Savioli compose; costituita di ventiquattro odi in quartine di settenari, in cui l'amore si trova declinato in tutte le sue sfaccettature, dalla gioia (VI) al dolore (IX), dal compiacimento (XVII) alla nostalgia (X), al tradimento (XVIII), fino alla rabbia (XII), alla pietà (XXI) e alla disperazione (XXIV), colte sullo sfondo dell'ambiente salottiero della Bologna settecentesca, ingentilito dai numerosi cammei mitologici, che rifacendosi alla tradizione classica, greca e latina, impreziosiscono le scene, restituendo eleganti raffigurazioni di vita contemporanea.

La disposizione dei testi non è regolata da un disegno architettonico paragonabile a quello che struttura il *Canzoniere* petrarchesco, né dal tipo di simmetrie che mettono in relazione le *Odi* pariniane;[45] tuttavia tra le odi è percepibile una certa coesione, riconducibile alla presenza di assonanze, eco tematiche e riprese di immagini, che mettono i componimenti in relazione tra loro, per affinità o per contrasto, restituendo l'idea di una raccolta unitaria dotata di una propria coerenza interna.

Che la struttura degli *Amori* sia il risultato di un preciso intento è dato certo, confermato dalla riorganizzazione del *corpus* nel passaggio dalle *Rime* (1758) agli *Amori* (1765), che non si risolse nell'aggiunta dei nuovi testi di seguito a quelli già esistenti, ma comportò un vero e proprio ripensamento della successione.

Le *Rime* non furono direttamente curate dal Savioli, bensì dall'abate Antonio Taruffi, autore anche dell'insolita dedica anteposta al volume, curiosamente indirizzato al conte Gregorio Casali, un «austero (supponiamo) professore di matematiche dell'università di Bologna» anziché a un'illustre gentildonna, come sarebbe stato di prassi.[46] Si tratta di una scelta significativa, che suggerisce l'intenzione di destinare l'edizione a «un limitato gruppo di interlocutori privilegiati, disposti ad apprezzare un risultato di poesia che nessuna parola in più

---

[44] De Tipaldo, 1837, p. 506.

[45] Ebani, 2010, pp. [IX]-XVIII.

[46] Di Ricco, 2003, pp. 220-221.

di quelle usate dall'abate Taruffi saprebbe meglio definire: "Sembra che l'amabil poeta si sia proposto nell'animo di voler sacrificare alle Grazie. Ammiro in lui la soavità dello stile, l'artifizio de' numeri, la rima veramente spontanea, e sovra tutto la moderna galanteria sparsa di fiori mitologici, e condita di sapore antico».[47]

Forse fu proprio il notevole successo ottenuto dalla prima raccolta, riconosciuto dallo stesso poeta nella dedicatoria della successiva,[48] a incoraggiare il Savioli ad ampliare il *corpus* delle odi e forse anche a farne una raccolta organica.[49] La prima importante differenza tra le *Rime* e gli *Amori* è il titolo, che cambiando non solo attribuì una specifica identità tematica all'opera, ma strinse anche un legame diretto ed esplicito con gli *Amores* ovidiani, a cui l'autore aveva guardato costantemente per la composizione delle odi.

Le numerose raccolte poetiche pubblicate nel corso del XVIII secolo ebbero per lo più titoli generici: *Poesie di Pietro Metastasio romano* (1717), *Rime di Paolo Rolli* (1733), *Poesie di Luigi Cerretti modanese* (1799), o al limite riferiti al genere, come le *Canzonette anacreontiche dell'abbate Carlo Innocenzo Frugoni* (1757), le *Odi di Labindo* di Giovanni Fantoni (1784), e le stesse *Odi* del Parini (1791); dunque, assegnare agli *Amori* un titolo così specifico si dimostra ancora più significativo e indicativo del valore che esso assume rispetto all'opera, per cui non è più soltanto un accessorio, ma diventa una parte fondamentale della sua definizione.

Anche la dedicatoria del Taruffi al Casali fu a sostituita, con una lettera del Savioli a Vittoria Corsini Odescalchi, pronipote di papa Clemente XII e moglie del principe Odescalchi,[50] ma soprattutto amante delle lettere, a cui il poeta scriveva: «Dotata di talenti superiori a moltissime del vostro sesso, favorita senza insuperbirvene dalla fortuna, sì pel Sangue, che per le ricchezze, vivete felice nella Città più illustre del Mondo, ed amate, coltivate, e proteggete le Lettere».[51]

---

[47] Ibidem

[48] «Nè però voglio con tutto questo nascondermi, e confesserò al tempo stesso, che non mi ha recato soverchia meraviglia il sapere d'esser letto da molti».

[49] «Non è da dire con quale applauso [le *Rime*] fossero accolte in Italia, e come presto la smania dell'imitazione s'impossessasse di pressochè tutti i poeti contemporanei, anche i più provetti e famosi. Ciò dovette essere un forte stimolo al Savioli di dar fuori anche le altre dodici […]» De Tipaldo, 1837, vol. V, p. 502.

[50] Alcune notizie su Vittoria Corsini Odescalchi sono rintracciabili nel DBI, alle voci *Andrea Corsini* (fratello di Vittoria) e *Livio Odescalchi*.

[51] *Dedicatoria*.

Infine fu mutato l'ordine dei testi, che fu del tutto ripensato in funzione di una nuova struttura, che lascia trasparire relazioni intertestuali sufficienti a suggerire scelte meditate, che tracciano un percorso digradante dal quadretto pacato e grazioso dell'ode *A Venere* (I) alle profondità della valle di Prometeo, dove si consuma la disperazione del poeta (XXIV). Tinte tenui si alternano a toni foschi lungo tutta la raccolta, ma se nella prima metà dominano immagini graziose e piacevoli, come quella di Venere che consola Saffo di I, 29-32 «E mentre udir propizia / Solevi il flebil canto, / Tergean le dita rosee / Della fanciulla il pianto», nella seconda le scene cupe si fanno più frequenti, caratterizzate da ricordi di eventi funesti, come la morte di Ercole ai vv. 9-12 dell'ode centrale, *Il furore* (XII): «Lasso! così celavasi / Sotto al Tessalic'auro / Il sangue infausto ad Ercole / Del traditor Centauro» e da immagini dell'oltretomba: XII, 73-76: «Degni dell'opra il Tartaro / Supplizj aver non puote. / Non l'urne infami bastano, / Non d'Issïon le ruote».

L'avvicendamento di toni contrastanti è percepibile, talvolta, anche all'interno dei singoli componimenti, e ciò non consente di tracciare chiaramente un sentiero che dalle atmosfere aggraziate della prima ode giunga a quelle funeste della ventiquattresima,[52] ma consente comunque di rilevare una tendenza per cui le canzonette dai toni più leggeri diminuiscono via via che si procede verso la fine della raccolta, passando da nove su dodici nella prima metà (I-VI e VIII-XI) a sole tre su dodici nella seconda (XIII, XVII e XX).

Avvicinando ulteriormente lo sguardo per analizzare i rapporti che intercorrono tra i singoli testi, si scorgono legami tematici e linguistici che possono suggerire le ragioni di certe scelte, relative soprattutto alla collocazione e all'accostamento di alcuni testi. Per esempio, la prima ode, *A Venere*, ha tutte le caratteristiche del piccolo inno volto a collocare l'opera sotto l'egida dell'amore. È l'unico componimento in cui il poeta non si rivolge a una donna e non veste gli abiti del cavaliere settecentesco, né ritrae una scena di vita contemporanea, ma invoca la dea della bellezza e della fecondità, la madre di Cupido, che seduce e insegna a sedurre, nume degli amanti che chiedono sostegno e conforto. In questo modo,

---

[52] Per esempio, all'urlo disperato dell'amante che chiama la donna a gran voce, in IX, 1-6 «Così per lidi inospiti / Scherno alle Dee funeste / Alto chiedea d'Ermïone / Il disperato Oreste. // Te chiamo, e i boschi rendono / Mesti la nuda voce», segue, qualche verso dopo, l'immagine graziosa di una bambina impreziosita dal ricordo di una scena mitologica: IX, 29-40 «A te le Grazie nutrono / Leggiadra amabil figlia: / Tu la marina Venere, / Ed essa Amor somiglia. // Deh prenda Amor medesimo / Le sue sembianze almeno; / Egli in sua vece pòsiti / Soavemente in seno. // Già del nipote Ascanio / Finse così l'aspetto, / E non temuto incendio / Versò d'Elisa in petto».

svincolata da ogni riferimento a situazioni concrete, l'ode assume una veste unica, astratta, che la isola rispetto alle altre, assegnandole una funzione proemiale. A tal proposito, è interessante sottolineare che la fisionomia del piccolo inno appartiene soltanto alla redazione dell'ode entrata negli *Amori*, non a quella che si legge nelle *Rime*, da cui il Savioli espunse le ultime tre strofe, che collocavano la scena entro un contesto terreno, con riferimenti a una passione che infiammava il poeta per una *vezzosa e rigida Fanciulla*.[53] Ciò non solo conferma l'esistenza di una certa progettualità, ma suggerisce anche che la concezione dell'opera come *corpus* unitario e precisamente strutturato nacque in Savioli soltanto con gli *Amori*, non prima.

Nella seconda ode della raccolta, *Il passeggio* (II), viene presentata per la prima volta la donna, protagonista di tutte le odi e principale interlocutrice del poeta, ma sempre priva di una precisa identità. A differenza della Corinna di Ovidio, la figura femminile degli *Amori* non rimane la stessa per tutti i componimenti e non ha mai un nome di battesimo, perché è un personaggio che riassume in sé i modi, i vezzi e i capricci delle dame settecentesche, ponendosi come figura tipica e tipizzata della società salottiera ritratta nei versi del poeta. Ciò non toglie che alcune situazioni raffigurate, così come alcune donne, possano essere ispirate a circostanze e persone realmente appartenute alla vita del Savioli, ma il processo di astrazione e cristallizzazione, in cui la mitologia ricopre un ruolo fondamentale, impedisce di metterle in rapporto con la biografia dell'autore.[54]

Il secondo componimento è dedicato anche all'omaggio al *gran Padre Ovidio*, che con le sue *maestre carte* offriva suggerimenti d'amore e di stile al poeta durante la consueta passeggiata sul corso.[55] Il ricordo dell'elegiaco latino, posto su uno sfondo tanto emblematico della moderna società settecentesca sembra volto a collocare gli *Amori* nella continuità della lezione ovidiana, riletta, però, alla luce dei costumi contemporanei e impiegata per ritrarre la moderna società.

---

[53] Le tre quartine omesse sono le seguenti: « Or ecco il piè rivolgere / A' Regni tuoi mi piace, / Se tu mi sei contraria, | D'onde impetrar più pace? // Sai che vezzosa, e rigida / Fanciulla il cor m'accese; / Costei placata io chieggoti, / O Citerea cortese. // Tu Dea, se i preghi il vagliono, / Pietate a lei consiglia; / Dal giovin seno escluderla / Non dee, se te somiglia». In merito cfr. anche *Nota al testo*.

[54] È il caso, per esempio, di IX, 29-32 « A te le Grazie nutrono / Leggiadra amabil figlia: / Tu la marina Venere, / Ed essa Amor somiglia», in cui l'allusione alla figlia della donna è particolare assai realistico, eppure privo di elementi che lo rendano riconducibile alla biografia dell'autore.

[55] «La tua, gran Padre Ovidïo, / Scorrea difficil arte, / Pascendo i guardi e l'animo / Sulle maestre carte» (II, 13-16). Il momento del passeggio è tra i più rappresentativi della mondanità settecentesca, vivacemente ritratto anche da Parini, *Mezzogiorno*, 1194-1325.

La terza ode, *Il mattino*, è dedicata al rituale della *toilette*, indispensabile nella giornata delle gentildonne, così come dei giovin signori.[56] Questo componimento non ha una specifica funzione strutturante, ma la sua collocazione subito dopo *Il passeggio* può trovare ragione nella strizzata d'occhio all'ode precedente. Se nel paragone con le figure mitologiche di Ippodamia e Teti, ritratte in III, 29-36 mentre lasciano il giaciglio dei rispettivi amanti, si leggesse, infatti, non solo l'esaltazione della bellezza della donna, ma anche l'allusione a un incontro amoroso avvenuto durante la notte, si potrebbe cogliere una relazione con le parole che tanto sconvolsero il poeta in conclusione dell'ode precedente, II, 73-76: «Come potrei ripetere / Quel ch'a me udir fu dato? / Dal novo foco insolito / Troppo era il cor turbato», forse perché latrici di un malizioso invito.

Un'altra relazione si intravede tra *Il destino* (V) e *La felicità* (VI), che sembrano ritrarre due situazioni quasi complementari; nel primo caso infatti, il poeta confessa alla donna di avere perso interesse per lei, perché infiammato da una nuova passione (V, 16-36), nel secondo, invece, si rivolge a una nuova amante, rivelando il distacco da una relazione precedente (VI, 29-32). Certo la *fanciulla indocile* di cui il poeta si innamora ne *Il destino* (V) non sarà la stessa donna a cui è rivolta l'ode successiva, anche perché già da V, 5-8 «La tua lusinga è inutile, / È tardo il tuo lamento. / Tu l'esca a tanto incendio / Negasti, ed ecco è spento» risulta chiaro che il cavaliere si sta rivolgendo a una donna che ha corteggiato a lungo senza successo, ma la simmetria delle due conversazioni, e l'eco che l'una richiama dell'altra, rimangono notevoli.

Il tema dell'amore frustrato dalla lontananza e dalle convenzioni sociali accomuna, invece, le odi *All'amica lontana* (IX) e *Alla propria immagine* (X). Dalle parole del poeta in IX, 45-48 «Da cure oppresso, ed esule / Vivo in terren lontano. / Regna un poter contrario, / Che quel d'Amor fa vano» si evince che l'amante soffre per la lontananza dalla donna, imposta dalle apparenze e dalla reputazione (*poter contrario*), che esigono di essere salvaguardate. Allo stesso modo, in X, 1-4 il poeta confidava malinconicamente al proprio ritratto: « O di fanciulla tenera / Prima e miglior speranza, / Poi ch'altro a lei non lasciano / I tempi, e lontananza»,

---

[56] Così come la passeggiata sul corso, anche la *toilette* è un momento significativo delle giornate dell'alta società settecentesca; anch'esso ritratto dal Parini, *Mezzogiorno*, 1220-1376, quanto dal Savioli, a dimostrazione di costumi e mode diffusi a dispetto di un ambiente e di un clima politico assai differente.

sottolineando come, ancora una volta, fossero la società (*I tempi*) e la *lontananza* a ostacolare la relazione.

Il teatro (XI) e *Il furore* (XII), anch'esse contigue, sono entrambe centrate sul tema della gelosia, che nel primo caso sfocia in una serie di regole di condotta imposte alla donna (XI, 49-80), mentre nel secondo degenera in vero e proprio furore, spingendo il poeta fino al palazzo dell'amata, svegliata con urla immotivate e accuse prive di fondamento (XII, 41-60). Legato al tema della gelosia è quello dell'infedeltà, che a sua volta accomuna le odi *All'amica gelosa* (XXII) e *All'amica infedele* (XXIII); nella prima, infatti, il poeta prova a rassicurare la donna della propria lealtà: «E che a tuoi doni io perfido / Obblio maligno opponga? / Che al tuo giammai l'imperio / Di donna altra preponga?» (XXII 45-48), ma nella successiva scopre di essere stato tradito egli stesso, e rimprovera all'amante le accuse di volubilità e inaffidabilità che gli aveva rivolto: «Io per tuo detto instabile / Chiudeva alma Numida, / Più mobile di Zefiro, / Più d'Oceáno infida. // Pur l'amator d'Orizia / Cedè sei volte a Flora: / Mancò sei volte agli arbori / La chioma, e t'amo ancora // Di lungo amor doveasi / Frutto aspettar sì amaro? / Dillo: il rossor tu supera, / Se il tuo delitto hai caro» (XXIII, 5-16), rivelando una certa simmetria tra i due componimenti.

Ancora ricordi tematici mettono in rapporto odi lontane tra loro, giocando un ruolo fondamentale nella percezione della raccolta come opera coesa e unitaria. *Il destino* (V) e *All'amica abbandonata* (XVI), per esempio, sono accomunate dal motivo del poeta che lascia la donna per una nuova amante. In entrambi i testi il cavaliere si presenta come una vittima indotta ad agire secondo una volontà superiore; il destino nel caso di V, 25-28 «Ma che? le sorti ordirono / Immobile catena; / E da sorgente incognita / Piacer discende, e pena», Amore in XVI, 31-36 «Amor del tutto origine, / Il solo Amor ne incolpa. // Onnipossente, indomito, / Signor d'incerte voglie / Lega a suo grado gli animi, / E a grado suo li scioglie».

Il filo rosso della relazione tra *Il furore* (XII) e *All'amica gelosa* (XXII), invece, è la gelosia, irrazionale e ingiustificata, del poeta nel primo caso: «In te di colpa indizio / La mia ragion non trova, / Il veggio, il sento: e crederti / Spergiura, e rea mi giova» (XII, 57-60), della donna nel secondo: «Deh per pietà silenzio / Al rio sospetto imponi, / Ed alla guancia tenera / La bianca man perdoni. / Certo Megera allegrasi / Dell'ira tua non vana, / E scote i serpi, ed agita / Al sen la face

insana» (XXII, 1-8), ed è notevole come non solo l'affinità tematica, ma anche l'inversione di prospettiva contribuisca a instaurare il legame tra le due odi.

Nell'ultimo esempio, *La notte* (XV) e *Alla nudrice* (XIX) sono associate dalla ripresa del *topos* elegiaco del lamento davanti alla porta chiusa, che nel primo testo guarda alla tradizione tibulliana e properziana dell'amante che si rivolge direttamente alle porte personificate, mentre nel secondo recupera la variante ovidiana, in cui il poeta supplica il *custos* della donna, sostituito dal Savioli con la balia: « Sorgi: disdice a tenera / Fanciulla aspra Nudrice: / Sì rigida custodia / E ad essa, e a te disdice. // Di tua durezza in premio / Che, dimmi, a te proccuri? / Lamenti amari, ingiurie, / Odio, e funesti auguri» (XIX, 13-20).

3. Lingua e stile

Agli elementi tematici e strutturali, che concorrono a restituire un'atmosfera armonica e coerente lungo tutta la raccolta, si accompagna «l'uniformità del metro, identico in tutti i componimenti, per un loro modulo tipico, per il modello che deliberatamente omaggiano, gli elegiaci latini».[57] Ciò non solo contribuisce alla caratterizzazione degli *Amori* come opera unica e unitaria, ma in un'epoca avvezza alla sperimentazione di metri diversi e alla frequente composizione di poesie d'occasione,[58] si configura soprattutto come importante novità, che permette al Savioli di emergere tra i contemporanei grazie a una musicalità sempre riconoscibile, oltre che a un nuovo modo, urbano e vitale, di parlare d'amore, che tuttavia non rinuncia al riferimento classico ed elegante, di una poesia colta e raffinata.

Tutte le odi sono composte in quartine di settenari che alternano versi sdruccioli irrelati in 1ª e 3ª posizione a versi piani rimati in 2ª e 4ª. Il metro, rimodulato su uno dei «metri più antichi della poesia italiana, come quello che si rinviene nel sirventese di Ciullo e in altre tenzoni popolari siciliane e bolognesi del

---

[57] Fubini, 1965, p. 44.

[58] Si consideri per esempio il caso del Frugoni, che «sinceramente avversò l'idea di raccogliere in istampa i tanti numerosi e dispersi suoi componimenti poetici» (Fubini-Maier, 1965, p. XXXV), la cui sterminata produzione si distingue per «l'imponenza, anche numerica, degli schemi metrici escogitati», suggerendo al Carducci il seguente giudizio sull'autore: «Gettò senza volerlo e senza avvedersene i fondamenti della lirica moderna; o almeno fu il suo più compiuto meccanico fornitore» (Gronda, 1978 p. XXV).

secolo XIII», non è invenzione del Savioli, ma ebbe nel Frugoni, e poi nel Rota, i suoi primi sperimentatori.[59]

Secondo le testimonianze dei biografi, Angelo Michele Rota, allora maestro del Savioli e del Casali, utilizzò la particolare quartina di paternità frugoniana per un «epitalamio molto applaudito», composto in occasione delle nozze tra il conte Albicini e la contessa Sanvitale.[60] La prova mise in luce le potenzialità del metro, al punto che lo stesso Rota, insieme ai due allievi, tentò in quella forma la traduzione degli *Amores* ovidiani.[61] L'esperimento fallì, ma stando alle parole del Casali, il Savioli non rinunciò a mettere a frutto l'esperienza, da cui «trasse il primo eccitamento a comporre nel metro stesso quelle sue eccellenti ed originali canzonette che fanno tant'onore all'italiana poesia».[62]

Le peculiarità della quartina savioliana sono state indagate da Antonio Pinchera, che attraverso un serrato confronto con il distico elegiaco latino, ha sottolineato non solo le occasionali equivalenze ritmiche tra le due forme metriche, ma anche la concezione di ogni singola quartina come «un micro-sistema a circuito chiuso nel giro dei suoi quattro versi - come di solito avviene che un'intera unità del discorso è contenuta in un distico elegiaco; sicché solo raramente un periodo abbraccia più di una strofa - come raramente, e con frequenza decrescente da Tibullo a Properzio a Ovidio, il periodo si espande da un distico all'altro […]».[63] La stessa rigidità, caratteristica della quartina e del distico elegiaco, pertiene anche al distico del Savioli, sempre rispettato come misura anche sintattica, se non in rarissimi casi, tra cui soltanto uno di *enjambement*, in II, 29-32 «Più bello il volto amabile, / Più bello il sen parere / Féan pel color contrario / L'opposte vesti nere», e pochi altri in cui il giro della frase si allarga all'intera strofa, come in VIII, 17-20 «Progne ritorni intrepida / Dai caldi Egizj liti / Le antiche forme a piangere, / E Filomena, ed Iti».[64]

---

[59] Per la citazione vd. Carducci, 1868, p. LIX. Sulla paternità del metro cfr. Pinchera, 1994, pp. 260-265.

[60] De Tipaldo, 1837, p. 504.

[61] *Ibidem*.

[62] Gregorio Casali cit. in Carducci, 1868, p. L.

[63] Per esempio Ovidio, *Ars Amandi* III, 309-10 risulta «trasferibile totalmente nei ritmi eleganti degli *Amori* savioliani: /hoc vós praecípue, níveae, / décet; hoc úbi vídi, / óscula férre úmero, / qua pátet úsque, líbet» (Pinchera, 1994, p. 270). In merito alla quartina come unità anche sintattica, cfr. Pinchera, *ivi*.

[64] Cfr. anche III, 53-55 e XVI, 17-20.

Il rigoroso rispetto della misura metrica ha una funzione anche strutturante, perché permette di concepire le singole unità, siano esse quartine o distici, come piccoli tasselli o minuti quadretti, giustapposti per restituire affreschi più ampi e articolati, ma pur sempre autonomi, al punto da non perdere la propria vivacità anche all'interno delle immagini d'insieme. In IV, 37-44, per esempio, la descrizione del bosco è resa attraverso l'accostamento di tre tessere, due distici e una quartina:

Là Ciparisso ad Ecate
Sacro le cime innalza:
Là densi abeti crescono
40 Ombre d'opposta balza.
L'arbore ond'arse in Frigia
La Berecintia Diva
Contrasta al vento: ei mormora,
E i crin parlanti avviva.

Il primo distico della porzione è dedicato al cipresso e già offre al lettore un doppio piano di lettura, che al di là dell'immagine dell'albero, che poi andrà a costituire quella del bosco, rievoca la favola mitologica di Apollo e Ciparisso (Ovidio, *Metamorfosi* X, 106-42), tingendo il quadro con sfumature della tradizione classica. L'esempio è emblematico della strategia adottata dal Savioli in tutte le odi, in cui quasi ogni tessera ha un primo valore letterale, dato dall'immagine che effettivamente ritrae, e un secondo valore evocativo, percepibile nelle perifrasi e nelle metafore che ricordano questa o quella scena mitologica, come nell'esempio appena considerato. Il secondo distico è dedicato all'abete (vv. 39-40), mentre la quartina successiva è interamente riservata ai pini (vv. 41-44), ritratti, come i cipressi, attraverso l'allusione a un racconto ovidiano, quello di Attis e Cibele, di *Metamorfosi* X, 103-05.

Un altro esempio notevole si trova in IV, 45-56:

Un antro solitario
Nel tufo apriron l'acque,
Forse che a dì più semplici
Fu rozzo, e rozzo piacque.
Il vide arte, e sollecita
50 Vi secondò natura:
Teti di sua dovizia
Vestì le opache mura.
Onde argentine in copia

Dalla muscosa conca
55 Versa tranquilla Najade
Custode alla spelonca.

La grotta è ritratta con le caratteristiche del *locus amoenus* attraverso la successione di quartine che ne raffigurano le diverse fasi di formazione. Ogni momento è circoscritto entro la misura della strofa, e ha una propria autonomia, ma letto in relazione agli altri concorre a restituire un'unica immagine, che sviluppandosi a partire dall'erosione dell'acqua (vv. 45-48), passando per lo sviluppo della vegetazione (vv. 49-52), fino all'origine della sorgente (vv. 53-56), finisce per ritrarre l'antro in tutte le sue parti. La mitologia è sempre presente a cristallizzare l'immagine nel segno della tradizione classica, elevandone il tono e restituendola con l'eleganza propria della poesia antica.

L'accostamento di tessere è impiegato anche per ritrarre le diverse sfaccettature di una singola circostanza, o di uno stesso tema. I tre casi di amore incestuoso e funesto ricordati in XIX, 73-80 ne sono un esempio:

Arse del figlio Ippolito
Fedra a Teseo rubella;
75 Mirra com'arse, al Ciprio
Adon, Madre, e Sorella?
Vinta infiammò Pasifae
Per le bovine forme;
La prole empia non tacquesi,
80 Che in luce uscì biforme.

Le tre favole mitologiche sono rigorosamente autonome, racchiuse entro le rispettive cornici metriche; il mito di Fedra e Ippolito nel primo distico (vv. 73-74), quello di Mirra e Cinira nel secondo (vv. 75-76), e quello di Pasifae nella seconda quartina, ma se le singole immagini vengono lette nel loro insieme restituiscono un affresco poliedrico in *climax* delle declinazioni assunte dalla vendetta di Venere.

Le figure retoriche di ripetizione giocano un ruolo notevole nell'architettura delle singole odi, perché oltre a scandire le strutture metriche e sintattiche, costituiscono i fattori principali che mettono in relazione le singole immagini togliendole dal loro isolamento dovuto alla rigida struttura metrica, e inserendole come tessere di un insieme più articolato e significtivo. Per esempio, in III, 61-63 «Arser d'amara invidïa / Poi le Dardanie Spose: / Arse d'amor Deifobo, / Ma 'l

foco incesto ascose», il poliptoto *Arser* - *Arse*, oltre a insistere sull'idea del fuoco, che riprende il verso finale (v. 63), crea anche un parallelismo tra le donne troiane, che arsero d'invidia (vv. 61-62), e Deifobo, che arse d'amore (v. 63), paragonando l'intensità dei sentimenti, diversi, ma pur sempre brucianti, suscitati dalla bellezza di Elena.

La stretta osservanza della misura metrica è fondamentale anche per la strutturazione stessa delle odi, perché consente al poeta «di svolgere il suo discorso alternando quadretti di vita contemporanea a figurazioni mitologiche, rapidamente schizzate, a commenti sentimentali o gnomici», come nell'esempio: «Nè di rossor si videro / contaminar la gota: / è la vergogna inutile / dove la colpa è ignota»,[65] dove il ritratto dei costumi delle donne spartane, confinato nel primo distico (IV, 9-10), è seguito da una sentenza morale del poeta nel secondo (IV, 11-12), che sottolinea come l'assenza di malizia (*colpa*) renda inutile e insensata la *vergogna*. I due momenti sono mantenuti distinti dalla marcata pausa interpuntiva a fine v. 10, che non inficia l'immediata percezione della relazione tra i due distici, ma ne marca la reciproca autonomia, distinguendo l'esempio storico dall'osservazione personale del poeta.

Alla luce della funzione strutturante ricoperta dalle singole unità metriche, si spiega la frequenza con cui la loro coesione interna viene sottolineata e messa in evidenza, soprattutto quella dei distici, che spesso recano *enjambement* o figure come il chiasmo e la spartizione di sintagma, utili a rafforzarne l'unità interna. Nel caso di IX, 7-8 «Lenti i miei giorni passano, / Vola il pensier veloce», per esempio, il rapporto chiastico tra le due proposizioni mette in stretta relazione i versi anche retoricamente, consolidando il legame sintattico e sottolineando la concezione unitaria del distico. Lo stesso vale per la spartizione di sintagma, iniziale, XIX, 21-22 (corsivo mio) «*Quante* evitar poteano / *Fanciulle* ingiusta morte», o finale, I, 33-34 «E a noi pur anco *insolito* / Ricerca il petto *ardore*», in cui i due costituenti sono separati per iperbato e vengono a trovarsi all'inizio o alla fine dei rispettivi versi, marcando ancora una volta la coesione della coppia.[66] Un altro stilema, più raro, che tuttavia muove nella stessa direzione, consiste nella collocazione di un sintagma in *enjambement*, come «tenera / Fanciulla» di XIX, 13-14 «Sorgi: disdice a tenera / Fanciulla aspra Nudrice», già elegiaco e ovidiano, di *Amores* II 1, 33 «at facie tenerae

---

[65] Fubini, 1965, p. 44.

[66] Sull'argomento cfr. Pinchera, 1994, p. 272.

laudata saepe puellae» e «fervidi / Cavalli» di II, 3-4 «Correan d'Apollo i fervidi / Cavalli all'Oceáno».[67]

La rigida struttura prosodica, determinata da scelte che lasciano poco margine alle variazioni, implica una certa ripetitività del ritmo, che risulta facile da memorizzare, ma che sfugge alla monotonia grazie all'alternarsi di moduli che diversificano la cadenza dei versi. Lo stilema più comune che muove in questa direzione consiste nella presenza all'interno dello stesso distico di un *enjambement* e di una pausa sintattica marcata, che rendono i due settenari leggibili come successione di un quinario e di un endecasillabo, o viceversa. In VII, 29-30 «O Flora imita, e adornino / Le rose a te la fronte» l'inarcatura «adornino / Le rose» e la virgola dopo *imita* permettono la lettura della coppia come: «O Flora imita, / e adornino le rose a te la fronte», e lo stesso vale nel caso opposto, che presenta il primo settenario esteso dall'*enjambement,* e il secondo spezzato da una pausa sintattica marcata, che isola il quinario senza forzature, restituendo, per esempio XXIII, 11-12 «Mancò sei volte agli arbori / La chioma, e t'amo ancora» come «Mancò sei volte agli arbori la chioma, / E t'amo ancora».[68]

Alla variazione garantita dal cambio di ritmo di questi particolari distici si aggiunge una figura metrica meno frequente, ma altrettanto significativa; l'accento ribattuto di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe. Questo ritmema ricorre soltanto una ventina di volte nella raccolta, ma ricopre una precisa «funzione stilistica in chiave di tonalità alta, non diversa da quella dell'endecasillabo "enfatico" con accento ribattuto di 6ª e 7ª».[69] Oltre all'aspetto musicale, dunque, entra in gioco anche quello espressivo, perché i due accenti contigui concorrono a marcare la drammaticità di alcuni passaggi, per esempio in XIX, 71-72 «la vindice / Paventa ira del Nume», dove incupiscono il tono già minaccioso dell'ammonimento; oppure valgono a nobilitare alcune immagini, siano esse relative a divinità, come l'invocazione a Venere di I, 1 «O figlia alma d'Egioco», o alla donna, in II, 69 «Quei vaghi occhi cerulei».

Quello degli *Amori*, si è detto, è un metro rigido e fortemente strutturante, che lascia poco spazio alle variazioni interne di ritmo, ma è anche un metro breve, con

---

[67] Cfr. Pinchera, 1994, pp. 275-276.

[68] Sul tema vd. Pinchera, 1994, pp. 277-279.

[69] Pinchera,1994, p. 274.

cui il Savioli dovette necessariamente fare i conti, soprattutto volendo affrescare scene articolate, mitologiche o contemporanee. Si spiegano così i periodi notevolmente contratti, ai quali concorrono numerosi aggettivi e sostantivi con valore relativo o verbale, come dimostrano gli esempi di I, 13-14 «Accese a te le tenere / Fanciulle alzan la mano», in cui l'aggettivo *accese* vale 'che ardono di passione', con significativa contrazione del periodo, e di VI, 41-42, «Tu (al desiato uffizio / Ti serbino gli Dei)», con il dativo di fine *al desiato uffizio,* che sottende la lunga relativa 'per il compito che desidero affidarti'. Gli esempi simili sono numerosi nella raccolta e hanno notevoli implicazioni anche espressive, perché contraendo i giri sintattici caricano i periodi di maggiore densità e restituiscono immagini più nitide e vivaci.

Fondamentali per l'accordo tra metro e sintassi, e notevoli per la loro efficacia sintetica, sono anche l'enallage e l'ipallage, largamente presenti nella raccolta, per esempio in II, 10-11 «L'altra devoto portico / Per lungo tratto ingombra», dove l'ipallage *devoto portico* prende il posto della relativa 'portico che conduce a un luogo di devozione', o in XXII, 25-28 «Sai che non mento; io viditi / Cento amatori appresso / Arder palesi, o taciti/ Del nostro foco istesso», con gli aggettivi *palesi* e *taciti* sostituiti agli avverbi 'palesemente' e 'tacitamente' per enallage, e dunque con un risparmio di ben quattro sillabe.

Più rare sono le ellissi e le proposizioni nominali, di cui si trovano esempi in IV, 47-48 «Forse che a dì più semplici / Fu rozzo, e rozzo piacque», che vale 'Forse, poiché fu foggiato in tempi semplici, fu rozzo, ma rozzo piacque', con omissione del predicato *fu foggiato*, e in I, 5-8 «O molle Dea di ruvido / Fabbro gelosa cura, / O del figliuol di Cinira / Beata un dì ventura», che sintetizza 'o soave dea che sei oggetto di gelose attenzioni da parte di un rozzo fabbro, o [dea] che rappresentasti un felice caso della sorte per il figlio di Cinira', contraendo di molto le relative.

La consistente riduzione dei giri di frase non è l'unica via attraverso cui il Savioli ricercò il massimo grado di concisione possibile, ma si avvalse anche di numerose omissioni di particelle, quali articoli, preposizioni e nessi logici, come in IX, 45-48 « Da cure oppresso, ed esule / Vivo in terren lontano. / Regna un poter contrario, / Che quel d'Amor fa vano», dove il punto fermo e la giustapposizione sono preferiti alla congiunzione causale, pur lasciando implicito il rapporto sintattico tra le due proposizioni. A ciò si aggiunge la preferenza spesso accordata

alle forme latine e greche dei complementi, perché più sintetiche di quelle italiane, come in XV, 79-80 « Per sempre addio. S'involino / I nostri torti al giorno», con il dativo di tempo *al giorno* in luogo di 'con il sopraggiungere del giorno', e in XIX, 15-16 « Sì rigida custodia / E ad essa, e a te disdice», dove i dativi di vantaggio latini *ad essa* e *a te* contraggono di molto il periodo[70].

Dalle riflessioni finora compiute è rimasta estranea la considerazione dei versi sdruccioli, che tuttavia sono un tratto caratterizzante degli *Amori* e costituiscono, insieme alla brevità del metro e alla sua rigida architettura, un ulteriore vincolo che il Savioli non poté ignorare. Tra i vocaboli della lingua italiana, quelli proparossitoni sono un'esigua minoranza, motivo per cui nella raccolta è notevole il numero dei cosiddetti *semi sdruccioli*, molti dei quali usati in forma dieretica per la prima volta proprio dal Savioli, per esempio *vittoria*, che sarà dieretico anche in Manzoni, *Il cinque maggio*, 43, e *gloria,* che sarà sdrucciolo in Parini, *A Silvia*, 111 e in Manzoni, *Il cinque maggio*, 41, a cui si aggiungono *modestia*, *silenzio* e due dieresi d'eccezione, *tempio* ed *esempio*, quest'ultima ripresa dal Monti nell'ode *Al signor Montgolfier*, 109.[71]

Numerosi sono anche i versi proparossitoni ottenuti per enclisi dei pronomi, come «avvidesi» e «piacemi» che tanto infastidirono Vincenzo Berni degli Antonj, autore di una serie di articoli pubblicati anonimi sull'*Antologia Romana* tra il 1797 e il 1798, che scriveva: «È famigliarissimo a Lodovico l'uso degli sdruccioli composti de' verbi con gli articoli, o con i pronomi. […]. Noi non siamo indiscreti a segno di volere al tutto i simili sdruccioli; ma non possiamo essere nemmeno soverchiamente indulgenti con il N. A: il quale ne ha fatto scialacquo. […]. Generalmente poi gli sdruccioli composti sono artifiziali, creati nel momento del bisogno per inopia di vocaboli o d'idee. Altrimenti: chi direbbe mai *confessolo* e chi *sceniti* chi *prometterestile*? sdruccioli tutti usati da Savioli».[72]

La rigidità del metro, data dalla brevità dei versi, che consente poche combinazioni di accenti, nonché dal vincolo della rima e da quello degli sdruccioli, implica un certa ripetitività del ritmo, che diventa facile da memorizzare e

---

[70] Esempi di impiego di costruzioni greche e latine, utili a sintetizzare il giro di frase per accordarlo ai limiti imposti da metro, sono disseminati lungo tutte le odi, segnalati nelle note di commento.

[71] Sul *semi sdrucciolo*, cfr. Menichetti, 1993, pp. 281-283 e Pinchera, *La metrica*, pp. 29-30.

[72] *Antologia Romana*, XXXVII (1797), p. 296. L'identità dell'autore è confermata da un manoscritto autografo firmato contenente l'articolo sugli *Amori* pubblicato nel n. XLIX (Giugno 1797) dell'*Antologia Romana*, conservato presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, *ms 1983;* sulla questione cfr. anche Baccolini, 1922, p. 51-53.

interiorizzare. Si spiega così la presenza di taluni echi musicali in altri componimenti savioliani degli stessi anni, uno dei quali di metro identico, circolato in occasione di una *Prima messa* e successivamente pubblicato dal Carducci nel volume dei *Lirici del secolo XVIII* senza data, ma ascritto da Stella Cillario agli anni 1759-'60.[73] Non ritengo che si possa parlare di riprese intra-testuali volontarie, né che sia il caso di vedere dietro tali riprese l'officina di un particolare linguaggio poetico che, a mio avviso, si è invece formato proprio con la composizione delle odi amorose, alcune delle quali circolarono come fogli volanti prima di essere raccolte in volume, almeno una con numerose varianti che testimoniano una fase più acerba di elaborazione.[74] Alcuni testi furono modificati anche nel passaggio dalle *Rime* agli *Amori*, con varianti evolutive che raffinano lo stile, dimostrando ancora una volta un avvicinamento per gradi a un preciso ideale poetico.[75]

Attraverso uno stile sempre più lontano dalla cantabilità tipica di molta poesia arcadica, nel quale si avverte con chiarezza la «tensione allo spicco sensuoso della figura e della scena, ad un lucido e smaltato realismo di gemma incisa, ad un ritmo meno fluido e meno canoro, più secco, brillante, clavicembalistico: tensione legata ad una tendenza erotico-edonistica che ha riferimenti chiari con un'epoca di apertura di libertà e di spregiudicatezza, tanto più acuta, pungente, ardita di quella dell'Arcadia», la poesia del Savioli si offrì, a mezzo Settecento, come risposta poetica a una società contemporanea con esigenze «socievoli e conversevoli, con la sua mondanità vivace ed idillica, ottimistica e "saggia", con il suo bisogno di moderato erotismo e di galanteria», riscuotendo così il notevole successo testimoniato dalla storia editoriale degli *Amori*.[76]

Il metro fu l'elemento nuovo e originale delle odi savioliane, non così la lingua, che insieme ai *topoi* della lirica amorosa e dell'elegia, si offre come punto di contatto con la tradizione. Del resto, ammoniva Gian Biagio Conte, «Il fatto stilistico

---

[73] Carducci, 1871, pp. [3]-4 e cfr. Cillario, 1907, p. 44

[74] Cfr. *Appendice 1*.

[75] Sulla questione delle varianti cfr. *Nota al testo*, per il *corpus* delle poesie minori e d'occasione, vd. Cillario, 1907, pp. [38] - 48, e sulla lirica del Savioli cfr. Carducci,, 1868, p. LIV.

[76] Binni, 1968, pp. 314-317. Nel 1763 ancora il Binni descriveva lo stile savioliano come «un'abilissima formula di conciliazione fra canto metastasiano accolto più superficialmente e deciso sviluppo della rappresentazione figurativa di origine rolliana, assumendo in un'abile poetica le condizioni più tipiche del suo tempo galante, edonistico e innamorato della *perspicuitas* classica» (Binni, 1963, p. 73). Sulla fortuna della raccolta, cfr. *Nota al testo*.

[…] non può essere semplice prodotto dello scarto come tale: se 'stile' fosse sinonimo di deviazione e di eccezionalità, a ben guardare non si avrebbe creazione letteraria se non nel parto di *monstra*. Si dovrà credere invece che l'operazione stilistica consiste piuttosto, perché se ne risenta l'effetto, nel manifestarsi di scarto e norma contemporaneamente».[77]

Il Savioli deviò in rarissime occasioni dal vocabolario poetico tradizionale, lasciando spazio a termini rari o arcaici soltanto in pochi casi, tra cui spicca il forte latinismo *asse* per 'cielo', che neanche il *GDLI* attesta, a cui si aggiungono, sfumature o accezioni inusuali di termini noti. È il caso, per esempio, di *addoppia*, presente tre volte nella raccolta, di cui due nel significato più diffuso di 'aumenta', 'raddoppia' (XIX, 72 e XXIV, 36), ma una nel senso di 'mette a doppio', attinto dall'ambito tessile e utilizzato nel senso di 'aggioga insieme' per restituire il latino *iunge* di Ovidio, *Amori* I 2, 23 «materna iunge columbas», ma anche quello di di *patrie* per 'paterne' (XIX, 28), di *conquiste* (XVII, 48) nel senso di 'amanti sedotte', con un precedente in Metastasio, *Cantate* XV *Il ritorno*, 33, e di *indebito*, per 'eccessivo', non registrato dai repertorî in poesia. Rari nella raccolta sono termini poco o per nulla attestati nella tradizione poetica, per esempio *amuleti* (XVII, 40), segnalato nel 1797 come non toscano e lemmatizzato dalla Crusca non prima della 5ª edizione (1863-1920),[78] e *Anglia* (II, 59), antico per 'Inghilterra', attestato in Fazio degli Uberti, *Dittamondo* IV 23,5 e in Sacchetti, *Rime*, 308, 190, poi scomparso per secoli finché il Marino non lo recuperò, prima ne *La galeria*, *Ritratti: uomini* V 6, 8, poi in *Adone* XX 446, 2.

Tra i pochi termini inusuali, la percentuale di quelli precedentemente attestati nel Marino è notevole, oltre al già citato *Anglia*, infatti, si aggiungono *Uffizïosa* ('premurosa', XXI, 42), già di *Adone* XV 214, 3, e *discolpe* ('scuse', XIII, 39), anche di *Adone* XVII 27, 6, che portano a tre su sette il numero di vocaboli rari rintracciabili anche nelle opere del maggiore esponente della tradizione barocca, a cui l'Arcadia si oppose alacremente fin dai suoi esordi. La presenza di tessere e riprese dal Marino si spiega con l'appartenenza del Savioli a quel momento storico e culturale in cui i rigidi canoni accademici si stavano via via allentando, in ragione di un desiderio di

---

[77] Conte, 1985, p. 59.

[78] «Guai se qualcuno ardisse di opporre al N[ostro] A[utore] che la parola "amuleti" non è toscana, egli si sentirebbe bruscamente rispondere quelle parole di Orazio nella sua poetica … *Quid autem / Cecilio, Plautumque dabit Romanus ademptum / Virgilio, Varioque*…» (*Antologia Romana*, L, giugno 1797, p. 397).

novità e cambiamento sempre più pressante, che indusse, tra le altre cose, alla rivalutazione del modello dantesco e rimise in discussione il Petrarca, ma soprattutto il petrarchismo.[79]

Anche i sintagmi topici della tradizione letteraria italiana non sono molti nella raccolta; se ne incontrano alcuni di origine petrarchesca, come *lungo affanno* (X, 26) e *pigro sonno* (III, 7), alcuni danteschi, tra cui *giusti preghi* (XXIII, 42) e *dolci note* (II, 72), e cavallereschi, come *travagliato fianco* (XV, 70) e *cor feroce* (V, 46), segno che il Savioli attinse da un sostrato culturale con cui era in stretta confidenza, ma senza guardare a un filone in particolare ed evitando calchi frequenti e sistematici. Diversi, invece, sono i dati che emergono dalla ricerca di tracce linguistiche della tradizione latina, soprattutto elegiaca, di cui si incontrano numerose clausole tipiche: *Il crederai?* (XII, 3), *Godi* (VII, 5, XI, 15, XII, 7), *Oh quante volte* (III, 53 e V, 57), *me misero* (VIII, 33, XIV, 3, XIX, 5), talvolta nella varianta *Lasso* (XI, 40, XII, 9, XV, 45, XVIII, 9) e *felice te!* (III, 47, VIII, 27) o *felice Iddio* (XXIV, 45), a dimostrazione di uno sguardo notevolmente più attento e interessato al mondo classico che a quello volgare.

Le riprese lessicali dai singoli autori, invece, sono rare, sia per la tradizione latina che per quella volgare; si riconoscono alcuni sintagmi petrarcheschi, come *fiorita etate* (XXII, 18), *canuto e bianco* (XIX, 60) e *mia nemica* (XXI, 22), e danteschi, *dolenti note* (X, 62 e XVI, 14), *caldo amore* (XXII, 60) e *sofferta pena* (XXII, 44), così come di Ariosto, *fuggitivo sonno* (XII, 36) e *rio spettacolo* (XII, 81), di Tasso, *odorate spoglie* (VIII, 14) e *nascenti lagrime* (IX, 15), di Marino, *solitario speco* (IX, 42), *furtivi amor* (X, 34) e *fido specchio* (XI, 6), e di Metastasio, *gelosa cura* (I, 6) e *ombre insepolte* (VII, 24), con una ricorrenza più frequente di riprese dal Marino, ma senza una vera prevalenza, segno che il Savioli non stabilì alcun rapporto privilegiato. Considerando gli elegiaci latini, il panorama si presenta ancora meno popolato di calchi precisi, con soli tre sintagmi ovidiani (I, 16; I, 30; XII, 72 e XXIII, 42) e una ripresa di Properzio (XX, 77); un numero assai esiguo, soprattutto alla luce della forte influenza che proprio il modello classico esercitò sulla scelta del metro, dei temi e delle immagini, che sono moltissime.

---

[79] Oltre a quelli citati si considerino anche: *Odrisii* (XXIV, 47), 'traci', con precedente in Maffei, *O de l'oblio nimiche* (1699), 60, *esecrato* (IV, 84), 'orribile', per cui i repertori non segnalano precedenti in poesia, e *croceo* (XVI, 82), 'giallo zafferano', che ha un precedente in Bernardo Tasso, *Rime* II 101, 2. Sulla poetica dell'Arcadia, il rifiuto del barocco e il lento progresso che portò a posizioni meno rigide, cfr. Graziosi, 1991 e Dionisotti, 1998.

Uno dei tratti caratteristici della poesia settecentesca è l'utilizzo frequente di epiteti in funzione esclusivamente esornativa,[80] ma negli *Amori* se ne incontrano ben pochi, complice la particolare attenzione del Savioli nella scelta degli attributi, che quasi mai sono semplici espedienti per impreziosire i versi, bensì spesso sottendono sfumature di significato per cui le immagini guadagnano profondità espressiva. Nel caso del sintagma «vanni instabili» (V, 11), per esempio, la scelta dell'aggettivo puntualizza la natura tradizionalmente imprevedibile di Amore, che si volge, per capriccio, laddove desidera; mentre in IX, 41 la *grandine* è detta *pietosa* perché favorisce l'unione tra Enea e Didone, sulla scorta della tradizione virgiliana a cui si rifà l'intera scena.[81] Rientra nella stessa sfera anche la dittologia *gelosa e credula* riferita all'*ombra* di Sicheo (VI, 55), che riflette il giudizio del poeta sul matrimonio, espresso nell'ottica del gentiluomo settecentesco, poco amante dei vincoli amorosi e ancora meno incline, probabilmente, a credere nei giuramenti di fedeltà.[82]

Un'altra cifra interessante emerge dalla rilettura e reinterpretazione di alcuni tra i *topoi* più diffusi nella tradizione amorosa, per esempio quello della *descriptio muliebris*, da cui sono ripresi numerosi motivi, i capelli biondi (VII, 62), gli occhi azzurri (II, 69) e il candore dell'incarnato (II, 61-62, VII, 61 e X, 69-72), che riconducono la donna settecentesca ai canoni della bellezza classica e letteraria. Tuttavia, per quanto le figure femminili ritratte nella raccolta siano sempre paragonabili a modelli antichi più o meno tradizionali,[83] il contesto in cui esse si muovono è immancabilmente moderno, ritratto con accenni alle mode, tra cui il travestimento (VII, 13-32) e l'arte del ventaglio (II, 53-60), ai costumi, come la passeggiata serale sul corso (II, 1-20) e la *toilette* mattutina (III), e al pensiero, almeno di certa parte della società coeva (VI, 37-52). Da questa sovrapposizione tra la donna contemporanea e le figure femminili di un passato lontano, o della sfera mitologica,

---

[80] Cfr. Serianni, 1998, pp. 59-61

[81] Cfr. IX, 29-44 e Virgilio, *Eneide* IV, 160-66.

[82] Si consideri per esempio, XVI, 26-32 « Eterna fé confessolo / Più volte a te giurai, / Nè, il san gli Dii, giurandola / Di spergiurar pensai. // S'altro fu poi, non volgasi / Dell'opra in me la colpa: / Amor del tutto origine, / Il solo Amor ne incolpa» ; il poeta di fatto aveva giurato fedeltà eterna alla donna, convinto di voler mantenere fede alla promessa, ma Amore, che tutto governa, gli ha impedito di rispettarla. Nella prospettiva di un amante per cui il destino dipende soltanto dal capriccio di Amore, che «Lega a suo grado gli animi, / E a grado suo li scioglie» (XVI, 35-36), certo non rientra la possibilità di un legame monogamico che duri in eterno.

[83] Per esempio Venere (II, 29-36), Elena (III, 41-64) e Giulia Maggiore (XI, 5-12).

emerge la costante dialettica tra antico e moderno, caratteristica delle odi savioliane, in cui le due dimensioni si intrecciano e si sovrappongono continuamente, assimilando l'una alle caratteristiche dell'altra, per restituire da un lato una modernità più elegante, raffinata dal filtro delle scenette e dei paragoni classici, dall'altro una classicità rinnovata, resa vivace e dinamica dal legame con la società moderna.

Questo connubio tra presente e passato non è invenzione del Savioli, bensì affonda le radici nella tradizione latina, in cui Giorgio Pasquali ha rilevato che «Orazio nelle Odi, dove già il metro deve evocare il mondo dei lirici lesbii premette spesso, quasi motto, un verso di Alceo o talvolta di altri poeti arcaici, seguitando poi per conto proprio a esprimere in forma antica pensieri e sentimenti moderni».[84] Lo stesso intreccio si riconosce negli *Amori*, anch'essi modellati su un metro del passato che restituisce, come fu per le *Odi* oraziane, *pensieri e sentimenti moderni* in *forma antica*, anche grazie alla costante ricerca della miniatura e del bassorilievo di impronta classicistica. L'esempio più significativo si trova nell'ode *Il passeggio* (II), in cui lo scenario tipicamente settecentesco della passeggiata sul corso fa da sfondo al ritratto di una donna, reso dal connubio che unisce le immagini attualissime della carrozza, pariniana e fortemente simbolica di uno *status* sociale agiato, e del ventaglio, agitato secondo la moda contemporanea (II, 53-60), ai tre paragoni mitologici dei vv. 33-36: «Tal sul suo carro Venere / Forse scorrea Citera / Da poi che Adon le tolsero / Denti d'ingorda Fera» e 61-68 « O man, che d'Ebe uguagliano / Per lor bianchezza il seno, / Ove fissando allegrasi / Giove di cure pieno. // Forse sì fatte in Caria / Endimïon stringeva, / Quando dal carro argenteo / Dïana a lui scendeva», simili a piccoli cammei di sapore antico.

4. Fonti e modelli

La restituzione in chiave rinnovata e vivacizzata della tradizione implica la considerazione dei modelli e una riflessione sul loro riuso, che non è mai libresco. La rielaborazione delle fonti è un aspetto particolarmente interessante della poetica savioliana, soprattutto quando sottende l'accostamento di tradizioni differenti, da cui hanno origine immagini rinnovate, vivaci ed espressive. Tra gli esempi più

[84] Pasquali, 1968, p. 277.

significativi sono i vv. 57-68 dell'ode *La solitudine* (IV), in cui la vicenda di Venere e Anchise è ritratta accordando ben tre diverse fonti:

Spesso la Cipria Venere
Ne' spechi ermi s'assise,
Quando del Ciel dimentica
60 Seguia pei monti Anchise.
Il vide, amollo, e supplice
Furtive nozze offerse:
Fornîr l'erbette il talamo,
Un elce il ricoperse.
65 Sui gioghi Idalii crebbero
Cento vergate piante,
E le fortune apparvero
Dell'indiscreto amante.

Sul nucleo principale della scena, tratto dall'inno omerico *Ad Afrodite* (vv. 57-62), si aggiungono scorci da Igino, *Favole* 94 o da Servio, *Commento a Eneide* II, 648 (vv. 65-68), nonché dettagli dalla tradizione elegiaca (v. 66), legati tra loro da innovazioni del Savioli (vv. 63-64). La patina classica non viene meno, perché permane l'eco delle fonti greche e latine, ma ad essa si aggiunge l'impronta personale del poeta, che restituisce dinamismo a immagini cristallizzate nel tempo.

La favola antica è più spesso allusa che ricordata nel dettaglio, cosicché il lettore si trova attivamente coinvolto nel suo riconoscimento, obbligato a superare la parola scritta per risalire a un contesto rievocato soltanto con pochi accenni.[85] In XVI, 5-8 «Non io crudel spettacolo / Al fondator di Tebe / Nacqui a fraterno esizio / Dalle incantate glebe», per esempio, il poeta impiega una lunga perifrasi per sottolineare la propria natura pacifica, inadeguata a commettere atrocità. Il *fondator di Tebe* è Cadmo, che uccise un drago e ne seminò i denti in terra di Beozia, dando vita a guerrieri che si sterminarono tra loro (Ovidio, *Metamorfosi* III, 101-30). L'episodio mitologico non è ritratto esplicitamente, ma viene alluso attraverso i riferimenti a Cadmo, al massacro reciproco dei soldati (*fraterno esizio*), e alla terra di Beozia che li generò *(incantate glebe*). I tre accenni allusivi offrono al lettore i riferimenti necessari per desumere la favola, invitandolo a cogliere il *verbum improprium* oltre il *proprium*, ossia la parola scritta.[86]

---

[85] Sul processo sotteso all'allusione, cfr. Conte, 1985, pp. 34-35.

[86] Cfr. Conte, *ivi*.

Il modello a cui il Savioli guarda continuamente è Ovidio, presentato subito come guida nell'esplicito omaggio di II, 13-16 «La tua, gran Padre Ovidio, / Scorrea difficil arte, / Pascendo i guardi e l'animo / Sulle maestre carte». Il rapporto tra i due poeti emerge soprattutto, e nei suoi aspetti più interessanti, come dialogo, rivelatore di una relazione a più sfaccettature, che alterna riprese e capovolgimenti, calchi e riletture. Nel caso di IX, 53-56 «Impetuoso Eridano / Stendi la torbid'onda, / E minacciando vietami, / Se sai, l'opposta sponda», l'amante supplica il Po (*Eridano*) affinché gli impedisca di raggiungere la donna, secondo una prospettiva opposta a quella ovidiana di *Amori* III 6, 1-8 «Amnis harundinibus limosas obsite ripas, / ad dominam propero — siste parumper aquas! / nec tibi sunt pontes nec quae sine remigis ictu / concava traiecto cumba rudente vehat. / parvus eras, memini, nec te transire refugi, / summaque vix talos contigit unda meos. / nunc ruis adposito nivibus de monte solutis / et turpi crassas gurgite volvis aquas», dove, al contrario, il poeta prega il fiume perché freni l'impeto della piena e gli conceda di incontrare l'amata.

Un altro luogo interessante corrisponde a XIII, 61-64 « Ma Amor può troppo: ei supera, / E la vergogna esclude. / Scrive, e lo scritto lacera, / Riscrive ancora, e il chiude», che ricorda sullo sfondo Ovidio, *Metamorfosi* IX, 522-25 «dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram. / Incipit et dubitat; scribit damnatque tabellas; / et notat et delet; mutat culpatque probatque / inque vicem sumptas ponit, positasque resumit». Il ritratto savioliano della donna tormentata che lotta contro il proprio orgoglio per scrivere una lettera di scuse all'amante, richiama quello ovidiano di Biblide, in preda alla stessa angoscia e negli stessi atteggiamenti, mentre scrive a sua volta una lettera, ma per confessare al fratello il proprio amore incestuoso. Considerata al cospetto del modello, la scena del Savioli lascia pochi dubbi sull'eco della fonte, che tuttavia non è ricalcata, ma rielaborata, questa volta non per un cambio di prospettiva, ma attraverso la ricollocazione di un motivo specifico entro un contesto e del tutto diverso.

Ancora ovidiano è il riferimento a Cipassi in III, 45-46 «Segui, o fra quante furono / Illustri ancelle esperta», così come l'accenno a Corinna in XX, 33-36 «Piangea Corinna i taciti / Furtivi amor svelati, / Mentre Nason traevano / Al freddo Ponto i fati», entrambe figure di rilievo negli *Amores*, la prima come ancella preferita della donna, cioè di Corinna, la principale interlocutrice del poeta latino,

dal quale il Savioli riprese anche numerosi motivi, come quello di Amore che infonde coraggio: XIX, 49-52 «Nè la sgomenta l'impeto / Di freddo vento, o pioggia, / E sulla pietra rigida / Il nudo seno appoggia», già di Ovidio, *Amori* I 6, 9-12 «At quondam noctem simulacraque vana timebam; / mirabar, tenebris quisquis iturus erat. / risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido / et leviter 'fies tu quoque fortis' ait» e *Metamorfosi* IV, 93-96, «Callida per tenebras versato cardine Thisbe / egreditur fallitque suos adopertaque vultum /pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit. / audacem faciebat amor», e quello dell'amante fatto preda della donna, recuperato in VI, 29-32 « Me Amor di novo imperio / Non graverà ch'io creda, / Egli, che ad altra tolsemi, / Onde foss'io tua preda» e in VII, 41-44 « Di nove spoglie accrescere / I tuoi trionfi io veda, / Io nelle tue vittorie / La più gradita preda», con precedenti in Ovidio, *Amori* I 3, 1 «[…] quae me nuper praedata puella est» e II 17, 5-6 «atque utinam dominae miti quoque praeda fuissem / formosae quoniam praeda futurus eram!».

Dagli esempi riportati emerge come il rapporto del Savioli con la propria fonte principale non sia fondato sulla puntuale ripresa e restituzione di immagini cristallizzate, bensì su un recupero dialettico di ricordi che sfumano e si confondono entro un contesto e una poetica differenti da quelli del modello latino, che rimane in sottofondo, di cui si avvertono talvolta le ambientazioni e i toni, ma che non è mai pedissequamente ricalcato quanto alle immagini, al lessico e ai costrutti, raramente riconoscibili come squisitamente ovidiani, tutt'al più come elegiaci.

Per sottolineare quanto sarebbe opportuno la peculiarità del rapporto tra il Savioli il proprio modello, sarà necessario approfondire in altra sede le ricerche relative al rapporto tra Ovidio e la poesia settecentesca, che per lo più era di impronta oraziana, nonché il ri-uso dello stesso Orazio da parte di poeti che ne fecero la loro fonte principale. In questo modo, sarà finalmente possibile restituire un quadro che metta a confronto non solo poeti che ripresero il medesimo modello, ma anche le tecniche di ri-uso applicate a fonti diverse, una delle quali, Orazio per l'appunto, caratteristica del secolo.

I ricordi degli altri due elegiaci latini, Tibullo e Properzio, invece, sono rari, l'uno è troppo delicato e bucolico per essere adatto a ritrarre la vita nei salotti, l'altro risulta troppo sensuale ed esplicito, al punto da riuscire sconveniente. La ripresa più interessante è di Properzio, *Elegie* I 1, 9-16 «Milanion nullos fugiendo, Tulle,

labores / saevitiam durae contudit Iasidos. / Nam modo Partheniis amens errabat in antris, / ibat et hirsutas ille videre feras; / ille etiam Hylaei percussus vulnere rami / saucius Arcadiis rupibus ingemuit. / Ergo velocem potuit domuisse puellam: / tantum in amore preces et benefacta valent», che si avverte in V, 57-64 «Oh quante volte intrepido / Sfidò le irsute fere, / E alla sdegnosa Vergine / Offrì le spoglie intere! / Quest'arti, che s'aprivano / Sentiero al cor non molle, / Col tempo il disarmarono, / E la superba volle». Si tratta di un eco precisa, rivelata da due richiami puntuali: l'attributo *intrepido* del v. 57, che pare riassumere il properziano *nullos fugiendo […] labores* (*Elegie*, I 1, 9), e il sintagma *irsute fere* del v. 58, calco di *hirsutas […] feras* (*Elegie* I 1, 12). Anche in questo caso, però, non manca la rilettura personale, che si manifesta nel capovolgimento della recriminazione properziana di *Elegie* I 1, 17-18 «In me tardus Amor non ullas cogitat artes / nec meminit notas, ut prius, ire vias», attraverso la speranza espressa in V, 65-68: «Forse gli Dii mi pascono / D'una speranza incerta, / E forse a prezzo simile / La mia vittoria è certa» (V, 65-68), che stravolge i sentimenti suscitati dal ricordo dello stesso mito.

Non mancano nella raccolta anche tessere della tradizione epica, greca e latina, impiegate soprattutto per la restituzione delle scene più cupe e dalle tinte più forti, come nell'esempio di XXIV, 1-8 « Empia, ad orror perpetuo / Dannata infausta valle, / Che rupi immense adombrano / Colle deserte spalle! / Quest'arse arene accolsero / Medea di rabbia insana: / Qui agl'incantati aconiti / Stese la man profana», che il Savioli può aver tratto dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (III, 846-1062) o dall'omonimo poema di Valerio Flacco, VII, 349-472; ancora in XXIV, 29-32 « Segui: così nel Tartaro / L'infame augel si pasce, / E sotto al rostro indomito / L'eterno cor rinasce», la scena dell'avvoltoio che divora il fegato di Tizio è ricordo probabilmente virgiliano, di *Eneide* VI, 595-600 «Nec non et Tityon, Terrae omniparentis alumnum, / cernere erat, per tota novem cui iugera corpus / porrigitur, rostroque immanis vultur obunco / immortale iecur tondens fecundaque poenis / viscera rimaturque epulis habitatque sub alto / pectore, nec fibris requies datur ulla renatis», benché il Savioli sostituisca il cuore al fegato, secondo la variante di Apollodoro, *Biblioteca* I 4, 1, oppure per un *lapsus memoriae*. Questa notevole varietà di modelli, che spazia tra generi anche molto diversi, consentì al Savioli quei cambi

di tono che vivacizzano la raccolta, allontanando il rischio di un appiattimento sulle sfumature languide proprie dell'elegia.[87]

Anche la tradizione greca offrì al Savioli spunti interessanti da cui trarre temi e immagini, soprattutto attraverso la poesia di Saffo, fonte principale dell'ode *A Venere*, che ai vv. 17-32 riprende quasi interamente l'*Inno ad Afrodite* (fr. 1 Voigt); ma anche per il ricordo di altre liriche, come l'anacreontea XXIV, 8-13 «γυναιξὶν οὐκέτ᾽ εἶχέν. / τί οὖν; δίδωσι κάλλος / ἀυτ᾽ ἀσπίδων ἁπασῶν, / ἀυτ᾽ ἐγχέων ἁπάντων· / νικᾶι δὲ καὶ σίδηρον / καὶ πῦρ καλή τις οὖσα», di cui si avverte l'eco in I, 41-44 «A che valer può l'Egida, /Se 'l figlio tuo percote? / Quel che i suoi dardi possono / L'asta immortal non puote» e che il Savioli lesse come ode di Anacreonte in *Hellenes poietai palaioi* II, pp. 100-01, e nella traduzione del Rolli, pubblicata nel 1739.[88] È diverso, invece, il caso di Omero, raramente ricordato per temi e tessere precise, ma ripreso soprattutto per episodi e scorci diventati tradizionali, così come Apollodoro e alcuni autori latini, tra cui Igino, fruiti quasi come repertorî mitologici da cui attingere immagini e notizie.

Il ricorso a fonti volgari è notevolmente minoritario rispetto alle frequenti riprese di modelli antichi, e testimonia un disegno poetico caratterizzato da un certo distacco dalla tradizione letteraria italiana, in favore di un rapporto più stretto con quella classica. Emerge subito la presenza di Dante, a cui il Savioli non guardò soltanto per pochi calchi lessicali, ma anche per la ripresa di motivi e immagini. L'aspetto più interessante di queste riprese sta nel fatto che spesso si trovino concentrate entro uno stesso componimento, per esempio nelle odi *All'amica gelosa* (XXII), dove si trovano: «Per nostro meglio» al v. 12 (*Inf.* I, 112), «sofferta pena» al v. 44 (*Vita Nova*, XX, 2) e «caldo amore» al v. 60 (*Par.* XX, 95), e *All'amica abbandonata* (XVI), che accoglie «dolenti note» (v. 14; *Inf.* V, 25), «bagnai le gote» (v. 16; *Purg.* XIII, 84) e il distico «Amor del tutto origine, / Il solo Amor ne incolpa» (vv. 31-32), eco di *Inf.* V, 103 «Amor, ch'a nullo amato amar perdona», con identica antanaclasi. Ciò dipende, probabilmente, da una particolare manifestazione di memoria poetica, per

---

[87] Ulteriori esempi si trovano in VII, 31-44; IX, 29-42; XXIV, 29-36. Targioni Tozzetti aveva già individuato alcune tessere virgiliane tra cui il ricordo di *Eneide* II, 527 «Stans celsa in puppi», in XXIII, 29 «Sull'alta poppa immemore», per cui cfr. *Commento*, a.l.

[88] «Restò Nulla per le Donne? / Sì. Che dunque diè? / Bellezza: / Pari a ogn'Asta *per Offesa* / A ogni Scudo *per difesa.* Foco e Ferro vince *e spezza* / Chi possiede la Bellezza» (trad. Rolli). Il volume *Hellenes poietai palaioi* (vol II, pp. 100-01) è presente nella biblioteca del poeta; la traduzione del Rolli fu stampata nel volume *Delle ode d'Anacreonte Teio. Traduzione di Paolo Rolli*, Londra, 1739, p. [2].

cui forse si può parlare di *vischiosità*, secondo la definizione che ne diede Segre analizzando le riprese concatenate di parole rima e di reminiscenze dantesche osservata nel *Furioso*.[89]

Sul fronte opposto, petrarchesco, oltre alla presenza di *topoi* e sintagmi ormai tradizionali, per i quali non si può parlare di vere e proprie riprese, si incontrano anche precisi ricordi dei *Fragmenta,* come la scena in XVIII, 17-20 «Progne ritorni intrepida / Dai caldi Egizj liti / Le antiche forme a piangere, / E Filomena, ed Iti» in cui si avverte l'eco di *RVF* 310, 1-4 «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena / e i fiori et l' erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena, / et primavera candida et vermiglia», e il calco della struttura sintattica in XVI, 53-54 «Vuoi più? le leggi ei modera / Amor del sordo Fato», dove *ei* (v. 53), riferito ad Amore, ha valore pleonastico ed effetto ridondante, come in Petrarca, *RVF* 52, 7-8 «tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo, / tutto tremar d' un amoroso gielo», dove afferisce a *cielo*.

Tra le fonti savioliane trova spazio anche la tradizione cavalleresca, ripresa soprattutto per temi e immagini molto precise, come i quadretti dei giardini incantati di Falerina e Armida in IV, 1-4 «Lascia i sognati Demoni / Di Falerina, e Armida:/ Porgi l'orecchio a storia / Più antica, e meno infida», che rinviano immediatamente alle ambientazioni favolose di Boiardo, *Innamorato* I 17, 8-10 e Tasso, *Liberata* XV, 53 - XVI, 16, e la scena bucolica di IV, 65-68 «Sui gioghi Idalii crebbero / Cento vergate piante, / E le fortune apparvero / Dell'indiscreto amante», che nonostante la lunga tradizione alle spalle, risalente già a Callimaco, non può non risvegliare il ricordo ariostesco di Angelica e Medoro, in *Furioso* XIX 36 o quello tassesco di *Liberata* VII 19. Sempre di ambito cavalleresco è il recupero del sintagma *travagliato fianco*, generalmente riferito ai corpi spossati dalla battaglia, come in Tasso, *Liberata* I 46, 3-6 «poi che Tancredi al fin vittorioso / i fuggitivi di seguir fu stanco, / cercò di refrigerio e di riposo / a l'arse labbia, al travagliato fianco», risemantizzato e impiegato dal Savioli in XV, 70 per ritrarre l'amante esausto dopo una notte insonne, trascorsa aspettando inutilmente la donna. Nella scelta si avverte la sottile allusione al *topos* elegiaco della *militia amoris* (cfr. Ovidio, *Amori* I 9), elegantemente richiamato attraverso una minuta ripresa di ambito lessicale, che racchiude in sé il ricordo degli epici campi di battaglia.

---

[89] Cfr. Segre, 1966, p. 57.

Se si escludono il recupero delle rime *arene* - *scene* (VII, 10-12), già di *Adone* XI 22, 2-6, e *funeste* - *Oreste* di IX, 2-4, di *La galeria*, *Ritratti: uomini* XI 5a *Euripide*, 1-3, e la presenza di pochi echi tematici, il Marino rimane per lo più una fonte lessicale, così come il Metastasio, inaspettatamente assente, o quasi, dagli *Amori,* se non per una decina di calchi tra vocaboli e sintagmi. Ciò sorprende soprattutto perché l'influenza del melodramma è notevole nella raccolta, sebbene in termini di ritmo e tono, piuttosto che attraverso riprese da specifici autori. Lo scarso contributo forse dipende da quanto il Godard già scrisse sul Metastasio: «Tale il tuo stil, cui docile / musical legge infrena / scorre sul palco lucido / con tranquilla vena / cui s'estro non accelera / sobrio fiancheggia il ver»,[90] perché il languore di quello stile "sobrio" e "tranquillo" poco o nulla poteva accordarsi con la vivacità delle scene savioliane a cui occorrevano immagini nitide, incisive ed espressive, come quelle tratte dai modelli latini, che danno rilievo e personalità a ogni affresco. Un altro grande assente è il Frugoni, che precedette il Savioli nella sperimentazione del metro, ma che non è accolto tra le fonti. Ciò deriva, probabilmente, dal carattere prettamente sperimentale dei versi frugoniani, che trovarono la loro massima espressione nella ricerca e nell'applicazione di nuovi ritmi, non nell'inseguimento della precisione e della densità espressiva, ma soprattutto furono di argomento pastorale, dunque ancora più lontani dall'immaginario del Savioli.

Tradizioni diverse da quella più strettamente letteraria offrirono a loro volta spunti e motivi che suggestionarono i toni e l'atmosfera degli *Amori*, in primo luogo il melodramma, da cui il Savioli riprese soprattutto i modi, riflessi nel recupero di clausole, moduli e sequenze, che ricordano le ambientazioni teatrali, come già sottolineò Pinchera, riconoscendo nelle due interrogative retoriche di II, 45-48 «Amor di tua vittoria / Come vorrei lagnarmi? / Chi mai dovea resistere, / Potendo, a tue bell'armi?», «quella "certa abilità e volontà da teatro melodrammatico" di cui parla esattamente il Binni».[91] Un altro esempio interessante si trova in XV, 53-56 «Ah mille faci splendano / Nel vïolato loco. / Entri vergogna, e seguano / I lacci, il ferro, il foco», perché unisce la propensione del Savioli per la giustapposizione di quadretti, e l'ambientazione tipica del melodramma,

---

[90] Godard, *Poesie* cit. in Dionisotti, 1998, p. 68.

[91] Tra le clausole più significative si segnalano XII, 83-84 «Cessa. Tu segui? ah Furie / L'Abisso aprite. Io scendo», e XV, 69-72 « Ohimè! le forze scemano / Al travagliato fianco, / Rabbia mortal le tenebre / M'addoppia agli occhi, e manco». Per la citazione, cfr. Pinchera, 1994, p. 273.

restituendo una sorta di sequenza scenica attraverso la successione di minute immagini; il quadro viene illuminato dalle fiaccole (vv. 53-54), che svelano il tradimento, poi giunge *vergogna*, a cui è dedicato il quinario del v. 55, seguita dagli strumenti della vendetta, *i lacci* ('ceppi'), il *ferro* ('le armi') e il *fuoco*, che formano un *tricolon* in *climax* tra i vv. 55 e 56. Anche il predicato *Entri* (v. 55) è fortemente evocativo del contesto teatrale, ed è significativo che sia collocato in posizione enfatica, a inizio distico e con accento di 1ª.

Il carattere fortemente visivo della poesia savioliana induce a volgere lo sguardo anche verso le arti figurative, che sembrano fonti probabili dei ritratti del Sonno (XX, 25-26) e di Flora (VII, 29-30), ma anche della canzone *Amore e Psiche*, che secondo le parole del Savioli riportate da Giuseppe Maria Tozzi si dovrebbe a un affresco che decorava la sua casa di Bologna: «Le logge di mia casa fregiate sono di un antico e buon dipinto che tutte esprimono le avventure di Psiche. Questa è la prima storia che apparai fanciullo, e quasi le mie prime notizie furono Psiche e Amore». Successivamente il palazzo fu trasformato in un educandato per monache e il dipinto, visto il soggetto, fu coperto.[92] Sul ruolo della pittura nello stile savioliano si espresse diffusamente Attilio Momigliano, soprattutto in relazione alla pubblicazione dei cinque volumi delle *Pitture antiche di Ercolano*, iniziata nel 1757,[93] un anno prima dell'edizione delle *Rime*, stampata a Venezia nel 1758: «Molti motivi di quelle pitture ci riportano, se non proprio agli argomenti, all'atmosfera e al gusto decorativo e grazioso degli *Amori,* i quali sono frutto della raffinatezza settecentesca fusa con le suggestioni dei classici e delle pitture mitologiche e dei temi ornamentali che venivano dagli scavi recenti».[94] È noto che alcune delle odi furono composte prima del '58 e che circolarono come fogli volanti precedentemente alla raccolta, tuttavia «importa notare che una parte delle pitture ercolanensi presentava le leggende erotiche antiche con un'invenzione graziosa che doveva piacere al Settecento, e che trova il suo riscontro nella particolare fisionomia della mitologia degli *Amori*, e sopra tutto in quella di soggetto erotico».[95]

---

[92] Fubini-Maier, 1959, p. 366.

[93] *Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*, 5 voll., Napoli, nella Regia Stamperia, 1757-1779.

[94] Momigliano, 1945, pp. 16-17.

[95] Momigliano, 1945, p. 17.

A conclusione di queste osservazioni sulle fonti, pare interessante considerare anche le suggestioni giunte dall'ambiente salottiero contemporaneo, soprattutto perché fu oggetto delle attenzioni anche di un altro poeta, il Parini, di ben altra levatura e ormai del tutto incline ai modi neoclassici, ma interessato agli stessi temi toccati dal Savioli. Certo non è pensabile che i due si siano reciprocamente influenzati, per ragioni tanto cronologiche quanto culturali e geografiche, tuttavia il riscontro di motivi comuni può trovare ragione nel panorama culturale che influenzò gran parte della società settecentesca, da nord a sud della penisola, sollecitando per vie indipendenti l'immaginario di entrambi. Gli esempi più significativi si trovano in XII, 25-28 «Il cocchio allora ai taciti / Lari stridendo arriva. / Le faci intorno splendano; / Sta pronta: ecco la Diva», che ricorda *Mattino I*, 65-72 «Tu tra le veglie, e le canore scene, / e il patetico gioco oltre più assai / producesti la notte; e stanco alfine / in aureo cocchio, col fragor di calde / precipitose rote, e il calpestìo / di volanti corsier, lunge agitasti / il queto aere notturno, e le tenèbre / con fiaccole superbe intorno apristi», e in III, 8-12 « Cinese tazza eserciti / Beata il suo costume, / E il roseo labbro oscurino / Le Americane spume», in cui pare rispecchiarsi la colazione del giovin signore pariniano di *Mattino I*, 126-135 «Tuo damigello i' veggo; egli a te chiede / Quale oggi piú delle bevande usate / Sorbir ti piaccia in preziosa tazza: / Indiche merci son tazze e bevande; / Scegli qual più desii. S'oggi ti giova / Porger dolci allo stomaco fomenti, / Sì che con legge il natural calore / V'arda temprato, e al digerir ti vaglia, / Scegli 'l brun cioccolatte, onde tributo / Ti dà il Guatimalese e il Caribbèo». Le scene di entrambi gli esempi pertengono a un contesto assai simile, ritratto attraverso immagini che si ricordano reciprocamente, diventando testimonianze del carattere universale di taluni vezzi e abitudini, caratteristici delle élite contemporanee.

Altrettanto interessante è il riconoscimento del *Riccio rapito* di Pope come fonte comune a entrambi i poeti, che talvolta sembrano riprendere anche gli stessi luoghi. Si considerino per esempio il sintagma *destra ardita* ('valorosa') di III, 40, riferito alla mano dell'ancella che sta pettinando la donna, e la dittologia pariniana *coraggioso e forte* (*Mattino* I, 555), che qualifica il parrucchiere del giovin signore; entrambi riflettono la stessa paura che emerge dai versi di Pope relativi alla *toilette* di Belinda: «Una minor Sacerdotessa a lato / De l'ara giace, e supplice, e tremante / Di vanità

comincia i sacri riti». La scena in III, 1-4 «Già col meriggio accelera / L'ora compagna il piede, / E già l'incalza e stimola / Nova, che a lei succede», invece, è notevole per la dialettica che instaura con le altre due opere; in accordo con il *Riccio rapito*, perché anche Belinda si sveglia dopo mezzogiorno,[96] ma contro il *Mattino*, dove il giovin signore apre gli occhi proprio quando il sole gli *pende sul capo* (*Mattino I*, 90-98). L'ambientazione delle tre scene è assai simile, così come i rituali che seguono il momento del risveglio, perciò la variazione pariniana del dettaglio cronologico emerge con maggiore evidenza e risulta particolarmente interessante.

Ettore Bonora vide nel Savioli il poeta che più di ogni altro entro il panorama settecentesco potrebbe accostarsi «all'autore del *Giorno*, per essersi ispirato nei suoi versi alla società elegante ed anche per aver fatto, come il Parini, un uso sapiente della mitologia, a scopo finemente decorativo», ma ne riconobbe anche il limite, mostrando la soglia che gli *Amori* non riuscirono mai a oltrepassare. Oltre tale soglia, il testimone fu raccolto dalla «sapiente arte di descrittore» del Parini e «dall'ironia e dalla satira, che incidono a fondo, persino nei momenti in cui il poeta del *Giorno* è disposto a farsi cronista compiaciuto del bel mondo».[97] Il poemetto pariniano, infatti, non rispecchia più soltanto una dimensione, ma porta con sé anche risvolti di ordine politico e sociale, a fronte degli *Amori* che invece si limitano a celebrare la grazia e l'eleganza dei salotti, in cui la stessa élite dileggiata dal Parini trascorreva le sue giornate nell'ozio e nella mollezza, denunciati con mirabile sarcasmo proprio nei versi de *Il giorno*. A ciò si aggiunge, nel caso del Parini, uno stile che ha abbandonato la cantabilità in favore di scelte lessicali pregnanti e di un verso più lungo e sciolto dalla rima, che non ha più nulla in comune con il metro breve e musicale fatto proprio dal Savioli, e senza dubbio restituisce i modi di una poesia ormai del tutto diversa rispetto alle piacevoli quartine degli *Amori.*

---

[96] cfr. Pope, *Il riccio rapito* I, trad. Conti, 12-24 «Vibrava il Sole timoroso il raggio / Per le bianche cortine, e dischiudea /Quegli occhi che oscurar doveano il giorno. / Ne le morbide ceste sonnacchiosi / Barbetti si scuotevano: e gli amanti / Privi ognora di sonno al mezzo giorno / Appunto risvegliavansi. Tre volte / L'importuna pianella il suol percosso, / Tre tintinnito il campanello avea: / E l'Oriol dal pollice compresso / Gìa ripetendo l'argentino suono // Ma sul molle origlier giacea dormendo / Belinda ancor».

[97] Bonora, 1992, pp. 119-120.

5. Fortuna e dibattiti

Il vivace ritratto della società contemporanea, dei suoi passatempi e delle sue passioni, repentine e incostanti, che ardevano e scemavano durante le feste in maschera e le serate a teatro, nonché l'espressione dell'amore come sentimento frivolo, restituito in chiave edonistica e sociale, certo furono tra i motivi principali della straordinaria fortuna degli *Amori*, ma offrirono anche il pretesto alle prime critiche, che infatti muovono da un'accusa prima di tutto morale.[98] Allegato all'edizione piacentina della raccolta pubblicata da Orcesi nel 1789,[99] si trova infatti uno scambio epistolare dai giudizi aspramente censorî, espressi da una donna e da un abate suo amico, che chiesero di rimanere anonimi.[100] Il pretesto della critica è nella prima lettera, l'unica della donna, che attacca i costumi e la sensibilità del Savioli affermando quanto segue:

> L'Amore vi parla un linguaggio non suo, almeno per ordinario. Il furore, la gelosia, la rabbia, sentimenti che non ponno certo sedur chicchessia, sianvi pure dipinti per eccellenza, sempre saranno una pittura, che deve restar molto al di sotto d'un quadro tenero, e patetico, quadro più vero perché più comune alle anime gentili innamorate, quadro, che ho cercato, e sempre invano in questi *Amori*. La tenerezza, la espansione moderata d'un animo contento, un dolor mite, ma commovente: gradazioni soavi della passione dell'Amore, sembrano incognite al Conte Savioli. Qual differenza tra la maniera sua d'amare, e quella del Petrarca![101]

L'ingenuità e la faziosità della lettura risultano evidenti già dalle prime parole, da cui emerge il profilo di una lettrice ben lontana dagli ambienti cittadini e salottieri contemporanei, e forse ancora legata a quel platonismo bembiano che aveva indotto il Settecento a rileggere Petrarca attraverso il filtro dei petrarchisti quattrocenteschi. Per meglio comprendere la prospettiva e la superficialità della critica è interessante l'osservazione che segue: «Osereste voi forse pretendere, che

---

[98] Oltre alle 21 edizioni stampate vivo l'autore, per cui cfr. *Nota al testo*, una lettera del Savoli al Bodoni del 1799 testimonia la fortuna dell'opera, che ancora 34 anni dopo la prima edizione non solo circolava, ma continuava a essere richiesta con insistenza: «Degnatevi egregio Amico di inviarmi per la prima occasione che vi riesca, quattro esemplari dei miei Amori in piccol formato, giacche non posso salvarmi da chi ne chiede» (Lettera di Ludovico Savioli a Giambattista Bodoni, conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma, Cart. Bod. 56 8.63).

[99] Savioli, *Amori*, Orcesi, 1789.

[100] Cfr. Savioli, *Amori*, Orcesi, 1789, pp. CXLIX- CL

[101] Savioli, *Amori*, Orcesi, 1789, pp. CLI-CLII.

sia dilicato l'argomento della IV Canzone? "*Vieni meco ne' boschi, lascia la Città piena di periglio per te, e per me, poiché la bellezza vi è preda dell'oro, e delle arti indebite?*" In verità un Amante, che se avesse la sfrontatezza di parlarmi in tal guisa, mi parlerebbe per l'ultima volta».[102] L'allusione maliziosa non viene neanche colta, tanto che la lettrice non biasima il poeta per la proposta erotica celata dietro l'invito alla donna a isolarsi nei boschi, bensì lo accusa di mancanza di tatto per aver insinuato che la vita cittadina potesse corromperla. La critica è a tal punto ingenua che fa passare sotto silenzio uno dei giochi allusivi più evidenti della raccolta, per censurare, invece, un'affermazione considerata priva di delicatezza.

Un ulteriore esempio, significativo dell'estraneità della donna alla leggerezza e alla *joie de vivre* caratteristiche degli ambienti salottieri, è restituito dalla seguente riprovazione:

> Vedete la VI, e perdonate se si può al Poeta la rozza disinvoltura, con cui nella strofa 13 si mostra indifferente, che la Bella dopo la morte di lui "*Ove i casi il chieggano*" rasciughi il ciglio. Questi casi sono esemplificati, e Didone ne ha l'onore. Io sono così superba, che non potrei senza rammarico sostenere la indifferenza di mio Marito, se gliene avessi trovato pur ombra al pensiero, ch'io potessi amare, e sposarmi ad un altro dopo la sua morte.[103]

Dalle parole riportate emerge ancora una volta un sentimentalismo divenuto del tutto estraneo almeno a una parte della società settecentesca, nonché un attaccamento al legame coniugale ormai lontano dal sentire e dai costumi dell'epoca.

Le critiche dell'abate, sebbene muovano da una prospettiva più strettamente letteraria, non rivelano una sensibilità più fine né una maggiore profondità di lettura, per cui implicano numerosi fraintendimenti, il più evidente nell'ultima lettera, datata 1° ottobre 1788, dove si legge: «E quella bella paragonata ad una vecchia Leonessa come vi piace? Bisogna dire che si difende coll'unghie, e co' denti».[104] Il commento sarcastico si riferisce ai vv. 21-24 dell'ode *All'Aurora* (XXI): « A

---

[102] Savioli, *Amori*, Orcesi, 1789, p. CLIII; riferito a IV, 17-30 «Ma d'oro, o d'arti indebite / Preda beltà non era: / Sacre alla Patria, dissero: / "Per lei combatti, e spera". // […] // Chi v'ha rapito o Secoli / Degni d'eterna lode? / Tutto svanì. Trionfano / Fasto, avarizia, e frode. / Fuggiamo o cara, involati / Dalla Città fallace: / Meco ne' boschi annidati, / Chè sol ne' boschi è pace».

[103] Savioli, *Amori*, Orcesi, 1789, pp. CLIII-CLIV; il riferimento riguarda VI, 45-52 «Richiameran tue lagrime / Il fuggitivo spirto: / Tu l'urna, ov'io riposimi, / Coronerai di mirto. // Poi, dove i casi il chieggano, / Rasciugherai le gote. / Oltre alle fredde ceneri / Amor durar non puote».

[104] Orcesi, 1789[1], pp. CLXXXVIII-CLXXXIX.

grida, e a pianti immobile / Sedea la mia nemica, / Più amara e inesorabile / Di Leonessa antica» ed evidentemente travisa il senso del testo, e dell'allusione, che afferisce alla sfinge, ritratta da Esiodo e Apollodoro, sconfitta da Edipo nell'omonima tragedia di Sofocle.

Questo scambio epistolare suscitò la reazione immediata di Silvio Lagunto, che rispose con un *pamphlet* apologetico stampato dallo stesso Orcesi nel giro di pochi giorni, in cui il lavoro del Savioli è difeso a spada tratta, ma senza il sicuro appoggio di una approfondita comprensione dei testi.[105] Il Lagunto si appellò all'accademia, alla logica e alla retorica, spesso fraintendendo a propria volta, e senza mai spiegare le ragioni delle proprie affermazioni, finendo così per opporre a una lettura distorta le ragioni di un'interpretazione altrettanto discutibile. Si consideri per esempio l'osservazione che segue, in risposta al commento dell'abate all'ode XXI, 21-24:

> […] rispondo non essere nelle Comparagioni necessario, che si depurino tutti i formali o materiali rapporti, che sono tra il Paragonante e il Paragonato, bastando che se ne depurino alcuni: anzi può bastare alle volte, che non se ne depuri che uno solo, come sarebbe quello dello sdegno, o della fierezza, o della inesorabilità, o simili: poichè se tutti dovessero depurarsi, d'uopo sarebbe il dire, che in questa parte peccassero eziandìo (sic) talvolta le Comparagioni de' Poeti più insigni, e degli Oratori più rinomati.[106]

La replica è tecnica e chiama in causa la retorica, ma dimostra che neanche il Lagunto colse il riferimento alla sfinge, rimanendo ancorato al senso letterale dei versi.

A distanza di quasi dieci anni dalle critiche pubblicate dall'Orcesi, l'*Antologia Romana* stampò ventitré articoli e otto lettere di Vincenzo Berni degli Antonj, inizialmente indirizzati a un amico in forma privata e poi pubblicati dietro incoraggiamento dello stesso, citato con lo pseudonimo di Apione Egizio, membro della colonia degli Aborigeni Amiatensi dell'Accademia degli Intronati di Siena.[107]

---

[105] S. Lagunto, *L' alchimista smentito, ovvero gli amori del conte Lodovico Savioli Fontana difesi da Silvio Lagunto contro ad alcune lettere critiche fatte da una dama, e da un amico di lei*, Piacenza, Orcesi, 1789. Il *pamphlet* si trova allegato anche ad alcune copie dell'edizione Orcesi degli *Amori*, pubblicata lo stesso anno, dunque dovette essere stampato abbastanza rapidamente da riuscire ad essere aggiunto agli esemplari invenduti della tiratura. Sulla questione cfr. *Nota al testo*.

[106] Lagunto, 1789, pp. XXXII-XXXIII.

[107] *Antologia Romana*, Roma, Gregorio Settari, 1797-1798. Quanto alle dinamiche che indussero il Berni a pubblicare gli articoli, cfr. *Antologia Romana*, 30 (Gennaio, 1797), p. 235.

Oltre la pedanteria del censore, dagli interventi emerge anche una non trascurabile punta d'invidia per il successo che gli *Amori* continuavano a riscuotere dopo più trent'anni dalla prima edizione (1765), testimoniata dal sottile sarcasmo di affermazioni del tipo: «Mi scrive un amico in Pisa, che nel Parnaso Italiano dei più celebri poeti viventi, si ristampano gli *Amori* del cittadino Savioli. Vedete, se egli in mezzo a tanta gloria potrà riputarsi oscurato dalle mie critiche. Io per altro, vi confesso il vero, non saprei ricredermi»,[108] e ancora: «siccome gli Amori di Savioli si vogliono assolutamente far passare da parecchj per un capo d'opera sino a preferirli a quelli di Ovidio; così mi trovo quasi in necessità di dimostrare che sono mancanti anche dove non sogliono mancare i più volgari poeti».[109]

Quanto alle obiezioni che si vorrebbero più propriamente stilistiche, le osservazioni presenti nella prima lettera paiono emblematiche della rigidità con cui il Berni guardò alle canzonette, finendo per censurare ciò che invece determinò la fortuna della raccolta:

> Vi accerto che nel rileggere gli Amori anzidetti mi sono vie più assodato nel sentimento che sieno difettuosi nella lingua; che la favola vi comparisca talvolta alterata, e tal altra malissimo applicata; che spesso assai manchi la condotta, il giusto criterio, ed il buon senso; e che le immagini più belle siano tolte da Ovidio: ma rese poi svisate e deformi, come dai notturni sogni vengono sfigurati gli avvenimenti del giorno.[110]

Ciò che il Berni considera "alterazione della favola", non è che il risultato della restituzione di un modello interiorizzato e fatto proprio, restituito secondo una rilettura del tutto personale che rinnova e vivacizza immagini tradizionali, talvolta avvicinandole alla sensibilità contemporanea.

Anche in questo caso, come per le lettere piacentine, gli articoli furono seguiti da una replica, inedita e anonima,[111] a cui il Berni ribatté a propria volta sulle pagine delle *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*, con un articolo intitolato *Risposta*

---

[108] *Antologia Romana*, 47 (maggio 1798), p. 375.

[109] *Antologia Romana*, 33 (febbraio 1797), p. 257.

[110] *Antologia Romana*, 30 (Gennaio 1797), p. 236.

[111] *Ragionamento sulle Osservazioni critiche agli Amori del ex-Conte Lodovico Savioli*, BUB, 1496, VIII, 19, pp. [129-140]

al Ragionamento sulle osservazioni critiche agli Amori del conte Lodovico Savioli (inedita).[112]

L'oppositore del Berni non confutò le posizioni del rivale sulla base di giudizi ragionati, ma preferì mettere in luce i luoghi e le occasioni in cui il detrattore del Savioli si era dimostrato sleale, dando all'intervento un taglio personale, come dimostra la premessa che segue: «Noi senza disputar punto se sussista o nò (sic) quanto gli è imputato, abbiamo stabilito di far vedere, che il suo censore si è allontanato dalle regole che vogliono osservarsi nella sana critica de' poetici componimenti».[113] Si capisce subito che a queste parole non potrà seguire un'apologia degli *Amori*, come fu quella del Lagunto, né tantomeno una replica fondata su osservazioni critiche mosse dallo studio e dall'analisi dei testi, ma verrà dietro un diretto attacco al censore, che successivamente replicherà mantenendosi sullo stesso piano, e lasciando ormai da parte, o quasi, l'originario oggetto della contesa.

Il dibattiti non brillarono certo per acume critico, né lasciarono emergere osservazioni significative, ma è significativo che furono sollevati dopo decenni dalla prima edizione della raccolta, segno che gli *Amori* non solo erano ancora in circolazione, ma rimanevano anche oggetto di discussione, dimostrandosi una lettura pienamente attuale.

6. Gli *Amori* come modello poetico

La fortuna di cui la raccolta godette e l'influenza che esercitò entro il panorama letterario contemporaneo emerge con chiarezza dalle eloquenti parole del Carducci, che in proposito osservava: «Si dettero ad imitarle [le odi] i poeti già in fama; cominciarono dall'imitarle i giovani che dovevano essere splendore d'una nuova generazione, il Monti il Mazza il Foscolo; sino l'Alfieri deponeva *il terribile odiator di tiranni pugnale*, per invocare su l'innanzi del Savioli il sonno, che finisse di chiuder gli occhi, gravi dalla crapula, a quel povero Stuardo».[114]

---

[112] *Memorie per servire alla storia letteraria e civile,* Venezia, Pietro Q. Jo. Battista Pasquali, 1799, semestre I, parte I, pp. 13-25.

[113] Ragionamento sulle Osservazioni critiche agli Amori del ex-Conte Lodovico Savioli, BUB, 1496, VIII, 19, p. [129].

[114] Carducci, 1868, p. LI.

Tra i poeti citati, il più suggestionato dall'opera del Savioli fu di certo il Monti, che giunse a rifiutare un'ode giovanile in cui le risonanze del modello si avvertono con troppa evidenza. Nell'*errata corrige* del *Saggio di poesie* pubblicato nel 1779 infatti si legge: «Tutti questi errori di Ortografia vanno a conto dello Stampatore. Uno solo se ne ascriva a conto mio, quello cioè di aver per inavvertenza lasciato correre la stampa della Canzonetta posta alla p. 94 [*Alla fanciulla inferma*] la quale non doveva aver luogo nella presente Raccolta, perchè frutto d'un'età assai giovanile, in cui troppo facilmente si usurpano gli altrui versi e le altrui idee per mancanza delle proprie».[115]

Nel componimento in questione, il Monti non solo riprese il metro e talune immagini savioliani, ma anche strutture sintattiche e tessere lessicali, a partire dal titolo dell'ode, in cui l'influenza degli *Amori* risulta evidente già nelle due quartine iniziali (vv. 1-8):

Savioli, XVIII *All'amica inferma*, 1-8	Monti, *Alla fanciulla inferma*, 1-8
Odi, i momenti volano, Odi una volta, e cedi. Ohimè! gli Dii ti perdono Se in Esculapio credi.	Lascia le tazze e i farmaci Omai dell'arte muta: Se ti confidi a Ippocrate, Ohimè!, tu sei perduta.
Ei l'erbe indarno, e i farmachi In tuo favor prepara, Tue labbra indarno chieggono La pia corteccia amara	Indarno egli sollecito Ai labbri tuoi prepara Le nauseate polveri Della corteccia amara

I calchi precisi sono già di per sé numerosi, a partire da *indarno* del v. 4, seguito da *farmachi* del v. 5 (Monti, v. 1), *corteccia amara* del v. 8 e dalla rima della seconda quartina, *prepara-amara* (vv. 6 e 8); ma l'eco tra i due poeti risulta ulteriormente rafforzata dall'impiego di vocaboli identici in immagini simili, sebbene con diversa funzione grammaticale. Si consideri per esempio *Ohimè!, tu sei perduta (*Monti, v. 4*),* che riprende *Ohimè! gli Dii ti perdono* (Savioli, v. 3), in cui si notano l'identica interiezione iniziale e l'utilizzo dello stesso verbo, *perdere*, impiegato dal Monti come nome del predicato, mentre dal Savioli come predicato verbale. Inoltre, la scelta di

[115] Monti, *Saggio di poesie*, p. [241].

confidi al v. 3 dell'ode *Alla fanciulla inferma* risente del sinonimo *credi*, impiegato dal Savioli al v. 4, così come l'allusione alla medicina attraverso la figura di Ippocrate, personaggio emblematico, per quanto storico e non mitologico, rivela la suggestione del riferimento savioliano a Esculapio in XVIII, 4. Ai vv. 3-4 delle due odi si riconosce anche la stessa struttura sintattica, ma con disposizione invertita dei versi; il Monti, infatti, scegliendo di mantenere l'ordine non marcato dell'ipotetica eliminò l'enfasi sul pericolo corso dalla donna, che invece il Savioli aveva sottolineato anticipando l'apodosi.

Nella seconda quartina, a fronte dei precisi calchi lessicali, si nota una notevole differenza strutturale, dovuta alla scelta del Monti di non seguire il modello, preferendo occupare la quartina con un'unica proposizione piuttosto che bipartirla rigidamente, come fece invece il Savioli collocando *Ei (*v. 5) e *Tue (*v. 7) a inizio distico, e riprendendo *indarno* ai vv. 5 e 7, distinguendo così la prospettiva di Esculapio (vv. 5-6) da quella della donna (vv. 7-8), isolate nei rispettivi distici.
Sempre dall'ode *All'amica inferma* il Monti trasse l'esempio mitologico di Aconzio e Cidippe, riservando alla digressione la parte centrale del componimento, proprio come il Savioli. Si leggano a confronto le due scene:

Savioli, *All'amica inferma*, 29-44

Mentre Cidippe affidasi
Alle devote soglie,
Si vede a piè discendere
L'aurato pomo, e 'l coglie.

«O Dea, sarò d'Aconzio»;
Ardito Amor vi scrisse.
Vide l'incauta Vergine,
«Sarò d'Aconzio», e il disse.

Del giuramento incognito
Indarno il cor si dolse.
Giurato i labbri aveano,
Dïana il voto accolse.

L'accolse. Invano i talami
Altro imeneo chiedea:
Febbre crudel vietavali,
E il petto infido ardea.

Monti, *Alla fanciulla inferma*, 25-40

Qual fu a Cidippe il premio
D'esser superba e dura?
Che le giovò d'Aconzio
Farsi all'amor spergiura?

Giacque costretta a piangere
Le sue ripulse ingrate;
E rio malor struggevale
Il fior della beltate.

I non concessi talami
Indarno altri chiedea;
Vigile indarno il fisico
Salute promettea.

Grave il furor di Cinzia
Sull'infedel discese,
E del Corizio giovane
Il dritto al fin difese.

Il differente approccio dei due poeti è subito evidente; il Savioli restituisce l'episodio nella sua interezza, giustapponendo via via le immagini in sequenza progressiva e ritraendo l'intera vicenda in un delicato affresco dal sapore classicheggiante, mentre il Monti non si sofferma sulla favola, ma ne sfrutta gli elementi emblematici per paragonare la situazione della donna a quella di Cidippe, e per offrire sostegno alle pretese del moderno amante. L'ultima quartina della sequenza è l'unica in cui l'eco del Savioli risuona evidente, sopratutto per la la ripresa in punta di verso dei due vocaboli, *talami* e *chiedea* (Savioli, vv. 41-42; Monti, vv. 33-34).

Il v. 29 del Monti, «Giacque costretta a piangere», invece, è calco evidente di Savioli VII, 37 «Giacque costretta a mordere»; segno che per lo stesso componimento il poeta attinse da più di un'ode del modello. Conferma ciò il ricordo di II, 41-44 «Tosto m'appresso, e inchinomi / A quel leggiadro viso, / Che s'adornò d'un facile / Conquistator sorriso» in Monti, *Alla fanciulla inferma*, 49-52 «Ritorneran le porpore / Sull'adorabil viso, / E su le labbra il facile / Conquistator sorriso», con ripresa della rima *viso-sorriso* determinata dal recupero del sintagma «facile / Conquistator sorriso», caratterizzato dal doppio attributo con *enjambement*, e della giuntura *leggiadro viso* (Savioli, v. 42), restituita dal Monti al v. 50 con *variatio* dell'attributo, ma con sfumatura identica.

Le parole del Carducci sottolineano come anche il Foscolo sia stato attratto dallo stile e dalle cadenze degli *Amori*, citati nel suo piano di *Piano di studi*, ripresi in alcuni componimenti giovanili, e ricordati ancora all'altezza delle due odi maggiori, *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* e *All'amica risanata*, e del secondo inno delle *Grazie*.[116] Non mi soffermerò sulle riprese presenti nelle tre opere della maturità, perché già ampiamente indagate da Carrai e da Fubini, il quale già rilevò anche le imitazioni giovanili del Foscolo, in particolare dell'ode savioliana *A Venere,*[117] ma concentrerò l'attenzione sui calchi e sui ricordi che emergono nella produzione giovanile, limitandomi, per le opere maggiori, a segnalare le riprese già rilevate di luoghi savioliani, al fine di sottolineare quanto la memoria degli *Amori* fosse ancora

---

[116] Foscolo, 1972, p. 6.

[117] Per le due odi maggiori cfr. Carrai, 2000, pp. 65-67, per le *Grazie* e per gli accenni ai componimenti giovanili, cfr. Fubini, 1963, pp. 153-159.

viva e vivace nella mente del Foscolo maturo, e quanto ciò abbia influito sulla composizione dei sui versi più noti.

Il componimento in cui la presenza savioliana si avverte più chiaramente è l'inno *A Saffo,* incluso nella silloge offerta in forma manoscritta a Costantino Naranzi nel 1794, dove si trovano altri cinque testi in quartine savioliane.[118] Tra i luoghi più interessanti per il confronto è l'immagine ai vv. 25-32, che ricorda i vv. 25-32 dell'ode *A Venere* del Savioli:

Savioli, *A Venere*, 25-32	Foscolo, *A Saffo*, 25-32
Il gentil carro Idalio, Ch'or le colombe addoppia Lieve traea di passeri Nera amorosa coppia.	Ma che mai dissi? e Cipria Da te invitata un giorno Con i gioiosi passeri Posò sul tuo soggiorno;
E mentre udir propizia Solevi il flebil canto, Tergean le dita rosee Della fanciulla il pianto.	E a te tergea benefica L'occhio dai pianti stanco E ti porgeva ambrosia Sedendosi al tuo fianco

La scena di Venere che giunge invocata da Saffo è comune a entrambi i poeti, ed è presente nell'*Inno ad Afrodite* della stessa poetessa di Lesbo (fr. 1 Voigt), ai vv. 5-12 «ἀλλά τυίδ᾽ ἔλθ᾽, αἴ ποτα κἀτέρωτα / τᾶς ἔμας αὔδας αἴοισα πήλοι / ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα / χρύσιον ἦλθες // ἄρμ᾽ ὐποσδεύξαισα· κάλοι δέ σ᾽ ἆγον / ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας / πύκνα δινεντες πτέῳ ΄ ἀπ᾽ ὠράνω / ἴθερος διὰ μέσσω», quindi Foscolo e Savioli potrebbero aver ripreso l'immagine, per via indipendente, dalla medesima fonte.[119] Il discorso cambia, però, se si considera la struttura della prima quartina, dove Foscolo non solo riprese il vocabolo *passeri* in punta di verso (v. 27), ma anche l'attributo geografico dieretico in rima sdrucciola, *Cipr̈ia* (v. 25), che fa eco a *Idal̈io* di Savioli, v. 25. A ciò si aggiunge l'immagine della seconda strofa (vv. 29-32), che ritrae Venere mentre asciuga le lacrime di Saffo; assente dall'inno greco, ma presente sia in Savioli (vv. 31-32), che in Foscolo (29-30), peraltro resa con il medesimo predicato, *tergere* (Savioli, v. 31;

---

[118] *Alla bellezza, A Venere, Il Ritratto, All'amica incerta* e *La coltura*, cfr. Foscolo, *Poesie*, pp. 186-[261]

[119] «vieni vieni, se un'altra volta di lontano / questa voce ti giunse, e l'esaudisti. / dalla reggia del padre tutta d'oro / venisti, allora / Al giogo del tuo carro erano passeri / belli: sopra la terra bruna ti portavano / rapidi con un battito fitto d'ali / - scia nell'aria, dal cielo» (trad. Pontani, *Lirici greci*, 2008, pp. 86-87).

Foscolo v. 29) e con la ripresa del sostantivo *pianto* (Savioli, v. 32; Foscolo, v. 30). Anche *invitata* di *A Saffo,* 26 pare eco savioliana, che riprende *A Venere*, 17-18 «Te sulle corde Eolïe / Saffo invitar solea», e lo stesso distico è fonte di Foscolo, *A Venere*, 25-28, come mostra il seguente confronto:

Savioli, *A Venere*, 17-20	Foscolo, *A Venere*, 25-28
Te sulle corde Eolie Saffo invitar solea, Quando a quïete i languidi Begli occhi Amor togliea.	Te di Neera il tenero Cantor chiamar solea Quando fra voti flebili All'are tue sedea

Entrambi i componimenti ritraggono un poeta (una poetessa nel caso del Foscolo) mentre invoca l'aiuto di Venere affinché attenui le sue pene d'amore. Sullo sfondo dell'affinità tematica si riconoscono anche calchi puntuali di natura prosodica e lessicale. Il Foscolo, infatti, come il Savioli, riservò il primo distico alla proposizione principale (vv. 25-26) e il secondo alla subordinata (vv. 27-28), anticipando il pronome *Te* riferito a Venere in posizione iniziale e in sede accentata (Savioli, v. 17; Foscolo, v. 25), e segnando l'inizio della temporale con la collocazione di *Quando* a principio del secondo distico (Foscolo v. 27; Savioli, v. 19). Anche la rima è uguale nei due componimenti, resa con la posposizione di due imperfetti contratti, *solea* e *togliea* nel caso del Savioli (vv. 18 e 20), *solea* e *sedea* in quello del Foscolo (26 e 28 per), che variò il secondo rimante. Infine, al savioliano *invitar* (v. 18) fa eco il foscoliano *chiama* (v. 26), impiegato non solo nella stessa accezione, ma anche nella stessa posizione, davanti al calco identico di *solea*. Nel sintagma *voti flebili* di Foscolo v. 27, infine, si avverte il ricordo di Savioli, *A Venere,* 30 «Solevi il flebil canto», con recupero dell'attributo, e l'impiego di *voti* in luogo di *canto*, ma con identica sfumatura.

Ancora ai vv. 20-21 dell'inno *A Saffo* del Foscolo «Son disprezzato, ed amo // Amo: la nostra Venere», si riconosce una ripresa di Savioli, *All'amica lontana*, 24-25 «Risplendi a un tempo, ed ama. // Ama; e l'arcano adombrisi», con recupero della *coblas capfinidas*, e della struttura dei due versi, con entrambi i predicati in clausola ritmica isolata da pausa sintattica.

Passando alle odi maggiori, oltre all'influenza ravvisabile già nel titolo della foscoliana *All'amica risanata*, che risente dei ben sette attribuiti alle canzonette

All'amica. Che lascia la città (VIII), *All'amica lontana* (IX), *All'amica offesa* (XIV), *All'amica abbandonata* (XVI), *All'amica inferma* (XVIII), *All'amica gelosa* (XXII), e *All'amica infedele* (XXIII), tra i numerosi luoghi segnalati da Carrai in cui nitidamente si avvertono eco savioliani, è Foscolo, *All'amica risanata*, 7-8 «Sorgon così tue dive / Membra dall'egro talamo», da cui affiora il ricordo di Savioli, III, 29-32 «Tal da' superbi talami / Dell'ampia Reggia Achea / Sciolta dal caro Pelope / Ippodamìa sorgea», e ancora, la stessa ode ai vv. 57-60 «La Parrasia pendice / Tenea la casta Artemide, / E fea terror di cervi / Lungi fischiar d'arco cidonio i nervi», pare risentire di VIII, 41-44 «Casta abitar compiacquesi / Dïana ancor le selve; / La pura mano armavano / Dardi terror di Belve». Oltre a tali riprese di più ampio respiro, lo studioso segnala anche il notevole calco lessicale di *amuleti*, termine raro nella tradizione poetica italiana, impiegato da Foscolo in *All'amica risanata*, 26 nella stessa accezione in cui il Savioli lo impiegò in XVII, 40, e la ripresa in fine verso del sintagma *corde eolie* (*All'amica risanata*, 94), già di Savioli, I, 17.

Nell'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo* i ricordi sono meno frequenti e tuttavia altrettanto significativi; oltre l'eco di Savioli I, 3 «Per cui le Grazie apparvero» che si avverte al v. 2 «Per te Grazie apprestino», è l'impiego nella medesima accezione dell'aggettivo *indocili* di Savioli III, 44 in *A Luigia Pallavicini*, 22-24 «Allor che, a' nodi indocile, / La chioma al roseo braccio / Ti fu gentile impaccio», che lasciano supporre puntuali reminiscenze.[120] L'esempio del Foscolo è certo quello più significativo, perché testimonia un'influenza che non rimane circoscritta ai primi esperimenti giovanili, ma che si avverte con chiarezza anche nei versi successivi, di un poeta che ha già trovato la propria identità, affatto lontana da quella del Savioli, in cui, però, le suggestioni degli *Amori* rimangono evidenti.

L'ultimo tra i grandi poeti citati dal Carducci è Alfieri, che "deponeva *il terribile odiator di tiranni pugnale*", per sperimentare il metro savioliano nel componimento *In che ti offesi, o placido*, del 1789, entro cui si riconosce, al v. 67 «Cui cielo, e terra, e pelago», il ricordo di Savioli *A Venere*, 48 « Il Ciel, le Terre, i Mari». Di fatto sono pochissimi i luoghi in cui Alfieri riprende tessere degli *Amori*, ma è significativo che a più di vent'anni dalla prima edizione della raccolta, la forma metrica e la musicalità delle odi savioliane continuassero a essere percepiti come elementi innovativi, o quantomeno come interessanti cimenti stilistici, soprattutto

[120] Sulle riprese savioliane nelle odi maggiori del Foscolo cfr. Carrai, 2000, pp. 65-67.

da un poeta avvezzo al verso lungo e ai modi della poesia politicamente impegnata, che poco aveva in comune con i toni delicati della lirica amorosa.

Oltre ai nomi citati, già numerosi e certo notevoli per il ruolo che ebbero nell'epoca successiva, c'è anche tutta una generazione di poeti, per lo più di origine emiliano-romagnola, che sperimentò il metro savioliano in canzonette dalle cadenze ricalcate su quelle degli *Amori*, a cui talvolta si aggiungono riprese tematiche e lessicali.

Luigi Cerretti (1738-1808), per esempio, che spaziava tra gli esempi del Frugoni, del Savioli e del Parini, rispecchiando le molte contraddizioni dell'epoca,[121] riprese dagli *Amori* sopratutto immagini e sintagmi, tra cui il ritratto del tramonto ne *La lontananza*, 1-4 «Già ver l'Occaso affrettasi / La notte omai declina; / Gli atri corsier già toccano / La bruna onda marina» (vv. 1-4), che ricorda in tutto Savioli II, 1-4 «Già già sentendo all'auree / Briglie allentar la mano / Correan d'Apollo i fervidi / Cavalli all'Oceáno», anch'esso in apertura di componimento.

Nell'opera del Mazza (1741-1817), invece, interessano soprattutto le riprese metriche e prosodiche, per esempio ne *La notte* (1771), 33-36 «Sotto il tuo vel pacifico, / Che altrui coraggio addoppia, / Vite novelle tessere / Arde amorosa coppia», la rima *addoppia-coppia* è calco di Savioli I, 25-28 «Il gentil carro Idalio, / Ch'or le colombe addoppia / Lieve traea di passeri /Nera amorosa coppia», mentre *L'aura armonica* (1771), 1-8 «O graziosa e placida / Aura, che qui t'aggiri,/[…] // O del più vago zefiro / Alidorata figlia, / O nata solo a movere / L'amatuntea conchiglia» recupera la struttura delle prime due quartine di Savioli, *A Venere,* 1-8: «O figlia alma d'Egioco, / Leggiadro onor dell'acque, / […] // O molle Dea di ruvido / Fabbro gelosa cura, / O del figliuol di Cinira / Beata un dì ventura». È curioso che il Mazza, parmense, abbia composto le canzonette di più spiccata impronta savioliana nel 1771, un anno dopo il rientro dalla permanenza bolognese, seguita all'arresto e al temporaneo allontanamento da Parma.[122]

Della stessa generazione, ma di origine toscana era invece il Fantoni (1755-1807), anch'egli per lo più attratto dai ritmi e dalla prosodia savioliani, come dimostra la ripresa ne *Il ritratto*, 33-36 «Genio t'arresta: mancano / Mille sul caro viso / Grazie, vi manca un docile / Conquistator sorriso», di Savioli, *II Passeggio* (II),

---

[121] Enzo Negri, *DBI*, a.v. *Cerretti, Luigi*

[122] Marco Catucci, *DBI,* a.v. *Mazza, Angelo*.

41-44 «Tosto m'appresso, e inchinomi / A quel leggiadro viso, / Che s'adornò d'un facile / Conquistator sorriso», con la stessa rima *viso - sorriso*, e con il doppio attributo con *enjambement* «docile / Conquistator», che varia *facile* in *docile,* forse per l'influenza di Savioli, II, 40 «docili Cavalli».

Particolare, infine, è il caso del bolognese Giovanni Battista Giusti (1758-1829), ritratto dal Carducci come un *imitatore del Savioli* che volendo spogliare gli «Amori delle dotte allusioni e delle digressioni mitologiche», finì per comporre versi mediocri, pubblicati nel 1801.[123] Se non le favole antiche, tuttavia il Giusti riprese il metro e taluni tratti prosodici degli *Amori*, tra cui il distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, utilizzato per esempio ne *Gli abbigliamenti*, 5-6 «Nell'antro scendi. Oh splendida / Nell'opre sue natura!».[124] Non mancano calchi lessicali e ritmici, come ne *Il gioco,* 69 «Fuggiam, mia Diva, involati», in cui evidente è il ricordo di Savioli, IV, 29 «Fuggiamo o cara, involati», con ripresa dei due predicati *Fuggiamo* e *Involtati*, che incorniciano il vocativo, e ne *Le grazie* (1801), 51-52 «Le piene logge affrettano / La sospirata danza», che risente di Savioli, VII, 71-72 «Vuoti i teatri affrettano / La sospirata danza», di cui recupera il predicato *affrettano* alla fine del primo verso e l'intero sintagma del secondo. Anche il caso de *L'oppio* (1801), 45-46 «No: se la Parca indocile / Recide un filo amato» è interessante, perché riprende due diversi luoghi savioliani; *La felicità* (IV), 37, per il calco del sintagma *Parca indocile*, e *Il furore* (XII), 49-50 «No; tu dal giovin animo / Il timor freddo escludi» per la clausola iniziale, *No*, isolata da marcata pausa sintattica.

Dal quadro degli esempi riportati mancano il romagnolo Bertola (1753-1798) e l'emiliano Lamberti (1759-1813), in cui non si riconoscono che pochi, sebbene inequivocabili ricordi, per esempio in Bertola, *A Metastasio* (1779), 41-44 «Quì ricomparve a gemere / L'abbandonata Dido / Dal Teucro, in te più amabile, / Ancor che sempre infido», dove si avverte l'eco di Savioli XI, 17-20 «Acquisterà mie lagrime / La tua pietate a Dido: / Se a te dispiace, in odio / Sarammi il Teucro infido», con la ripresa di numerosi vocaboli, tra cui il latinismo *Dido*, il patronimico *Teucro* e l'aggettivo finale *infido.*

L'influenza non trascurabile su opere coeve di poeti geograficamente non lontani dall'area in cui il Savioli visse e lavorò è certamente significativa

---

[123] Carducci, 1868, pp. LII-LIV.

[124] Cfr. *Introduzione*, *Metro e Sintassi*.

dell'interesse che gli *Amori* sollecitarono nella cultura contemporanea. Ciò che rimane sorprendente, invece, sono le rare, ma presenti, riprese manzoniane, soprattutto di singoli vocaboli o espressioni che il *GDLI* non attesta altrove se non negli *Amori*, come «commettere le mani», nel senso di 'mettere le mani addosso', che sarà in Manzoni, *Del trionfo della Libertà* (1821) III, 142-44 «Costor le mani violente e ladre / Commiser ne la Patria, e tuttaquanta / D'empie ferite ricovrîr la madre» e ha un precedente in Savioli XII, 71-72 «In te volea commettere / La scelerata mano».[125] Il fatto che il Manzoni avesse letto gli *Amori* e che potesse averne in mente almeno l'eco non è in discussione; lo conferma la parodia de *La solitudine* (IV), 1-4 « Lascia i sognati Demoni / Di Falerina, e Armida: / Porgi l'orecchio a storia / Più antica, e meno infida» che si legge nella lettera a Tommaso Grossi del 29 agosto 1822: «Lascia i sognati demoni / D'Arvino e di Gulfiero; / Porgi l'orecchio a storia /Nojosa… ma davvero!», che non lascia spazio a dubbi sulla frequentazione del volumetto da parte dell'autore dei *Promessi Sposi*.[126] È notevole che Manzoni, ancora negli anni '20 dell'Ottocento, in un'area, in un tempo e in un ambiente del tutto estranei a quelli savioliani, ancora ricordasse gli *Amori*, segno che quelle odi, leggere e cantabili, erano giunte al di là del clima e dell'area culturale in cui avevano vista la luce, dimostrando di essere interessanti per sé stesse, artisticamente e letterariamente, non soltanto in relazione alla società che ne decretò il successo facendone un libro da comodino.

L'ultimo poeta che guardò al Savioli fu il Carducci, che non solo condusse un'analisi degli *Amori* di straordinaria sensibilità, sottolineando per la prima volta dopo quasi un secolo l'importanza dell'opera entro il panorama culturale e letterario settecentesco, ma ne subì anche una parziale influenza come poeta.[127] Gli *Juvenilia*, infatti, includono quattro componimenti nello stesso metro degli *Amori*, in cui si rilevano anche notevoli calchi di sintagmi savioliani, tra cui *materna scorza* (*Juvenilia* II 32, 8) già di Savioli, VIII, 8, e *collo eburnëo* (*Juvenilia* II 27, 137), con l'attributo dieretico in rima sdrucciola, come in Savioli, VII, 61, e la ripresa della rima *eoo-Piroo* in *Juvenilia* II 27, 5-8 «Te pur, de l'ugna indocile / Stancando il balzo eoo, /

---

[125] Cfr. *GDLI*, s.v. *commettere*.

[126] Manzoni, *Lettere* I, 170.

[127] Cfr. Carducci, 1868, pp. e *Introduzione*, 5.

Chiamaro in van ne' vigili / Nitriti Eto e Piroo», già di Savioli VI, 21-24 «Noi vegga uniti Apolline, / S'esce dal lido Eoo, / Noi, se nel freddo Oceano / Attuffa Eto, e Piroo».[128]

7. Conclusioni

La riflessione che vorrei porre a conclusione di questo studio sull'opera e sulla poetica savioliane, prende le mosse da quanto scrisse il Dionisotti nelle pagine dedicate al Godard,[129] dove il lucido ritratto del panorama arcadico settecentesco, considerato anche nelle sue vene rimaste inespresse, invita a riflettere ulteriormente su una figura come quella del Savioli, il cui ruolo entro lo stesso panorama culturale pare ancora oggi non del tutto chiarito.

Il quadro della seconda Arcadia che emerge dalle parole di Dionisotti è estremamente variegato, tanto da annoverare nomi quali Monti, Parini e Alfieri, che ne fecero tutti ugualmente parte. L'apertura di quegli anni alla scienza e alle letterature straniere, il successo del Chiabrera e del Frugoni in quanto sperimentatori di metri nuovi, e la ripresa di Dante quasi in chiave anti-petrarchesca, lasciano emergere, in tutto il suo vigore, l'esigenza «di trovare vie nuove e diverse», nonché la tensione verso un linguaggio poetico più moderno, in nessun modo riducibile al modello petrarchista.[130] Questa necessità di cambiamento sembra trovare piena espressione anche nel Savioli, che nel 1750 diede alle stampe il *Monte Liceo*, ricalcato sull'*Arcadia* di Sannazaro e precisamente aderente ai dettami della prima Accademia, languida e pastorale. Quindici anni dopo, però, lo stesso Savioli compose e diede alle stampe gli *Amori*, in cui non era rimasto più nulla, non solo delle ambientazioni pastorali, ma anche del petrarchismo e dei toni delicati che gli avevano ispirato l'opera giovanile.[131] Nelle odi che costituiscono la raccolta, invece, si riconoscono molte tendenze caratteristiche della seconda Arcadia, non ultime la presenza di Dante e di Pope, il confino del petrarchismo e la scelta di un

---

[128] I quattro componimenti in questione sono *A Febo Apolline* (XXVII), *Brindisi* (XXIX), *Primavera cinese* (XXXII) e *Brindisi* (XCIV).

[129] Dionisotti, 1998, pp. 55-79.

[130] Dionisotti, 1998, p. 64.

[131] Per una considerazione critica del *Monte Liceo* cfr. Di Ricco, 2000, pp. 482-487.

metro nuovo, reinterpretato come elemento organico, che contribuisce a rendere la raccolta un'opera unitaria, non solo una silloge di componimenti in successione.

Stando agli aspetti appena sottolineati, il Savioli pare rientrare a pieno titolo tra i letterati della tradizione arcadica di metà Settecento, tuttavia, alcune cifre stilistiche della sua opera ne giustificano la percezione come poeta non del tutto aderente a quella scuola. Soprattutto la presenza negli *Amori* di quadretti mitologici nitidi e precisi, dai contorni definiti e dai dettagli minuti, si allontanava in parte dai modi della poesia arcadica contemporanea. Dall'altro lato, però, il metro cantabile, il lessico ancora molto tradizionale e poco pregnante, la sintassi lineare, lontana dalle inversioni e dai lunghi periodi del *Il giorno* e delle *Grazie*, nonché le sfumature vezzose e maliziose, sia nelle immagini contemporanee che nelle scene mitologiche, rendevano gli *Amori* estranei ai gusti neoclassici.[132] La mezza via in cui si colloca il Savioli, tra seconda Arcadia e neoclassicismo, ne mette in luce più che mai l'aspetto di "uomo del suo tempo", capace di restituire nei suoi versi il clima e il gusto contemporanei da un punto di vista tanto sociale quanto poetico, e soprattutto di riflettere la tensione al cambiamento e la necessità di rinnovamento già avvertite su più fronti.[133]

---

[132] Si considerino per esempio X, 65-68 «Oh le tue sorti vogliano / Te fortunata appieno, / E al fin pietose ascondano / In quel leggiadro seno», dove l'immagine della donna che nasconde il ritratto *In quel leggiadro seno* e l'apostrofe *Te fortunata appieno*, lasciano trasparire tutto ciò che non può essere rivelato, e II, 61-64, « O man, che d'Ebe uguagliano / Per lor bianchezza il seno, / Ove fissando allegrasi / Giove di cure pieno» dove lo sguardo birichino di Giove sfuma la scena in senso scherzoso e malizioso.

[133] cfr. Dionisotti, 1998, pp. 64-67.

Nota al testo

1. Descrizione dei testimoni

1.1 Edizioni

***R_8* = Biblioteca del Collegio San Carlo di Modena, C I 19**

RIME | *DEL SIGNOR* | CONTE LODOVICO | SAVIOLI || IN VENEZIA | MDCCLVIII | NELLA STAMPERIA REMONDINI | *CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO*.

In 8°, pp. XLVIII

Fasc. 6: [A]^4 B-F^4

p. [I]	*bianca*
p. [II]	*antiporta con elegante incisione di Filippo Ricci che «allude all'argomento e libretto, e insieme suggerisce indizi riguardo al suo autore: sulla destra, in primo piano, il poeta, in abito moderno, con ai piedi il libro e la cetra, e la penna in mano, è morbidamente seduto in un ambiente campestre, e si fa ispirare da Cupido che gli aleggia intorno indicandogli i fogli, mentre Venere, sorridente e munita face, sorveglia dall'alto l'azione; sullo sfondo verso sinistra si riconosce distintamente la città di Bologna, e sotto la scena compare il motto ovidiano (dalle* Eroidi) Scribere jussit Amor».[134]
p. [III]	*frontespizio con incisione raffigurante due amorini che avvicinano due fiaccole*
p. [IV]	*bianca*
pp. V-VIII	*dedica*: AL CHIARISSIMO | SIGNOR CONTE | GREGORIO CASALI | Professore di Matematiche nella celebre Università di Bologna || L'ABATE GIUSEPPE ANTONIO TARUFFI. *A p. VIII, segue il testo un'incisione con la stessa immagine presente sul frontespizio.*
pp. [IX]-XI	I | A VENERE.
pp. [XII]-XV	II | ALLA FANCIULLA | ABBANDONATA.
pp. [XVI]-XVIII	III | IL PASSEGGIO
pp. XIX-XXI	IV | ALLA FANCIULLA | CHE S'ADORNA.
pp. XXII-XXIV	V | ALLA | FANCIULLA.
pp. XXV-XXVII	VI | ALLA FANCIULLA | CHE LASCIA LA CITTÀ.

[134] Di Ricco, 2003, pp. 218-219.

pp. XXVIII-XXX VII | ALLA PROPRIA | IMMAGINE.
pp. XXXI-XXXIV VIII | ALLA NUDERICE | CHE CUSTODISCE | LA FANCIULLA
pp. XXXV-XXXVII IX | AL | SONNO.
pp. XXXVIII-XLI X | ALLA FANCIULLA | GELOSA.
pp. XLII-XLV XI | IL | TEATRO.
pp. XLVI-XLVIII XII | ALLA FANCIULLA | INFEDELE.

Le canzonette iniziano sempre in un nuova pagina e recano sempre frontalini e finalini diversi per ogni ode. I finalini che seguono le prime due odi si differenziano dai successivi perché sono più elaborati; il primo, a p. XI, raffigura un castello, mentre il secondo, a p. XV, rappresenta Venere che regge un flauto nella mano sinistra, mentre la destra è appoggiata a un globo decorato con l'immagine di una bilancia; dietro il globo è nascosto cupido. A partire dal terzo finalino, invece, si trovano per lo per lo più nature morte o decorazioni a festoni.

***Rc* = Bologna, Biblioteca di Casa Carducci, 2.f.263**

Esemplare in-4° piccolo che differisce da R_8 per il formato, per l' assenza del frontespizio, per l'inversione dei primi due finalini, e per la presenza di un'*errata corrige* a fine volume (c. [χ] 1*r*) che segnala due errori; l'omissione della penultima quartina del componimento *Alla nudrice che custodisce la fanciulla* (VIII, 81-84), e la sostituzione di *Seco* con *Meco*, nella canzonetta *Al sonno* (IX, 65). La quartina segnalata nell'*errata*, si trova a testo in R_8, mentre l'errore *Meco* per *Seco* (IX, 65) è presente in entrambi gli esemplari.

***Rp* = Biblioteca Civica Bonetta di Pavia, MISC. 16 913**

Esemplare in-8° che differisce da *Rc* per il formato, per l'introduzione a testo della quartina segnalata in *errata* e per l'assenza dell'*errata* stessa. Si differenzia da R_8, invece, per il formato, l'assenza del frontespizio e l'inversione delle due incisioni alla fine della prima e della seconda canzonetta. Come *Rc* e R_8, non corregge l'errore in IX, 65 *Meco* per *Seco*.

NOTA

Gli esemplari in-4° e in-8° presentano un identico specchio di stampa e non recano varianti testuali che suggeriscano una ricomposizione del testo. L'unica

differenza è rappresentata dall'introduzione della penultima quartina della canzonetta *Alla nudrice*, di cui l'*errata* di R_4 segnala l'omissione. Nonostante l'inserimento di una strofa, la struttura del volume non subì alterazioni, perché i quattro versi furono aggiunti in una pagina che conteneva soltanto un'altra quartina, l'ultima del componimento, quindi lo spazio era sufficiente per introdurre un'altra strofa senza che alcuna riga slittasse nella pagina successiva.

La quartina presente nell'*errata* di *Rc*, non è identica a quella introdotta a testo in R_8 e *Rp*, perché presenta due varianti, entrambe al v. 82; l'assenza della virgola dopo *Amor*, e la forma aferetica *'l*, dove *Rp* e R_8 hanno *il.* Tale incongruenza può dipendere dal fatto che la strofa in *errata* sia stata copiata direttamente dal manoscritto presente in tipografia, mentre quella a testo risulti da adeguamenti grafici e interpuntivi compiuti in sede editoriale.[135]

L'assenza del frontespizio negli esemplari in-4° probabilmente dipende dalla loro destinazione come copie omaggio, stampate per essere regalate ad amici e personaggi influenti, per cui le note tipografiche non dovettero parere necessarie. Contribuisce ad avvalorare l'ipotesi il fatto che tali copie siano state prodotte su carta più fine e liscia, dunque più pregiata, rispetto a quella utilizzata per le copie con frontespizio.

Nonostante R_8 e *Rp* inseriscano a testo la quartina dimenticata in *Rc,* dov'è segnalata in *errata*, non possono comunque reputarsi più corrette dell'esemplare di Casa Carducci, perché mantengono l'errore *Seco* > *Meco*, che invece *Rc* corregge in *errata*. Ritenendo, quindi, che *Rc* sia l'esemplare più corretto delle *Rime*, ho deciso di assumerlo come riferimento per lo studio delle varianti presenti negli *Amori*.

***L* = B**ologna, Biblioteca di Casa Carducci, 2. f. 248

Editio Princeps

AMORI || *Me Venus artificem tenero praefecit Amori* | Ovid. de Arte Amandi L. I. V. 7. || IN LUCCA MDCCLXV | Per Giovanni Riccomini.)(*Con Permesso*

In 8°, pp. [8], CXXVIII, [2]

Fasc. 10: A-H^8 I^4 [χ]^1

---

[135] Soprattutto per quanto riguarda la presenza della forma *'l* in *Rc*, supporta l'ipotesi il fatto che l'articolo determinativo non si trovi mai a testo nelle *Rime in* forma aferetica se non una volta, in II, 61.

p. [1]	*frontespizio con incisione inclusa in un ovale con doppio bordo, raffigurante una donna, forse Saffo, con in mano una cetra; sulla destra, in secondo piano, si vede una statua raffigurante una figura femminile. In corrispondenza del margine basso della pagina, una cornice editoriale separa le indicazioni di luogo e data di stampa, dal nome dell'editore*
p. [2]	*bianca*
pp. [3-8]	*dedica*: *ALL'ECCELLENZA* | DI | VITTORIA CORSINI | ODESCALCO | DUCHESSA DI BRACCIANO ec.‖ IL CONTE LUDOVICO SAVIOLI FONTANA.
pp. I-III	I | *A VENERE*.
pp. IV-VII	II | *IL PASSEGGIO*.
pp. VIII-XII	III | *IL MATTINO*.
pp. XIII-XVII	IV | *LA SOLITUDINE*.
pp. XVIII-XXI	V | *IL DESTINO*.
pp. XXII-XXV	VI | *LA FELICITÀ*.
pp. XXVI-XXIX	VII | *LA MASCHERA*.
pp. XXX-XXXIII	VIII | *ALL'AMICA* | *Che lascia la Città*.
pp. XXXIV-XXXVII	IX | *ALL'AMICA LONTANA*.
pp. XXXVIII-XLI	X | *ALLA PROPRIA IMMAGINE*.
pp. XLII-XLVI	XI | *IL TEATRO*.
pp. XLVII-LI	XII | *IL FURORE*.
pp. LII-LVI	XIII | *ALL'ANCELLA*.
pp. LVII-LX	XIV | *ALL'AMICA OFFESA*.
pp. LX-LXV	XV | *LA NOTTE*.
pp. LXVI-LXX	XVI | *ALL'AMICA ABBANDONATA*.
pp. LXXI-LXXIV	XVII | *LE FORTUNE*.
pp. LXXV-LXXVIII	XVIII | *ALL'AMICA INFERMA*.
pp. LXXIX-LXXXIII	XIX | *ALLA NUDRICE*.
pp. LXXXIV-LXXXVIII	XX | *AL SONNO*.
pp. LXXXIX-XCI	XXI | *ALL'AURORA*.
pp. XCII-XCVI	XXII | *ALL'AMICA GELOSA*.
pp. XCVII-C	XXIII | *ALL'AMICA INFEDELE*.
pp. CI-CIV	XXIV | LA DISPERAZIONE.
pp. CV-CXXVIII	*Glossario mitologico*
p. [CXXIX]	*errata corrige*
p. [CXXX]	*bianca*

Le canzonette iniziano sempre in una pagina nuova e sono precedute da una cornice editoriale. Oltre ai sette segnalati in *errata*, la stampa presenta anche i seguenti sei refusi: II, 10 *fan'* per *fann'* e XI, 48 *manteresti* per *manterresti*, XXIII, 72 *aggiacciato* per *agghiacciato*,[136] VI, 19 *occhj* per *occhi*, VII, 23 *appajano* per *appajono*, e XX, 49 *Ghe* per

[136] Non ritengo probabile che si tratti una scelta consapevole della forma arcaica del vocabolo, perché non si riscontrano altri casi simili in tutta la raccolta

Che, ai quali si aggiungono due errori: *tuo* per *suo* (XX, 47) e *Meco* per *Seco* (XX, 65), ereditato dalle *Rime*.

***B* = Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, A 008 002 002**

Amori || Me Venus artificem tenero | praefecit Amori. | Ovid. de Art. Aman. L. I. V. 9. || IN BASSANO, MDCCLXXXII| A Spese Remondini di Venezia.

In-8°, pp. [4] CL, [2]

Fasc. 11: π^2 A-H^8 K^4

Antiporta a p. [2] che ritrae tre figure femminili, forse le Grazie e, nell'angolo in basso a destra, un bambino con un fascio d'erba in mano, seduto sul dorso di un cigno. Il frontespizio, a p. [3] è circondato da una cornice formata da tre bande, due bianche, esterne, più piccole, e una nera, interna, più larga. Il titolo è seguito da una greca editoriale, sotto cui si trova l'epigrafe; le note tipografiche sono a fondo pagina, racchiuse entro un riquadro. A centro pagina si trova un'incisione con una donna che regge una corona d'alloro e appoggia il braccio sinistro su un grande medaglione con il ritratto del Savioli. Sulla destra della scena si vede Cupido nell'atto di sostenere il medaglione.

Rispetto alla *princeps*, *B* aggiunge una premessa *Al lettore* (pp. [I-IV]) e la canzone *Amore e Psiche* (pp. [CXVII] - CXXIII), che segue gli *Amori*, ma non ne fa parte. Le odi iniziano sempre in una nuova pagina, recano sempre capilettera in corrispondenza della parola iniziale, e sono sempre precedute da frontalini, tra cui il primo (p. [XIII]) spicca per la complessità dell'immagine, che raffigura Saffo mentre suona la cetra all'ombra di un albero. Le testatine anteposte ai restanti componimenti recano disegni più semplici, simili a greche tipografiche. In coda alle canzonette sono sempre presenti finalini, per lo più con motivi a festoni; l'unica eccezione è rappresentata dall'incisione in corrispondenza dell'ultima ode (p. CXVI), che raffigura Cupido sdraiato su una nuvola con un arco nella mano sinistra.

Come per gli *Amori*, anche la prima e l'ultima pagina della canzone *Amore e Psiche* (pp. CXVII e CXXIII) presentano un frontalino e un finalino, entrambi molto elaborati; il primo raffigura Cupido sorridente mentre guarda in basso da una

nuvola, il secondo rappresenta un albero spoglio su cui sono appesi una cetra, un flauto, una freccia e un foglio di carta.

Il dizionario mitologico inizia a p. CXXV e differisce da quello della *princeps* (*L*) per l'ampliamento della voce *Psiche*, preceduta dalla seguente premessa: «*Per facilitare l'intelligenza dell'Ode aggiunta in questa Edizione ci conviene essere più estesi su questo articolo)*»

***P* = Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, BOD. 0738**

AMORI ‖ ME VENUS ARTIFICEM TENERO | PRAEFECIT AMORI ‖ OVID. DE ART. AMAN. L. I. V. 9. ‖ CRISOPOLI | CO' TIPI BODONIANI | MDCCXCV

In-4° reale, pp. [X] 133 [3]

Fasc. 20: π^2 $2\pi^2$ $3\pi^1$ 1-4^4 5^4 (± 1|5) 6-17^4

Il frontespizio reca in alto il titolo, seguito da un fregio editoriale sotto cui si trova l'epigrafe. Le note tipografiche sono a fondo pagina, mentre al centro è presente un ritratto del Savioli, inciso da Francesco Rosaspina.

Il testo presenta ampi margini bianchi, quartine separate, versi ben distanziati tra loro e caratteri nitidi; aspetti che contraddistinguono l'impaginazione semplice ed elegante caratteristica dello stile neoclassico bodoniano.

Rispetto alle due precedenti (*L* e *B*), questa edizione introduce un indice dei componimenti a fine volume (p. 135), ma non reca né la dedica del Savioli a Vittoria Corsini Odescalchi, sostituita da quella del Bodoni al Savioli, né le note mitologiche, la cui assenza trova giustificazione nell'eleganza del volume, che non poteva concedere spazio a un elemento tanto didattico come un glossario.

Come *B*, emenda tutti i refusi della *princeps*; inoltre corregge *appajano* per *appajono* in XX, 23 e l'errore in XX, 65 (*Meco* per *Seco*), ma non corregge *tuo* per *suo* in XX, 47.

1.2 Stampe autonome

***C* = Biblioteca Universitaria di Bologna, A.V. Tab. I I I 58|3.2**[137]

Bifoglio (290 x 205 mm) contenente il testo a stampa della canzonetta *Il passeggio*, con correzioni a penna e firma autografa del Savioli. Presenta una filigrana illeggibile a c. 1 ed è rilegato in un volume miscellaneo insieme ad altri componimenti poetici italiani di metà '700. Le carte non sono numerate e sono stampate fronte e retro su due colonne, divise da una greca centrale che raffigura farfalle stilizzate. L'ultima pagina è bianca.

Sulla prima pagina in alto, centrato, tutto maiuscolo, si trova il titolo *Canzonetta*, sotto il quale è presente un decoro con un volto maschile al centro di due arricchimenti di bacche e foglie, sui quali poggiano due volatili; quello a sinistra è intento a prendere una bacca dal festone sottostante, il secondo, a destra, ha la testa rivolta indietro. Un arricchimento a foglie si trova anche dopo l'ultimo verso della canzonetta, subito sopra la firma del Savioli.

La stampa presenta sei interventi a penna, probabilmente d'autore; ai vv. 59 e 82, dove *uscj è* corretto in *uscì*, ed *Ebo* in *Ebe*, ai vv. 83-84, dove un punto esclamativo inserito erroneamente al v. 83 viene cancellato e riscritto alla fine del v. 84. Infine, al v. 91 un segno verticale separa *a* e *un*, e al v.94 viene aggiunto un un accento sulla *e* di *movea*, prima acuto, poi corretto in grave.

***A* = Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, 17-NOZZE ALDROVANDI BARBAZZI, 2**

PER LE NOZZE | *DE' NOBILI E PATRIZJ SIGNORI* | CONTE | GIANFRANCESCO ALDROVANDI | E MARCHESA | ANNA BARBAZZI | GLI ACCADEMICI VARJ.

Volume miscellaneo che contiene la canzone *Amore e Psiche*, ma in una redazione precedente e affatto differente da quella che, introdotta in *B*, circolò sempre con agli *Amori*. Il componimento occupa le pp. 40-44, numerate in cifre arabe, ed è privo di titolo, ma è preceduto dal nome *Dedalo*; pseudonimo con cui il Savioli partecipò al volume. A p. 44, subito dopo l'ultimo verso della canzone, si trova un paragrafo in

[137] La canzonetta è stata pubblicata in appendice da Stella Cillario, 1902, p. 77.

prosa, di altro autore, che collega il componimento con il successivo. Il testo di *Amore e Psiche* è stampato in caratteri corsivi, le stanze sono scritte di seguito l'una all'altra senza spazio bianco che le divida, ma sono segnalate dal rientro dei versi successivi al primo.

2. Storia editoriale.

La prima edizione degli *Amori* (*L*), contenente ventiquattro canzonette amorose in quartine di settenari, non fu la prima raccolta di odi savioliane circolata a stampa, perché sette anni prima, nel 1758, l'editore Remondini aveva già pubblicato il volumetto delle *Rime*, che comprendeva 12 dei 24 componimenti successivamente entrati negli *Amori* (*Rc*).

Oltre al titolo e al numero di testi inclusi, molte differenze sostanziali e strutturali intercorrono tra le due raccolte, a partire dall'ordine delle canzonette, che mutò in conseguenza all'aggiunta delle nuovi componimenti. I testi introdotti nel 1765, infatti, non furono semplicemente inseriti di seguito a quelli già presenti nelle *Rime*, ma la loro inclusione comportò un profondo ripensamento strutturale, con conseguente revisione della disposizione delle odi.

Nella *princeps* del 1765 si trova anche un breve dizionario mitologico, assente nelle *Rime* del 1758, che lemmatizza tutti i nomi propri presenti nei testi. Non ci sono notizie riguardo il responsabile dell'iniziativa, ma viste le caratteristiche delle note pare molto probabile che l'autore sia lo stesso Savioli. Ciò che emerge nel glossario, infatti, è la puntualità dei riferimenti, che sono sempre strettamente connessi al contesto in cui i personaggi e i luoghi lemmatizzati si trovano citati nelle canzonette. Per esempio, la voce *Corinna* rimanda alla voce *Ovidio*, dove si legge: «Dicesi che la sua amica Corinna, di cui cantò, fosse Giulia figlia d'Augusto, e che scoperto fosse mandato in esilio a (sic) Ponto», e il riferimento richiama precisamente X, 33-33 «Piangea Corinna i taciti | Furtivi amor svelati, | Mentre Nason traevano | Al freddo Ponto i Fati». Non si tratta di una nota generica, che spiega didatticamente chi sia Corinna, ma è un riferimento puntuale, focalizzato sul ruolo del personaggio entro l'esatto contesto in cui è citato. La medesima osservazione vale per la voce *Druidi,* dove si legge: «Sacerdoti degli antichi abitatori delle Gallie. Questi popoli sacrificavano talvolta vittime umane ardendole dentro cesti di vimini», con preciso riferimento a IV, 81-84 « O Gallo, o tu di Druidi | Un tempo orrendo gioco, | Esca

infelice, e credula | D'un esecrato foco». Come nel caso precedente, anziché inquadrare storicamente la figura dei sacerdoti celtici, la nota rimane circoscritta all'ambito e alla scena in cui essi compaiono; quella di un ben preciso rito sacrificale.

Sempre riguardo al dizionario, ancor più interessante pare il caso di *Cadmo,* che non è mai citato esplicitamente nelle canzonette, ma si trova alluso per perifrasi in XVI, 6 «fondator di Tebe». Volendo cercare nel glossario un chiarimento sull'identità del personaggio alluso, si troverà alla voce *Tebe* il rimando alla voce *Cadmo*, dove si legge: «Che fondò la città di Tebe, […]»; in questo caso il poeta quasi chiosa se stesso, perché con il solo rimando della nota, immediatamente chiarisce il riferimento della perifrasi, provvedendo al lettore un'interpretazione della perifrasi. Un esempio simile si ha nel caso di Leandro, citato in IX, 60 come «Il notator d'Abido», rispetto al quale, sotto *Abido* si legge: «Leandro, giovane d'Abido, amò Ero, Vergine di Sesto».

Per quanto non ci siano prove certe che il dizionario sia stato effettivamente scritto dallo stesso Savioli, vista la natura delle glosse, la precisione e l'essenzialità dei riferimenti, ma soprattutto gli esempi di auto-interpretazione, sembra ragionevole supporre che sia stato proprio il poeta a provvedere alla sua compilazione, che non sembra risultare da un'operazione soltanto descrittiva, ma anche, sebbene in minima parte, interpretativa.[138]

Tornando ora al confronto tra le raccolte del 1758 e del 1765, rimane da segnalare, quanto alla struttura e i paratesti, la sostituzione della dedica del Taruffi al Casali, con una lettera del Savioli a Vittoria Corsini Odescalchi.[139]

Non solo le due edizioni differiscono per titolo, struttura, e numero di odi pubblicate, ma la collazione delle dodici canzonette di *L* con le corrispettive già presenti in *Rc* ha permesso di rilevare anche varianti sostanziali in nove componimenti, da cui rimangono esclusi *Il passeggio*, *Alla propria immagine*, e *Al sonno*.

Alcune canzonette presentano varianti già nel titolo, talvolta ripensato con l'intento di trovare soluzioni più precise e incisive, come per *Alla nudrice, che*

---

[138] Riprendendo le parole del Carducci: «per le belle fu fatto quel dizionarietto mitologico» (Carducci, 1868, LII); in verità, probabilmente, per il popolo dei salotti in generale, tra cui la cultura era vezzo superficiale, non approfondita conoscenza.

[139] Maria Vittoria Corsini Odescalchi (1732-1797), pronipote di papa Clemente XII, e moglie di Livio II principe Odescalchi, duca di Ceri (Roma) e di Bracciano (Roma).

custodisce la fanciulla, ridotto a *Alla nudrice,* per *Alla fanciulla che s'adorni*, cambiato in *Al mattino* e per *Alla fanciulla*, sostituito con *La felicità*. In tutti gli altri casi, invece, la variazione consiste nella sostituzione sistematica di *fanciulla* con *amica,*[140] che lascia trasparire una sfumatura più personale.

Anche gli interventi sui testi, sia stilistici che strutturali, mirano a una maggiore precisione e incisività delle immagini, e possono essere raggruppati in tre tipologie: espunzione di strofe, variazione di uno o più versi, sostituzione di termini.

Alla prima categoria si ascrivono i casi dell'ode a *A Venere*, a cui il Savioli sottrasse le ultime tre quartine, e quello di *All'amica gelosa,* da cui espunse la sesta strofa.

Per quanto riguarda *A Venere*, l'autore eliminò i seguenti versi:

Or ecco il piè rivolgere
A' Regni tuoi mi piace,
Se tu mi sei contraria,
D'onde impetrar più pace?

Sai che vezzosa, e rigida
Fanciulla il cor m'accese;
Costei placata io chieggoti,
O Citerea cortese.

Tu Dea, se i preghi il vagliono,
Pietate a lei consiglia;
Dal giovin seno escluderla
Non dee, se te somiglia.

Mentre tutto il componimento si svolge come un inno alla dea, mantenendosi nell'ambito del quadretto mitologico, in queste ultime tre quartine il poeta rivolgeva a Venere preghiere dettate dall'amore per una donna, che legavano la canzonetta a una situazione concreta e personale, privandola del valore più astratto di lode alla dea. Eliminando i versi finali, dunque, il componimento torna ad assumere il carattere di «piccolo inno»[141] che le strofe precedenti avevano tratteggiato.

---

[140] *Alla fanciulla abbandonata* (*Rc*, II) > *All'amica abbandonata* (*L*, XIV); *Alla fanciulla che lascia la città* (*Rc*, VI) > *All'amica che lascia la città* (*L*, VIII); *Alla fanciulla gelosa* (*Rc*, X) > *All'amica gelosa* (*L*, XXII); *Alla fanciulla infedele* (*Rc*, XII) > *All'amica infedele* (*L*, XXIII).

[141] Cfr. Binni, 1963, p. 63.

Quanto all'intervento sull'ode *All'amica gelosa*, esso elimina i vv. 25-28 di *Rc* (in corsivo):

Rc, 21-32

Te lunge, ognuna a Venere
Ugual sembrar potea:
Tu v'eri allor; mi parvero
Le Grazie, e tu la Dea.

25 *Arsi, e alla piaga indomita,*
Che in sen mi siede aperta,
Il cieco amor compiacquesi
Mostrar la via più certa.

Sai che non mento; io viditi
30 Cento amatori appresso
Arder palesi, o taciti,
Del nostro foco istesso.

La sottrazione della sesta quartina fa sì che la successiva assuma una sfumatura diversa all'interno del contesto; se in *Rc,* 29, infatti, l'affermazione «Sai che non mento» si legava all'autenticità del sentimento provato dall'amante, espunti i vv. 25-28 (*Rc*), essa enfatizza i complimenti che il poeta rivolge alla donna (*Rc* 21-24), e ne assicura la sincerità. Grazie a questo secondo intervento, che interessa una porzione di testo interna all'ode, emerge tutta la versatilità strutturale concessa dalla quartina savioliana, che permette al poeta di eliminare porzioni di testo senza dover intervenire necessariamente anche sui versi adiacenti.

La medesima considerazione vale per la riscrittura delle quartine, che può stravolgere del tutto la singola strofa, senza però interessare quelle vicine; ne sono un esempio la rielaborazione dell'ode *La felicità* (VI, 53-56),[142] e quella di *All'amica infedele* (XXIII, 5-8).

Nel primo caso, VI, 53-56, «Dido, tu il sai, serbavasi | Intatta al buon Sicheo,| Ma un tanto ben la credula| Per poco ombra godeo» fu sostituita con «E Dido ancor serbavasi | Fida all'estinto sposo. | Ombra gelosa, e credula,| Fu breve il tuo riposo!», l'intervento restituisce versi più scorrevoli e raffinati, in cui

[142] Se non segnalato altrimenti, la cifra romana indica il numero del componimento secondo l'ordine in cui compare negli *Amori*.

vocaboli e sintagmi troppo prosaici sono sostituiti da alternative più poetiche ed eleganti, come al v. 54 dove *intatta* è cambiato in *fida* e *buon Sicheo* diventa *estinto sposo*.

Quanto all'ode *All'amica infedele*, invece, i vv. 5-8 di *Rc* «Io, per tuo dir, gl'instabili | Flutti del mar vincea; | Era il mio cor più mobile | Che arena arsa Nemea:» diventano, in *L* «Io per tuo detto instabile | Chiudeva alma Numida, | Più mobile di Zefiro, | Più di Oceano infida», migliorando la concisione della quartina. In *Rc*, infatti, tutti i nessi erano esplicitati, mentre in *L* è prediletta la giustapposizione, e i legami tra le locuzioni rimangono impliciti. La tendenza alla sintesi si evince anche dall'introduzione delle personificazioni del vento, *Zefiro*, e del mare, *Oceano*, che denotano la predilezione per l'accostamento di immagini piuttosto che per la resa analitica dei concetti.

Interventi più esigui riguardano la canzonetta *Alla nudrice*, dove il Savioli cambiò i vv. 15-16 e al v. 74. Nel primo caso (vv. 15-16) il poeta sostituì «Severa a lei custodia, | E a te del par disdice» con «Sì rigida custodia | E ad essa, e a te disdice» introducendo il parallelismo *ad essa - a te*, che oltre rendere il verso più musicale, restituisce con maggiore evidenza il legame tra la balia e la fanciulla, entrambe ugualmente vittime della severità della prima e pertanto poste, anche sintatticamente, sullo stesso piano. Quanto alla sostituzione di *severa* con *rigida*, si giustifica con la maggiore poeticità del secondo termine rispetto al primo, e nella medesima direzione si colloca anche l'intervento al v. 74, che sostituisce «Fedra spergiura al Padre» con «Fedra a Tesèo rubella», dove *rubella* è preferito al più prosastico *spergiura*.

L'ultimo intervento ascrivibile alla medesima tipologia si trova in XXII, 81-82, dove «Al Domator Tirintio | Vergin Meonia piacque» fu sostituito con «Imperiosa Vergine | Al forte Ercole piacque». In questa circostanza il Savioli sostituì i due aggettivi geografici, *Tirintio* e *Meonia*, di derivazione epica e virgiliana, con due attributi, *imperiosa* e *forte,* più connotativi della natura dei personaggi, e più funzionali a mostrare come Ercole, sebbene fosse di animo fermo (*forte*), non poté fare a meno di innamorarsi dell'irresistibile (*imperiosa*, lat.) Iole, nonostante fosse sposato con Deianira.

Infine, considerando la terza categoria di varianti, che interessano singoli vocaboli o brevi sintagmi, emerge soprattutto la tendenza a sostituire termini prosastici con alternative più poetiche, per esempio in XIX, 7 (VIII di *Rc*),[143] dove «Essa a *mie preci arrendersi*» diventa «Essa a *miei preghi cedere*», con *preghi*, petrarchesco,[144] sostituito a *preci*, e *cedere* sostituito ad *arrendersi*. Altre varianti simili si trovano in XI, 42, dove *Tranquilla* diventa *Beata*, e in XIX, 31 (VIII di *Rc*), dove *petto* è cambiato in *seno*.

A ragioni di musicalità sono invece da ascrivere le varianti in I, 41 «A che giovar può l'Egida», sostituito con «A che valer può l'Egida» per alleggerire il verso, quella in XII, 22 «Venere | Pari sembrar potea», cambiato in «Venere | Ugual sembrar potea» per evitare l'allitterazione in *r*, che poco aveva di soave, e quella in VIII, 43 «La casta mano armavano», diventato «La pura mano armavano» per eliminare la ripetizione con VIII, 41 «Casta abitar compiacquesi».

Si segnalano inoltre, *secreto* > *segreto* in III, 13 «S'erge segreto un Tempio», *negro* > *nero* in VIII, 68, «Preda di nero auriga» e *aere* > *aria* in XXXIII, 19 « Non che la terra, e l'aria», probabilmente d'autore, perché migliorano la fluidità del verso. Le forme *nero* e *segreto* sono anche attestate con maggiore frequenza nel '700 rispetto agli equivalenti *negro* e *secreto*, quindi non è da escludere che il poeta le abbia preferite perché più familiari alla società che stava ritraendo e al pubblico a cui si stava rivolgendo. Per quanto riguarda *aere* > *aria*, invece, l'ipotesi di un intervento del Savioli trova sostegno nella costante preferenza per *aria* rispetto ad *aere*, presente una sola volta, in XXIV, 10: «L'aere maligno, e cieco | Tutto m'è sacro, ed eccita | L'aspro dolor, ch'è meco», perché dantismo ricalcato su *Inf.* V, 86.

Oltre agli interventi sicuramente d'autore, la *princeps* lucchese reca anche varianti grafiche di dubbia responsabilità; per esempio la modernizzazione di alcune forme, come *nimica* > *nemica* (XIX, 2) e *Oritia* > *Orizia* (XIII, 9),[145] o i passaggi del tipo *sacrificio* > *sacrifizio* (III, 65) e *ufficj* > *uffizj* (III, 18). Certamente editoriale sono, invece, le sostituzioni del tipo *in vano* > *invano*, *su i* > *sui*, *ancorchè* > *ancor che*, e quella di *immagine* con *imagine* in X, 37, perché presenti anche in canzonette non

---

[143] La differenza nella numerazione del componimento dipende dal diverso ordine delle canzonette in *L* rispetto a *Rc*.

[144] Attestato dalla *Biblioteca Italiana* ben 13 volte nel *Canzoniere*.

[145] Per l'elenco completo cfr. *Apparato*.

riviste dal Savioli. La medesima considerazione vale per le varianti interpuntive, ascrivibili all'editore perché interessano sia i componimenti rivisti dal Savioli sia quelli su cui il poeta non intervenne.

Tra gli interventi editoriali più sistematici si rileva il rafforzamento dei segni interpuntivi alla fine del primo distico, dove le virgole sono spesso sostituite con punti e virgola o due punti (cfr. II, 26), e alla fine della quartina, dove punto fermo è sempre sostituito a segni interpuntivi più deboli (cfr. III, 40), fatta eccezione per i rari casi in cui la sintassi si sviluppa su due quartine (cfr. X, 28). È una linea di intervento che tende ad aderire alle norme del metro, che prevedono una pausa marcata a metà quartina, e una forte alla fine.

Sempre ascrivibili all'editore sono le varianti relative all'uso delle maiuscole, anch'esse presenti sia in canzonette riviste dal poeta, sia in componimenti privi di interventi d'autore; per esempio, *fanciulla* è abbassato sia nei componimenti *Al sonno* (v. 62) e *Alla propria immagine* (v. 14), che il Savioli non ha modificato, sia in *Alla nudrice* (v. 43), dove invece è intervenuto. La riduzione del numero di maiuscole è considerevole in *L*, ma non è sistematica; a dispetto di numerosi nomi comuni abbassati (I, 7), infatti, altrettanti rimangono con lettera alta (I, 16), e permane anche l'alternanza di maiuscole e minuscole dopo i due punti (IV, 43 e V, 43).

Quanto ai segni diacritici, invece, si trovano in *L* due interventi sistematici: l'aggiunta dell'accento su *fu* e *no*, e l'espunzione di quello su *ohimè*, ma vi sono anche numerose sviste, soprattutto nei casi di troncamento delle preposizioni articolate, dove gli apostrofi sono spesso dimenticati (cfr. VIII, 74 *de'* > *de* e II, 57 *Ne'* > *Ne*).

Sebbene *L* sia *l'editio princeps* degli *Amori*, e dunque ci si aspetterebbe un'attenta cura del testo in sede editoriale, le sviste riguardanti i segni diacritici non sono le uniche presenti nella stampa, che reca anche sette refusi segnalati in *errata*, e 6 non segnalati, oltre a due errori, di cui uno già presente nelle *Rime*. La permanenza in *L* della svista in XX, 65, *Meco* per *Seco*, suggerisce che il Savioli lavorò sulle canzonette avvalendosi di un'edizione a stampa delle *Rime*, ma non si preoccupò di rivedere i testi che non intendeva modificare.[146].

---

[146] Poiché l'errata di *Rc* segnala lo scambio dei due pronomi, è possibile che l'esemplare a disposizione del Savioli fosse del tipo *Rp* o R_8, quindi privo di errata e con la quartina di *Alla nudrice che custodisce la fanciulla* (VIII, 81-84) a testo; oppure, sebbene paia improbabile, in tipografia introdussero a testo la quartina omessa in Rc, ma dimenticarono di correggere l'errore, come del resto forse accadde nel passaggio da *Rc* a *Rp* e R_8.

La presenza di un numero così cospicuo di sviste testimonia una scarsa cura testuale, e lascia supporre che il poeta non si occupò personalmente, né da vicino, della stampa lucchese, sebbene si trattasse della prima edizione degli *Amori*.

Prima di entrare a far parte delle *Rime* e degli *Amori*, almeno due canzonette, *Il passeggio* e *A Venere*, circolarono anche autonomamente. Della prima si trova una copia con firma autografa del Savioli presso la Biblioteca Universitaria di Bologna,[147] mentre il testimone della seconda, segnalato da Ilaria Magnini presso la medesima biblioteca, è andato perduto.[148]

La collazione tra il testo de *Il passeggio* che circolò autonomo (*C*) e quello presente nell'edizione delle *Rime* (*Rc*), identico a quello incluso negli *Amori*, ha permesso di stabilire che la stampa estravagante è cronologicamente anteriore a entrambe le raccolte, rispetto alle quali presenta molte e sostanziali differenze. In particolare, il numero di versi viene ridotto da 100 a 76, sette delle diciannove quartine rimaste risultano quasi completamente riscritte, e sono presenti numerose varianti che interessano piccole porzioni di testo, quali singoli versi, brevi sintagmi o singoli vocaboli.

Il primo intervento che compromette la struttura dell'ode ai vv. 33-40, dove vengono eliminate due quartine (in corsivo i versi rimasti in *Rc*):

C, 29-44

29 *Più bello il volto amabile,*
30 *Più bello il sen parere*
31 *Fean pel color contrario*
32 *L'opposte vesti nere.*

33 Nero le bionde ornavagli
34 Chiome Rinoceronte:
35 Onde ottenea più grazia
36 La spaziosa fronte

37 Ben altre volte piacquemi
38 Quel non ignoto aspetto;
39 Ma non giammai comparvemi

---

147 BUB A.V. Tab. I I I 58 / 3.2

148 Saccenti, 1988, vol. I, p. 215. Il testimone, segnato BUB 3989 è stato espunto dal catalogo dei manoscritti presente in biblioteca e attualmente in uso, ma è segnalato nel precedente.

40 Sì caro, e sì perfetto.

41 *Tal sul suo carro Venere*
42 *Forse scorrea Citera*
43 *Dapoichè Adon le tolsero*
44 *Denti d'ingorda fera:*

Se i vv. 33-36 furono espunti perché puramente descrittivi e per di più poco scorrevoli, i vv. 37-40 furono invece eliminati perché alludevano a precedenti incontri tra il poeta e la donna (*C*, 37-38); dunque l'intervento fu dettato dalla volontà di astrarre la scena dalla realtà, e di eliminare ogni possibile riferimento alla biografia dell'autore.

Anche l'intervento in *C*, 57-69 (*R*, 45-48)[149] dipese dal medesimo intento, perché i dodici versi eliminati recavano ulteriori riferimenti a una precedente relazione con la donna (in corsivo i luoghi non interessati dall'intervento):

C, 53-74

Ratto obbedisco, e inchinomi
A quel leggiadro viso
55 *Che s'adornò d'un facile*
Conquistator sorriso.

Sorriso a cui fè temine
Gradito il nome mio,
Che uscì dai labbri rosei
60 Con un soave Addio.

Tu allora Amor, che ingombrimi
Il cor, già non ne uscisti,
Ma alle parole amabili
65 Che entraro il varco apristi.

Ivi siccome artefice
In molle, e calda cera
Nova imprimesti imagine
70 Tolta qual prima v'era:

Ivi t'accrebbe imperio
La bella man cortese
Che mossa dalle Grazie
A' baci miei si stese.

Rc, 41-52

Tosto m'appresso, e inchinomi
A quel leggiadro viso,
Che s'adornò d'un facile
Conquistator sorriso.

45 Amor di tua vittoria
Come vorrei lagnarmi?
Chi mai dovea resistere
Potendo, a tue bell'armi?

In noi t'accrebbe imperio
50 *La destra man cortese,*
Che mossa dalle Grazie
A' baci miei si stese.

[149] La differenza nella numerazione dei versi dipende dal precedente intervento correttorio.

In questo caso il poeta non si limitò a eliminare le tre quartine, ma le sostituì con una nuova strofa in cui, con notevole astrazione, il protagonista diventa Amore.

La scelta di eliminare i riferimenti a una situazione reale probabilmente dipese dall'intenzione di inserire il componimento in una raccolta in cui la figura femminile non ha mai un'identità precisa, né un legame immediato con la realtà effettiva, né un rapporto chiaramente individuabile con il poeta, ma, al contrario, è chiamata a rappresentare una tipologia; quella delle gentildonne dell'alta società cittadina. Pertanto, mantenere riferimenti puntuali a un passato che avrebbe reso la donna troppo reale, oltre a creare un effetto dissonante rispetto alle altre canzonette della raccolta, avrebbe impedito al personaggio di espletare il proprio compito di figura esemplare, in cui tutte le dame dei salotti settecenteschi potessero identificarsi.

L'intervento ai vv. 49-52 di *C* (*Rc*, 37-44), invece, può considerarsi emblematico della ricerca di sintesi e incisività da parte del poeta; i versi interessati sono i seguenti (in corsivo i versi non interessati dall'intervento):[150]

C, 45-56		*Rc*, 37-44	
45	*La bella intanto i lucidi*	37	*La bella intanto i lucidi*
46	*Percote ampj cristalli:*	38	*Percote ampj cristalli,*
47	*L'auriga intende, e arrestansi*	39	*L'auriga intende, e* posano
48	*I fervidi Cavalli;*	40	I docili *Cavalli.*
49	E a me, che il cor d'insoliti	41	Tosto m'appresso, e inchinomi
50	Moti sentia turbarmi	42	A quel leggiadro viso,
51	Con un soave imperio	43	Che s'adornò d'un facile
52	S'impone a l'appressarmi.	44	Conquistator sorriso.
53	Ratto obbedisco, *e inchinomi*		
54	*A quel leggiadro viso*		
55	*Che s'adornò d'un facile*		
56	*Conquistator sorriso.*		

Con l'espunzione di una quartina e la sostituzione di *Ratto* ('rapidamente'; *C*, 53) con *Tosto* ('subito'; *Rc*, 41), assume maggiore incisività l'immagine di una forte e improvvisa emozione che costringe l'amante ad avvicinarsi immediatamente alla carrozza, con un gesto improvviso e quasi incontrollato. Grazie alla sottrazione dei

[150] La differenza nella numerazione dei versi dipende dal precedente intervento correttorio.

versi che rendevano in parole lo stato d'animo del poeta, dunque, la scena acquista forza, perché la tensione non si allenta entro un passaggio puramente descrittivo.

Si è fin qui discusso degli interventi più significativi che modificarono la struttura del componimento, ma dalla collazione sono emerse anche varianti sostanziali, volte a migliorare l'eleganza e la fluidità dei versi.

Il primo luogo interessante corrisponde ai vv. 13-24, che furono completamente rielaborati:

C, 13-24		*Rc, 13-24*	
13	A' tuoi pensava, Ovidio	13	La tua, gran Padre Ovidio,
14	Dolci furtivi Amori,	14	Scorrea difficil arte,
15	E come in lingua renderli	15	Pascendo i guardi, e l'animo
16	Nota a' Toscan Pastori;	16	Sulle maestre carte.
17	Quando novello strepito	17	Quando improvviso scossemi
18	Di cavalli, e di cocchi	18	L'avvicinar d'un Cocchio,
19	Mi scosse, e addietro volgere	19	E ratto addietro volgere
20	Fe' ratto i cupidi occhi.	20	Mi fece il cupid'occhio.
21	Ed ecco un bel cocchio aureo	21	Su i piè m'arresto immobile,
22	A me dinanzi passa,	22	E il Cocchio aureo trapassa,
23	Che per la densa polvere	23	Che per la densa polvere
24	Lento molt'orma lassa.	24	Orma profonda lassa.

Con l'intervento sulla prima strofa, il poeta eliminò il riferimento troppo dettagliato alla traduzione dell' *Ars Amatoria* di Ovidio, preferendo tratteggiare la scena attraverso un rapido affresco appena sfumato, che rende l'immagine più lirica ed efficace. In questo modo, l'omaggio al grande modello acquista forza grazie alla dichiarazione, estesa per ben due versi, del valore esemplare della sua opera.

Per quanto riguarda la seconda quartina del gruppo (vv. 17-20), l'introduzione dell'aggettivo *improvviso* (v. 17) fa sistema con la rielaborazione della strofa successiva, dove trova spazio l'immagine del poeta che si immobilizza per lasciar passare la carrozza (vv. 21-22). Entrambi gli elementi aggiunti, insieme a *scossemi* e *ratto*, restituiscono la tensione del momento, rendendo la scena più vivida. Per ragioni di scorrevolezza, invece, furono eliminate la doppia specificazione in *C*, 18 «Di cavalli, e di cocchi» e l'allitterazione di *c* in *C*, 21 «Ed **ecc**o un bel **cocc**hio aureo»; mentre, al v. 24, *molt'orma* fu sostituito con il più poetico *orma profonda.*

Varianti che migliorano la musicalità e accrescono l'eleganza caratterizzano, invece, l'intervento ai vv. 69-72 (*C*, 93-96):[151]

C, 93-96		*Rc*, 69-72	
93	Intanto Amor que' fulgidi	69	Quei vaghi occhi cerulei
94	Occhi movèa in giro,	70	Movea frattanto Amore;
95	Reggeva Amor gli amabili	71	Rette per lui scendevano
96	Suon che dai labbri usciro.	72	Le dolci note al core.

In *C*, 93-94, il Savioli sostituì *fulgidi* | *Occhi* con il più poetico *vaghi occhi cerulei* (*Rc*, 69), presente anche in Poliziano, nella variante *vaghi occhi lucenti* (*Rime*, CV, 15), in Lorenzo de Medici, *vaghi occhi amorosi* (*Selve* I 142, 1) e Marino, *vaghi occhi celesti* (*Adone* XVII 83, 3). Il medesimo intervento eliminò anche l'enjambement in C, 93-94 riportando la sintassi entro i limiti del metro. Nella stessa direzione muove la sostituzione di *amabili Suon C*, 95-96 con il più poetico *dolci note* (*Rc*, 72), presente anche in due luoghi della *Commedia* (*Purg*. VIII, 14 e *Pd*, 124).

Come già sottolineato per l'espunzione dei vv. 47-40 e 57-69 di *C*, le direzioni di intervento sottese alle varianti di *Rc*, sono le medesime su cui il Savioli si muoverà per la revisione di tutte le canzonette che modificherà nel passaggio da *Rc* a *L*. In entrambi i casi si evince il tentativo di giungere a testi eleganti, impreziositi da immagini mitologiche, che con allusioni brevi e incisive ritraggono quadretti galanti, sempre racchiusi entro la cornice della quartina. Vengono eliminati termini poco poetici e nessi che rendono la lettura macchinosa, oltre che intere strofe con immagini superflue, poco incisive o troppo ancorate a situazioni realmente vissute dal poeta, per delineare scene di vita contemporanea riconoscibili, ma non legate a esperienze individuali, cosicché ogni lettore potesse identificasi nei personaggi ritratti.

3. Edizioni successive alla *princeps*

Delle 42 edizioni successive alla *princeps* al momento reperibili, di cui 21 in vita dell'autore, soltanto due furono pubblicate con il sicuro coinvolgimento del Savioli; l'edizione Remondini del 1782 (*B*) e l'edizione Bodoni del 1795 (*P*), e in entrambi i casi il contributo dell'autore è testimoniato da lettere scambiate con gli editori, o con i loro portavoce.

[151] La differenza nella numerazione dei versi dipende dai precedenti interventi correttorî.

Per quanto riguarda la stampa Remondini, in una lettera inedita di Giambattista Verci al Savioli, datata 18 marzo 1782, si legge: «Porti pur seco il compendio preliminare degli Annali; ma non si scordi di portar pure le sue rime, e le aggiunte. Il Sig. Co. le sta aspettando; e molte volte mi raccomandò di scriverglielo».[152]

Gli *Annali* menzionati dal Verci sono gli *Annali Bolognesi*, opera storiografica del Savioli pubblicata da Remondini tra il 1784 e il 1795; mentre le *rime* non possono che essere gli *Amori*, visto che l'editore bassanese pubblicò la raccolta lo stesso anno in cui fu spedita la lettera. Quanto alle *aggiunte*, invece, è probabile che il Verci si riferisse a ulteriori componimenti da includere nel volume, di cui forse Remondini aveva discusso con il Savioli, ma di cui non era chiaro il numero. Conferma tale incertezza il fatto che oltre agli *Amori* e al dizionario mitologico già presente nella *princeps*, l'edizione Remondini del 1782 aggiunga soltanto un componimento; la canzone *Amore e Psiche*, introdotta per la prima volta in quell'occasione, e da quel momento in poi pubblicata sempre insieme agli *Amori*, anche se mai come parte della raccolta.

Il componimento era già stato pubblicato nel 1759 in occasione delle nozze di Gianfrancesco Aldovrandi con la marchesa Anna Barbazzi (*A*),[153] ma il testo stampato da Remondini (*B*) presenta molte e sostanziali differenze, anche strutturali, che testimoniano una profonda rielaborazione da parte del Savioli.

---

[152] BCAB, Aut. Pallotti XXX, 1908. Riporto di seguito il testo completo della lettera, perché inedita:

Bassano, 18 marzo, 1782
Anche il papa sia fatto il suo passaggio; e le occupazioni di lei per quest'oggetto saranno pure finite. Fece ottimamente a prolungar la sua venuta costì, come avea divisato, poiché anche il papa sarebbe venuto a disturbarla. Dall'altro lato il Sig. Co. Remondini è ancora in Venezia, ma sarà di ritorno per la settimana santa. Se ella parte al martedì di Pasqua, andrà ottimamente ella pur venga a dirittura a Bassano. Il Sig. Co Aurelio viene egli con lei? Farebbe assai bene di unirsi in compagnia. Ma non vorrei che qualche altro impensato contrattempo venisse a disturbar il viaggio, e prolungarlo. Dia un calcio a tutti; e a dispetto degli affari parta senza alcun fallo. Porti pur seco il compendio preliminare degli Annali; ma non si scordi di portar pure le sue rime, e le aggiunte. Il Sig. Co. le sta aspettando; e molte volte mi raccomandò di scriverglielo. Torno a replicare ch'ella non faccia fallo di partire al Martedì di Pasqua, e sollecitare il suo viaggio, perché se non fa questo, ella va a pericolo di non più vedermi. Io mi apparecchio di andare all'altro mondo in anima, e in corpo. Si stupisce lei? Signor si; io mi apparecchio di andar nell'America, e mi vado allestendo. Chi sa quando si rivedremo. Ma giunto anche colà sarò sempre vero servitore e di lei, e della sua famiglia tutta, e delle amabili due sorelle Chiarina e Geneuvina, alle quali persone tutta io la prego di rassegnare i miei complimenti.
Cola mi conservi la sua grazia, mentre io sono di
v. e.
Devotissimo […]

Verci Giambattista

[153] Accademici Varj, 1759, pp. 40-44.

Tra le varianti più interessanti e rappresentative della linea di intervento del Savioli, segnalo la rielaborazione dei vv. 105-108 (*A*, 106-110),[154] dove la sostituzione di alcuni vocaboli e la sottrazione di un verso caricano la scena di tensione (sottolineo i luoghi invariati):

A, 106-111	*B*, 105-109
106 Ah qual ti spinse <u>femminil</u> consiglio	105 Deh qual ti mosse <u>femminil</u> disegno,
107 <u>Psiche ad aprir la chiusa urna</u> fallace!	106 <u>Psiche, ad aprir la chiusa urna</u> fatale?
108 Ivi del lungo sdegno	107 Là dell'ira immortale
109 Di Citerea nemica	108 Era il più orribil pegno,
110 Era l'ultimo pegno	109 <u>Ed ecco un vapor nero</u>
111 <u>Ed ecco un vapor nero</u>	

È subito evidente la scelta di vocaboli e sintagmi più forti, come *fatale* (*B*, 106) per *fallace* (*A*, 107), *orribil* (*B*, 108) per *ultimo* (A, 110) e *ira immortale* (*B*, 107) per *lungo sdegno* (*A*, 108), dove l'attributo *immortale* richiama immediatamente Venere, senza bisogno di ricorrere alla perifrasi di A, 109 «Di Citerea nemica», che infatti viene eliminata.

Un altro luogo interessante corrisponde ai vv. 118-124 (*A*, 120-128),[155] dove si trova un ulteriore esempio di rielaborazione volta a una maggiore drammaticità, ottenuta, anche in questo caso, attraverso un processo di sintesi (sottolineo i luoghi invariati):

A, 120-128	*B*, 118-124
120 Poi <u>volgea</u> tosto <u>al sommo Olimpo l'ali</u>,	118 E <u>volgea</u> ratto <u>al sommo Olimpo l'ali</u>,
121 E giunto <u>innanzi</u> al Padre	119 E <u>innanzi</u> al Re, che i maggior Dii governa,
122 De' sempiterni Dei	120 Narrò di Psiche e di sè stesso i mali,
123 Dicea di Psiche i <u>mali</u>:	121 E chiedea modo a tanta ira materna
124 E alla tenera madre	122 Impietosiva il gran Tonante; e Imene,
125 Dolcemente chiedea pace, e perdono:	123 Siccome piacque a Citerea placata,
126 La Diva arrise, arridea Giove, e Imene	124 Obblío versò su le fraterne pene;
127 Lieto ricongiungea gli antichi	
128 Rifiorator delle sofferte pene:	

Le immagini di *A*, 121-125, ritratte in cinque versi, di cui quattro settenari e un endecasillabo, vengono concentrate in tre versi endecasillabi, dove trova spazio anche un nuovo particolare, secondo cui non fu solo Psiche a soffrire (*A*, 123), ma anche Cupido (*B*, 120).

---

[154] La differenza nella numerazione dei versi dipende dal precedente intervento correttorio.

[155] La differenza nella numerazione dei versi dipende dal precedente intervento correttorio.

Rispetto al v. 121 (*A*, 124-125), inoltre, è interessante notare come cambia l'immagine di Venere, che in *A*, 124 era detta *tenera madre*, mentre in *B* è posta in secondo piano rispetto all'ira che nutre verso Psiche e Cupido, al punto da essere allusa con la perifrasi *tanta ira materna*. La variante di *B* risulta indubbiamente più coerente con il contesto, anche perché Cupido si sta rivolgendo a una dea che aveva perpetrato la propria vendetta con estrema crudeltà, lasciando trasparire tutto fuorché tenerezza. Nello stesso luogo viene introdotto anche il latinismo *modo* (*B*, 121) che inasprisce ulteriormente l'immagine, perché dove Amore chiedeva *pace e perdono* alla *tenera madre* (*A*, 124-125,), ora chiede *modo a tanta ira materna* (*B*, 121).

L'ultimo luogo interessante, anche per la cospicua porzione di testo, di ben 28 versi, completamente riscritta, corrisponde ai vv. 18-46, dove emerge per lo più la sostituzione di elementi descrittivi superflui in favore di dettagli preziosi che rendono più vivide le scene. Di seguito le due redazioni a confronto (sottolineati i luoghi invariati):

A (vv. 18-46)	*B* (vv. 18-46)
18 E promettei: <u>ma la vendetta in vano</u>	18 <u>Ma la vendetta invano</u>
19 <u>Volgean gli occhi di Psiche</u>, e a te l'eterne	19 <u>Volgean gli occhi di Psiche</u>.
20 Armi <u>cadean di mano</u>:	20 Ardesti, e a te l'antiche
21 Che più? tu stesso ardesti:	21 Arme <u>cadean di mano</u>.
22 Nè bella era diffesa.	22 Vittima incerta entro a funereo letto
23 Deh perchè poco in tuo poter fidando,	23 Tradotta al monte, abbandonata, e pianta,]
24 Lasciasti intera ad Imeneo l'impresa?	24 Giù per valli profonde in ricco tetto
25 Egli a te su le piume	25 Peso a un Zefiro amico ella scendea.
26 De' Zefiri leggieri	26 Là di sè in forse i vuoti dì vivea
27 L'abbandonata giovane traea,	27 Fra tema e speme a sconosciuto amante;
28 Che ad incognito sposo	28 E tu le usate prove,
29 Fra speranza e timore	29 Terribil Nume, esercitar solevi
30 I vuoti dì vivea,	30 <u>Sovra Nettuno e Giove</u>;
31 Forse chiedendo ed invocando Amore:	31 Poi col favor dell'ombre
32 E tu l'usate prove	32 Ti raccogliea nella segreta reggia
33 Troppo lontano esercitar solevi	33 Talamo aurato d'immortal lavoro
34 <u>Sovra Nettuno e Giove</u>.	34 Ivi alle tue fatiche
35 Poi fra gli orror della secura notte	35 Offría dolce ristoro
36 Invisibile entrando	36 Il molle sen di Psiche.
37 Gli aurei talami empievi.	37 Irrequíeta Diva,
38 O de' contrarj fati orribil dono	38 Che nelle gioje altrui t'angi, e rattristi,
39 Amara Dea, cui l'altrui pianto è riso.	39 Tu dall'inferna riva
40 Tu dall'inferno speco,	40 L'aure a infettar del lieto albergo uscisti:
41 Ove infami serpenti ornan le mense,	41 La giovinetta intanto
42 Livida uscisti all'aer puro, e teco	42 Gli avidi orecchi a tue menzogne apriva;
43 Pronto venia l'agitator sospetto.	43 Nè vide più nell'amator celato,
44 Mal riconobbe il simulato viso	44 Che spoglie anguine ed omicida artiglio,

45 La giovinetta, e accolse,	45 Finchè il terror poteo nel cor turbato
46 Te non temendo, il tuo seguace in petto.	46 Strano eccitar d'atrocità consiglio.

La direzione in cui si mosse il Savioli si evince già dall'intervento sulla prima coppia di versi (vv. 19-20), dove la sostituzione dei due punti con il punto fermo e l'introduzione del predicato *Ardesti* all'inizio del v. 20, in posizione forte, rende il passaggio più incisivo.

Un altro esempio interessante si trova ai vv. 23-27, dove il poeta rinunciò alle considerazioni personali, come quella di *A,* 23-24, «Deh perchè poco in tuo poter fidando, | Lasciasti intera ad Imeneo l'impresa?», per introdurre l'immagine drammatica di Psiche condotta sulla cima della rupe (*B,* 23-24).

Ancora, in *B,* 37-46 (*A*, 38-46)[156] viene eliminata una descrizione lunga e dispersiva, per introdurre nuovi dettagli, come il ritratto mostruoso di Amore in *B,* 44. Sempre nello stesso luogo, anche il riferimento all'invidia subì una notevole rielaborazione, che restituì un'immagine ancor più tremenda e negativa della dea. A tale esito contribuì sensibilmente l'introduzione del v. 40, «L'aure a infettar del lieto albergo uscisti», che restituisce l'immagine di una piaga che dilaga e si diffonde nella dimora dei due amanti.

Sempre nello stesso gruppo di versi (B, 37-46), *A* non va oltre il momento in cui l'invidia insinua il sospetto nel cuore di Psiche (vv. 42-46), mentre *B* omette del tutto quel frangente in favore di quanto accadde dopo, fino al terribile *consiglio* che la donna si prefisse (*B,* 45-46).

In generale, la rielaborazione di questo luogo, ma vale per la maggioranza degli interventi sulla canzone, restituisce immagini meno diluite, che risultano più precise ed espressive, secondo un tratto tipico dello stile del Savioli, che predilige il ritratto di scene complesse e dettagliate attraverso la giustapposizione di piccole tessere, ognuna autonoma e conclusa in sé, ma allo stesso tempo tassello di un mosaico più articolato.

La presenza di varianti che modificano tanto profondamente il testo della canzone non lascia dubbi sulla paternità savioliana degli interventi, e conferma la partecipazione attiva del poeta all'allestimento dell'edizione Remondini del 1782, almeno per quel che riguarda la canzone *Amore e Psiche*.

---

[156] La differenza della numerazione dei versi dipende dal fatto che in *A* il periodo riferito al medesimo soggetto comincia un verso dopo rispetto a *B*.

Quanto alla raccolta degli *Amori*, invece, una revisione da parte del Savioli pare molto improbabile a causa della permanenza dell'errore in VII, 23 *appajano* per *appajono* e dei due errori nella canzonetta *Al sonno*; *tuo* per *suo* al v. 47 e *Meco* per *Seco* al v. 65. Se il poeta avesse riletto il componimento, per quanto frettolosamente, di certo si sarebbe avveduto almeno del terzo refuso, che è il più evidente. Per questa ragione ritengo che, al contrario di *Amore e Psiche*, le canzonette degli *Amori* non siano state riviste dal Savioli prima della stampa, ma siano state direttamente copiate in tipografia dall'esemplare di un'edizione precedente.

Considerando un contributo solo parziale dell'autore, che probabilmente non andò oltre la consegna della nuova redazione di *Amore e Psiche* e, forse, di una copia degli *Amori,* è ragionevole ritenere che tutti gli interventi su maiuscole, punteggiatura e segni diacritici siano da attribuire all'editore, che corresse tutti i refusi di *L,* sia quelli in *errata* che quelli non segnalati, ma non gli errori in VII,23, XX, 47 e XX, 65.

In merito ai segni diacritici, *B* introduce tutti gli apostrofi e gli accenti necessari, anche quelli omessi dalla *princeps*, e sopprime quelli superflui, come su *fu*, *no*, *qui*, *ha* e *sta*. Non paiono riconducibili a un sistema, invece, gli interventi sulla punteggiatura, che talvolta sostituiscono il punto e virgola con i due punti (cfr. e XI, 18 e XII, 19) e viceversa (cfr. VIII, 29 e XXIV, 25), e aggiungono virgole a fine verso (cfr. II, 30 e IV, 58), ma senza rivelare una linea d'azione costante. Nell'ambito delle varianti interpuntive, è interessante il caso di II, 16, dove *B* sostituisce il punto fermo con i due punti a fine quartina per ragioni sintattiche, perché in II, 17 si trova una subordinata temporale, che separata da quanto precede mediante una pausa forte, risultava slegata dalla principale (II, 13-14).

Tuttavia l'editore non intervenne soltanto sui testi, con piccole varianti formali e interpuntive, bensì riscrisse completamente la voce *Psiche* del glossario, giustificando la decisione come segue: «Per facilitare l'intelligenza dell'Ode aggiunta in questa Edizione ci conviene esser più estesi su questo articolo».[157] La nuova glossa sostituisce del tutto la precedente, si dilunga per circa tre pagine ripercorrendo tutta la favola di Amore e Psiche narrata da Apuleio, e aggiunge addirittura qualche riferimento bibliografico in chiusura. Se non bastassero le dichiarazioni dell'editore a escludere la responsabilità del poeta, la prolissità della

[157] Savioli, *Amori*, Remondini, 1782, p. CXLI.

nota, che si allontana radicalmente dallo stile conciso ed efficace che caratterizza il glossario, ne conferma di certo l'assoluta estraneità.

Considerando la preoccupazione di ampliare la voce *Psiche* in funzione della nuova canzone introdotta, a cui si aggiungono gli interventi formali e la correzione dei refusi, *B* dimostra di essere una stampa curata, che reca anche un testo discretamente corretto.

Dall'edizione Remondini del 1782, la struttura principale del volume non cambiò più fino all'edizione Bodoni del 1795 (*P*); alcuni editori aggiunsero composizioni giovanili o d'occasione, ma il nucleo di *B* rimase sempre invariato, con la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi, gli *Amori*, *Amore e Psiche*, e il glossario mitologico.

L'ultima edizione pubblicata con il contributo dell'autore fu stampata a Parma nel 1795 da Giambattista Bodoni (*P*). Il coinvolgimento del Savioli è confermato da due lettere inedite, autografe e firmate, che il poeta indirizzò all'editore. Nella prima, datata 4 marzo 1795, si legge:

> Dell'essersi ella compiacciuta di rivolger l'occhio sulle mie Anacreontiche per riprodurle rendole quelle grazie che sò migliori. Può dirsi ch'ella corona il lavoro e sarà per dargli quel grado di gloria, che potrà meglio serbarlo agli occhi della tarda posterità.[158]

Secondo quanto emerge dalla lettera, sembra che il Bodoni contattò il Savioli in merito alla ristampa degli *Amori*, e che il poeta, non solo non si fece sfuggire

---

[158] BPP, Cart. Bod. 56.8.59. Riporto di seguito il testo completo della lettera, perché inedita:

Chiarissimo Sig. Giovanni Battista,
Dell'essersi ella compiacciuta di rivolger l'occhio sulle mie Anacreontiche per riprodurle rendole quelle grazie che sò migliori. Può dirsi ch'ella corona il lavoro e sarà per dargli quel grado di gloria, che potrà meglio serbarlo agli occhi della tarda posterità. A norma di quanto s'è concertato col nostro comune amico Signor Rosaspina ardisco trasmetterle scudi cento Romani a segno di gratitudine non di compenso per quella quantità di copie che ella è pure o sarà contento di volere che mi appartengano. Io parto Martedì per Vinezia dove se posso obbedirla in cosa alcuna mi sarà caro di farlo. Il dono per me più prezioso però sarà l'amicizia sua, che le chieggo con ingenua franchezza nell'atto che ho l'onore d'assecurarla, che nulla può aggiungere alla stima, ed ammirazione pieno delle quali ho l'onore di prostrarmi.
Chiar.mo Sig. Gio. Battista
Bologna 4 marzo 1795
PS: Ella riceverà il contante dal sig. Filippo Franchi

Devotissimo Obbligatissimo servitor vero
Ludovico Vittorio Savioli

l'occasione di vedere la propria opera stampata dal miglior tipografo dell'epoca, ma decise anche di trasformare quell'edizione nel proprio monumento letterario.

Dalla seconda lettera, datata 2 aprile 1795, emerge la volontà del Bodoni di dedicare l'edizione allo stesso Savioli che però, secondo quanto si legge, pose alcune condizioni:

> Sento colla più perfetta riconoscenza l'onore ch'ella vuol farmi intitolandomi l'edizione. In si fatta circostanza oso pregarla, che qualunque mia accidentale qualità sia di nascita, sia d'onori, sia di benevolenza di Grandi (sic) mezzi prodotti dal caso rimangano dimenticati, o almeno trascurati fino all'ultimo lor confine. Dacche (sic) il lavoro ha pur fatto illusione per molt'anni da questo vorrei dedotta quella qualunque lode alla quale non saprei dichiararmi insensibile. L'indirizzo su le plance non sarà più che: *Al Senatore Conte Ludovico Vittorio Savioli | Gio. Battista Bodoni* e poco importa a mio giudizio che il frontespizio abbia il nome dell'Autore. Tuttavolta la cosa è sua, e tutto è rimesso in lei pienamente, e con preventiva compiacenza approvo da questo momento quanto ella sarà per risolvere. Il saggio che mi s'è trasmesso in Vinezia ha rapiti, e gli stampatori, e gli amatori, e così doveva essere.[159]

Contrariamente a quanto accadde per *B*, e molto probabilmente anche per *L*, il Savioli rivide almeno una parte delle bozze dell'edizione bodoniana, come testimonia la lettera inedita dell'incisore Francesco Rosaspina a Giambattista Bodoni, datata 6 aprile 1795, dove si legge:

> Vi rimando le stampe del Sig[nor] Senat[ore]: Savioli; egli è perfettamente del [vostro] parere sì riguardo alla puntuazione che alle minuscole sostituite; ha solo aggiunti pochi accenti, e corretto una sola lettera nell'ultima strofa dell'ultima; ha rittenuto (sic) il magnifico foglio stampato lo rimmanderà (sic) occorrendo; egli desidera che aggiungiate *la Psiche* alle Anacreontiche, ed io

---

[159] BPP, Cart. Bod. 56.8.61. Riporto di seguito il testo completo della lettera, perché inedita:

Chiar. mo Sig. Giovanni Battista
Ritornato appena di Vinezia Lunedì sera chiamai l'amico Rosaspina, e al medesimo consegnai la consaputa somma, che le verrà rimessa franca da porto. Io le chieggo scusa d'un contrattempo, che m'era quasi impossibile il prevedere, ed al quale non ho io avuta altra parte, che il dispiacere. Sento colla più perfetta riconoscenza l'onore ch'ella vuol farmi intitolandomi l'edizione. In si (sic) fatta circostanza oso pregarla, che qualunque mia accidentale qualità sia di nascita, sia d'onori, sia di benevolenza di Grandi mezzi prodotti dal caso rimangano dimenticati, o almeno trascurati fino all'ultimo lor confine. Dacche (sic) il lavoro ha pur fatto illusione per molt'anni da questo vorrei dedotta quella qualunque lode alla quale non saprei dichiararmi insensibile. L'indirizzo su le plance non sarà più che: *Al Senatore Conte Ludovico Vittorio Savioli | Gio. Battista Bodoni* e poco importa a mio giudizio che il frontespizio abbia il nome dell'Autore. Tuttavolta la cosa è sua, e tutto è rimesso in lei pienamente, e con preventiva compiacenza approvo da questo momento quanto ella sarà per risolvere. Il saggio che mi s'è trasmesso in Vinezia ha rapiti, e gli stampatori, e gli amatori, e così doveva essere. Fò fine coll'assecurarla ch'io desidero occasioni per manifestarle coll'opera la mia perfetta stima, ammirazione dei suoi talenti; e inviolabile attaccamento.

Chiarissimo Signor Giovanni Battista

Devotissimo Obbligatissimo servitore ed Amico
Savioli

Bologna li 2 Aprile 1795

> pure credo che staria bene, lasciando però a parte tutte le altre composizioncelle che sieguono. Vi lascia però arbitro il Sig[nor] Sen[atore] Ludovico di fare intieramente il vostro piacere;[160]

Il contributo del poeta pare indubbio, eppure l'edizione non corregge tutti gli errori, perché emenda *appajano* per *appajono* in VII, 23, *Meco* per *Teco* in XX, 65, ma non *tuo* per *suo* in XX, 47. È pur vero che quello in XX,47 non è un errore facilmente individuabile, soprattutto alla luce dei continui cambi di soggetto che caratterizzano la canzonetta già a partire dalla prima quartina (cfr. XX, 1-48). Quindi è possibile, e non sorprendente, che lo stesso il Savioli non se ne sia accorto, soprattutto se riguardò le bozze rapidamente, senza porre troppa attenzione al testo.

Rispetto all'edizione Remondini, *P* reca molte varianti formali, interpuntive e relative all'uso delle maiuscole, ma nessuna sostanziale. Non è possibile conoscere con certezza quali interventi dipesero dalle indicazioni dell'autore e quali dall'iniziativa dell'editore, ma approvando le bozze, il Savioli, di fatto, accettò anche le decisioni che non prese personalmente.

Tra gli interventi più sistematici si trovano la regolarizzazione della forma *invano*, che elimina l'alternanza con *in vano*, il passaggio da *sui* a *su i*, come in *Rc*, e di *fralle*, a *fra le*. Inoltre, in XIII, 14 *dunque* diventa *adunque*, in II, 66 *stringeva* cambia in *stringea*, e di conseguenza in II, 68 *scendeva* diventa *scendea*. Si trovano, inoltre, le forme *giugni*, in luogo di *giungi* (XX, 32), e *uscir del* in luogo di *uscir dal (*XXI, 8), che ritengo siano sviste del tipografo, più che varianti, perché sono due *unica* nella raccolta.

Le maiuscole vengono ulteriormente ridotte rispetto a *B*, per esempio vengono abbassati *Ciel*, *Terra* e *Mare* in I, 48 e *Pellegrino* in II,8; mentre l'abbassamento di *Oceano* in II, 4 dovuto a un fraintendimento, perché identifica il fiume mitologico.

Quanto ai segni diacritici, emerge la sostituzione di tutti gli accenti gravi con accenti acuti all'interno di parola, che talvolta segnalano anche le dieresi (cfr. XXIII, 62 e XXIV, 61). Infine, si riconoscono in *P* due interventi sistematici che interessano l'uso della punteggiatura, in particolare delle virgole: eliminate sempre prima di *e* nelle coppie di aggettivi e, al contrario, introdotte sempre prima del vocativo, come in IV, 25 *Chi v'ha rapito o Secoli* > *Chi v'ha rapito, o secoli*.

---

[160] BPP, Cart. Bod. 53.11

Alla luce delle considerazioni fin qui compiute, risulta chiaro che l'edizione bodoniana del 1795 sia quella testualmente più curata e quella a cui il Savioli dedicò maggiori attenzioni, ma è anche la stampa che, mette in discussione la presenza del glossario mitologico dopo tre decenni di circolazione insieme agli *Amori*, e sostituisce l'originaria dedica a Vittoria Corsini Odescalchi. Le scelte editoriali che hanno modificato la struttura portante del volume, insieme all'eleganza dei caratteri e dell'impaginazione, rendono manifesto l'intento di fare di *P* un monumento letterario del Savioli, perché la dedica del Bodoni si configura come elogio al poeta, mentre l'esclusione del glossario elimina una componente didattica, non letteraria e poco raffinata che avrebbe stonato con l'eleganza dell'edizione.

4. Edizioni testualmente irrilevanti

Oltre alla *princeps* del 1765, all'edizione Remondini del 1782 e alla bodoniana del 1795, ho reperito altre diciannove edizioni in vita dell'autore, ma non le ho considerate per l'edizione perché prive di elementi che suggeriscano l'intenzione del poeta di intervenirvi, se non per assecondare richieste editoriali o acconsentire alla ristampa della raccolta.

Riporto di seguito, in ordine cronologico, i frontespizi di tutte le edizioni escluse dallo studio, con alcune considerazioni dove opportune:

a) AMORI || *Me Venus artificem tenero praefecit Amori.* | Ovid. de Arte Amandi L. I. V. 7. || IN NAPOLI MDCCLXXV. | A SPESE DI MICHELE STASI. || *CON LICENZA DE' SUPERIORI.*

Esemplare: APICE, A.ALF.ANT. S. 040

Volume che include gli *Amori* e il glossario mitologico introdotto in *L*, ma non la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi. A p. IX-XII, si trova un avviso *Al lettore* di Francesco Santangelo, che dimostra un contatto tra l'editore napoletano e il Savioli, a cui furono chiesti, senza successo, nuovi componimenti da includere nell'edizione. Nell'avviso si legge:

> Il diligente Librajo Michele Stasi, […], avrebbe desiderato di rendere questa edizione arricchita di qualche nuova Poesia del degno Autore. A tal' effetto fu data incombenza a persona, che aveva avuto occasione di conoscere, e trattare il medesimo, di procurare altra di lui produzione. Fu però scritto, ma il gentilissimo Cavaliere con obbligante sua lettera di dispensò all'acconsentire a

> tal richiesta adducendo per ragione, che *da che si trova occupato alla Storia della Patria ne' tempi che da Repubblica comandava a buona parte della Romagna, ha dimesso qualunque pensiero di poesia.*[161]

Dunque il poeta era a conoscenza dell'edizione napoletana, ma non volle avervi parte alcuna, né inviò inediti da includere.

Dal punto di vista testuale, la stampa corregge tutti i refusi errori segnalati in nell'*errata* di *L*, ma soltanto uno di quelli non segnalati (II, 10 *fann'* per *fan'*), e non corregge nessuno dei tre errori della *princeps*; *appajano* per *appajono* in VII, 23, *tuo* per *suo* in XX, 47 e *Meco* per *Seco* in XX, 65 dei refusi che rimangono da *L* se ne aggiungono due, *delle* per *dalle* in XV, 72, e *Io* per *In*, in XVI, 82

b) AMORI || *Me Venus artificem tenero praefecit Amori*. | Ovid. de Art. Aman. l. x. v. 9. || BOLOGNA MDCCLXXX. | Dalla Stamperia di S. Tommaso d'Aquino. || *Con Licenza de' Superiori*.

Esemplare: Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek, 719853-A

Include gli *Amori* e il glossario mitologico, ma non la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi. Corregge tutti i refusi presenti nell'*errata* dalla *princeps* ma solo due tra quelli non segnalati (X,37 e XX,48), non corregge i tre errori in VII, 23, XX, 47 e XX, 65, e ne introduce uno in III, 72 (*in* > *il*), e introduce anche un refuso in VI, 40 (*sarò* > *sarà*). Per quanto riguarda i segni diacritici si segnala l'introduzione sistematica dell'accento su *ohimè*.

Alcuni esemplari sono privi della premessa *Al lettore* (p. III) e hanno il frontespizio sulla seconda anziché sulla prima carta; per tutti gli altri aspetti, invece, sono identici al volume di Vienna.[162]

c) AMORI || Me Venus | artificem tenero | praefecit Amori. | *Ovid. de Art. Aman.* |*l. I. v 9.* || RIMINO | 1788 | DALLA STAMPERIA | MARSONER

Esemplare: Venezia, Biblioteca San Francesco della Vigna, coll. SMII G II 096

Include una premessa dello stampatore (pp. III-IV), gli *Amori*, la canzone *Amore e Psiche*, introdotta in *B* (1782) e il glossario mitologico, compreso

---

[161] Savioli, *Amori*, Stasi, 1775, pp. X-XI.

[162] Savioli, *Amori*, S. Tommaso D'Aquino, 1780. Esemplare conservato presso Stanford University Library, 851.5 .A524

dell'ampliamento della voce *Psiche*, presente sempre a partire dall'edizione Remondini.

Come *B*, di cui probabilmente è descritta, questa edizione corregge tutti i refusi di *L* presenti in *errata*, rimedia alla maggioranza di quelli non segnalati, mantenendo, però, gli errori *appajano* per *appajonio* (VII, 23), *Meco per Seco* (XX, 65) e *tuo* per *suo* (XX, 47), elimina gli accenti superflui, per esempio su *qui* e *fu*, e introduce quello su *ohimè*.

A dispetto della correzione di numerosi refusi, tuttavia, l'edizione ne introduce altrettanti, in particolare: II, 68 *in mar* > *il mar;* IV, 60 *pei* > *per*; IX, 19 *Tutte* > *Tutti* e 21 *io?* > *io*; X, 40 *smarrita* > *smarrite* e 52 *amari* > *amara*; XI, 53 *il vogliono* > *vogliono*; XIII, 52 *suffumigi* > *suffumigj*; XI, 49 *se l'ira* > *se ira*; XVI, 29 *fù poi* > *fui poi* e 82 *croceo* > *croeo*; XVII, 38 *scrivea* > *scrivean*; XXI, 36 *altera* > *e altera*.

d) AMORI | DEL SIG. CONTE | LUDOVICO SAVIOLI FONTANA | SENATOR BOLOGNESE | CON | AGGIUNTA | DI ALTRE SUE POESIE | E DI ALCUNE LETTERE CRITICHE | *SOPRA GLI AMORI*

Colophon: PIACENZA MDCCLXXXIX.||PER NICCOLÒ ORCESI REG. STAMP. | PER PRIVILEGIO DI S.A.R. | CON PERMISSIONE.

Esemplare: Monza, Biblioteca Civica Centrale, ZUC. 069-G-042

Oltre agli *Amori*, ad *Amore e Psiche* e al glossario mitologico con la nuova nota alla voce *Psiche,* introdotta nell'edizione Remondini del 1782, il volume contiene anche la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi, cinque componimenti d'occasione (tre sonetti e due canzoni), e cinque lettere anonime di critica agli *Amori* (pp. CXLIX-CXCI).

Corregge appajano *per appajono* in VII,23, presente sia in *B* che nella stampa Marsoner, ma non gli errori in XX, 47, *tuo* per *suo*, e in XX, 65 *Meco* per *Seco*. Uno scambio epistolare tra il Savioli e Luigi Bramieri per conto dell'Orcesi, esclude la collaborazione del poeta all'allestimento dell'edizione; la prima lettera è del Bramieri, datata 13 ottobre 1788 e legge: «Io supplico dunque, e meco il nominato stampatore supplica vivamente la E.V., acciò si degni di comunicarci qualche inedito suo componimento».[163] Anche la seconda è sempre del Bramieri, datata 22 gennaio 1789, e testimonia che il poeta non soddisfece la richiesta dell'editore, perché si legge quanto segue:

[163] Edita in *Lettere di vari illustri italiani,* 1841, vol. I, pp. 134-135.

> Adempio al venerato comando dell'Eccel. V., significandole che nella ristampa ora terminata de' suoi *Amori* non sonosi aggiunte altre sue poesie, fuor quelle tutte che di trovano nel tomo XIII d'Arcadia. […] Questo Nicolò Orcesi, il quale non può non amare i propri vantaggi, ha stampate presso gli *Amori* alcune lettere critiche sopra di essi; e con tanto minore difficoltà vi si è indotto, quanto egli conosceva di non mancare in cosa alcuna a V. E., la quale aveva protestato nell'umanissimo suo foglio a me diretto, in data 19 ottobre prossimo scorso, di rimanere nel fatto di questa ristampa puramente passivo.[164]

Oltre a testimoniare la posizione del Savioli rispetto alla richiesta avanzata dal tipografo, questa lettera costituisce anche il termine *ante quem* della stampa, che probabilmente fu conclusa pochi giorni prima del 22 gennaio 1789.

L'aggiunta all'edizione delle *lettere critiche* menzionate dal Bramieri fu accolta con somma indifferenza da parte del Savioli, come testimonia la lettera di risposta che il poeta inviò l'11 febbraio 1789,[165] dove si legge quanto segue:

> Ill[ustrissi]mo Sig[nor]e: Signor P[ad]ron Col[endissi]mo
>
> Ricevo la nuova ristampa de' miei Amori, o piuttosto Scherzi d'una gioventù interamente disoccupata, e le ne rendo le debite grazie. Al primo momento che mi consentano le mie occupazioni leggerò le lettere critiche alle quali io non dubito che il mio lavoro non possa aver fornito largo argomento solo ch'altri il riguardi con quella imparzialità colla quale il riguardo io medesimo. Sono colla più piena stima
> Di V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma
>
> Dev[otissi]mo Obbl[igatissi]mo Servitore
> Ludovico Vittorio Savioli
>
> Bol[ogn]a li 11 Feb[brai]o 1789

Il Savioli ricevette il volume e la lettera del Bramieri l'11 febbraio, ma era già stato avvertito dell'aggiunta delle lettere da una precedente missiva, probabilmente di Silvio Lagunto, al quale, il 29 gennaio 1789, rispose come segue:

> Ill[ustrissi]mo: Sig[nore] Sig[nor] P[ad]ron: Col[endissi]mo
>
> M'è cara oltremodo la memoria ch'ella conserva di me, ne (sic) saprei senza taccia d' ingratitudine dissimularle la mia riconoscenza. Al Librajo di Piacenza che mi ricercò qualcosa di inedito per aggiungerlo ad una sua nuova edizione delle mie Anacreontiche fù (sic) risposto ingenuamente di non aver io cosa che valesse, ed avendone mi dissi obbligato di parola a fornire il Sig. Conte Giuseppe Remondini, che si apparecchiava per una nuova ristampa.

---

164 Edita in *Lettere di vari illustri italiani*, 1841, vol. I, pp. 136-137.

165 Lettera inedita. BPP, Carteggio Bramieri, cass. 124-127

Egli avrà creduto che in difetto di cose nuove potesse valergli a spaccio una critica ed io conosco libraj che fanno assai peggio. Ma la critica ch'ella mi fà parole e che m'era ignota, e fatta a dovere (ne l'accoglienza fatta per lungo corso d'anni a quel mio lavoro, o le moltiplicate edizioni, e eziandio traduzioni m'hanno accecato a maniera da supporlo perfetto) e in tal caso chi s'affaccerà susseguentemente ad iscrivere in si (sic) fatto genere avrà un presidio per iscriver meglio; o la critica è ingiusta e me ne ricresce per gli Autori, e per l'editore. Alla disposizione ch'ella palesa a rivendicarmi nel mio lavoro giovanile io non posso però che sentirmi ripieno della più viva gratitudine, e vorrei potere coll'opere manifestarle fino a qual segno s'estenda, e nel tempo medesimo tutta volta m'è d'uopo il supplicarla quanto più posso a dimettersi dal cortese pensiero tanto più quanto che la generosa sua prevenzione in favor mio potrebbe per avventura indurla a difendermi ov'io non meritassi d'esser difeso. Ella creda a me che in si (sic) fatte circostanze il miglior partito è il Silenzio, ed io il guarderò sempre a meno che mi chiamasse a romperlo in cose non di gusto, ma di lavoro più serio la conoscenza d'aver errato. Sono in tanto colla più rispettosa Stima e Sincero attaccamento

Di V[ostra] S[ignoria] Ill[ustrissi]ma
Dev[otissi]mo: Obbli[gatissi]mo Servitor vero
Lud[ovic]o Vittorio Savioli

Bologna 29 Genn[ai]o 1789[166]

Il destinatario della lettera è ignoto, ma la circolazione di un *pamphlet* del Lagunto in difesa degli *Amori*, che verrà allegato ad alcuni esemplari dell'edizione piacentine dello stesso anno,[167] suggerisce che la lettera fosse indirizzata proprio al poeta sostenitore delle canzonette, che probabilmente ignorò l'invito del Savioli al silenzio, e proseguì nell'intento di rivendicarne il lavoro.

Come accennato poc'anzi, l'opuscolo del Lagunto circolò anche allegato ad alcuni esemplari dell'edizione piacentina, ai quali fu aggiunto un fascicolo iniziale con il seguente nuovo frontespizio:

AMORI | DEL SIG. CONTE | LUDOVICO SAVIOLI FONTANA | SENATOR BOLOGNESE | CON | AGGIUNTA | DI ALTRE SUE POESIE | E DI ALCUNE LETTERE CRITICHE | *SOPRA GLI AMORI*, | ED IN FINE | LA CONTROCRITICA | DELLE SUDDETTE LETTERE

La struttura del volume non viene intaccata, rimane persino il frontespizio precedente; l'opuscolo è aggiunto alla fine, con numerazione autonoma, il frontespizio originale e le proprie note tipografiche.[168]

---

[166] Lettera inedita, copia di mano del Bramieri; BPP, *Carteggio Bramieri*, cass. 124-127.

[167] Lagunto, 1789.

[168] Esemplare BPP, Tarch 7.8.35.

Per concludere il discorso relativo a questa edizione, segnalo inoltre l'esistenza di esemplari con varianti di stato che correggono alcuni refusi segnalati in *errata*.[169]

e) AMORI || Me Venus artificem tenero | praefecit Amori. | *Ovid. de Art. Aman. l. I. v* 9. ||IN BASSANO, MDCCLXXXIX | *A Spese Remondini di Venezia*

Esistono quattro diverse edizioni bassanesi che recano il medesimo frontespizio, di cui mi sono occupata più approfonditamente in un contributo apparso in *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria.*[170] Se si escludono poche varianti formali e interpuntive, il testo delle quattro edizioni è in tutto identico, così come la struttura del volume, che ai testi e paratesti presenti nella stampa del 1782 (*B),* aggiunge ulteriori sette componimenti del Savioli, tra cui la traduzione di un epigramma latino, [171] e cinque versioni di altri autori del medesimo epigramma.

Il Savioli accennò alla prima delle quattro edizioni con identico frontespizio nella lettera al Lagunto del 29 gennaio 1789, affermando che Remondini «si apparecchiava per una nuova ristampa».[172] L'edizione Orcesi fu stampata prima delle Remondini, e conferma la congettura anche l'avviso *Al lettore* che si trova in tutte le edizioni bassanesi del 1789, in cui si legge:

> L'approvazione uniforme degli ingegni più colti, e meglio versati nelle bellezze Latine e Greche, l'entusiasmo infallibile, che risveglian sempre negli animi delicati, ed il molto nome, che d'esse è sparso dopo tanti anni per tutta Italia, e al di fuori senza vestigio di decadenza, formano a nostro giudizio la più adeguata risposta alle Critiche anonime, prodotto insulso d'una ignoranza maligna […].[173]

Le *Critiche anonime* menzionate sono proprio le lettere aggiunte alla stampa piacentina, dunque la Remondini è necessariamente posteriore.

Sempre nella lettera del Savioli al Lagunto del 29gennaio 1789, inoltre, si legge:

---

[169] BTM, TRIV L 1554.

[170] *Quattro edizioni degli* Amori *di Ludovico Savioli stampate da Remondini nel 1789*, in *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 1 (2016), pp. 65-78. D'ora in poi le quattro edizioni saranno contrassegnate con le lettere a-d, secondo la successione di stampa.

[171] I cinque già inclusi nell'edizione Orcesi del 1789, la traduzione e un sonetto (componimento n. V).

[172] BPP, *Carteggio Bramieri*, cass. 124-127.

[173] Savioli, Remondini, 1789 (d).

> Al Librajo di Piacenza che mi ricercò qualcosa di inedito per aggiungerlo ad una sua nuova edizione delle mie Anacreontiche fù (sic) risposto ingenuamente di non aver io cosa che valesse, ed avendone mi dissi obbligato di parola a fornire il Sig. Conte Giuseppe Remondini, che si apparecchiava per una nuova ristampa.[174]

Il Savioli dichiarava di avere con Remondini un accordo di esclusiva per gli inediti, ma affermava anche «di non aver […] cosa che valesse»; e del resto pare comprensibile, dal momento che si era ormai lasciato alle spalle gli «Scherzi d'una gioventù interamente disoccupata»,[175] e si stava dedicando a un'opera storiografica di tutt'altro peso come gli *Annali bolognesi.*[176]

L'avviso al lettore a pp. [III-IV] reciti «Solleciti intanto che la divisata ristampa fosse eziandio la più ricca fra quante comparvero in pubblico, ci siamo compiaciuti ad accrescerla con un breve numero di cose inedite […]», e i due componimenti che l'edizione aggiunge rispetto alla stampa Orcesi del 1789 sono la traduzione di un epigramma latino, probabilmente pubblicato per la prima volta in quella occasione,[177] ma di cui vengono date anche versioni di altri autori,[178] e un sonetto, già più volte ripubblicato «Ogni volta con varianti»,[179] che nella versione presente reca le terzine «prese e riadattate da altro sonetto del Savioli».[180]

Non tanto i testi introdotti, quanto la modalità con cui sono stati aggiunti alla raccolta, denunciano le ragioni della scelta, già peraltro dichiarate nell'avviso *Al lettore*; Remondini voleva offrire al pubblico un'edizione più ricca e quindi più appetibile rispetto a quelle in circolazione, soprattutto alla piacentina appena stampata. Non sembra, infatti, che nella decisione di stampare un testo già edito, e parzialmente rielaborato sfruttando parti di un componimento precedente, e la traduzione di un epigramma, seguita da versioni di altri autori, possa davvero

---

174 BPP, *Carteggio Bramieri*, cass. 124-127.

175 Lettera del Savioli a Bramieri dell'11 febbraio 1789, BPP, *Carteggio Bramieri*, cass. 124-127.

176 Savioli, *Annali*, 1784-1795.

177 Cfr. anche Cillario, 1907, p. 48.

178 Savioli, Remondini, 1789 (b), pp. 99-100.

179 Cillario, 1902, n. 2 p. 52

180 *Ibidem*. Il sonetto in questione fu pubblicato in *Applausi poetici offerti in segno di profonda venerazione al merito sublimissimo de' nobilissimi sposi il signor marchese Benedetto Ratta e signora Maria Dolfi nel giorno delle loro felicissime nozze*, Bologna, per gl'eredi di Costantino Pisarri, e Giacomo Primodi, all'insegna di S. Michele, 1751, p. 32.

dipendere dalla volontà del poeta di ampliare la raccolta dei propri versi, ma piuttosto da un'iniziativa editoriale. Per queste ragioni ritengo che, se il Savioli consegnò i nuovi testi a Remondini, lo fece forse per un accordo, ma non per una scelta personale, soprattutto alla luce di quanto scriveva al Lagunto, quando affermava di non avere «cosa che valesse».[181] Conferma l'ipotesi il fatto che, nel 1795, quando si occupò dell'edizione Bodoni (*P*), il poeta chiese che fosse aggiunta al volume la canzone *Amore e Psiche*, ma nessun degli altri componimenti pubblicati da Remondini insieme agli *Amori*.[182]

f) AMORI | DEL SIG. CONTE | LUDOVICO SAVIOLI FONTANA | SENATOR BOLOGNESE, | CON | AGGIUNTA | DI *ALTRE SUE POESIE* | E | DI ALCUNE LETTERE CRITICHE | SOPRA GLI *AMORI* || NAPOLI MDCCXC | A SPESE DI MICHELE STASI. | *Con licenza de' Superiori.*

Esemplare: Bologna, Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, CAMPORESI G I 22

Seconda edizione Stasi; esemplata sulla stampa Orcesi del 1789, che ricalca in tutto.

g) AMORI || Me Venus artificem tenero | praefecit Amori || *Ovid. de Art. aman. l. I. v. 9.* ||RIMINO)(1792 | PER GIACOMO MARSONER | CON APPROVAZIONE

Esemplare: BCAP, BINNI sala E 1120

Seconda edizione Marsoner degli *Amori,* che non aggiunge e non elimina nulla rispetto alla precedente, e non muta nemmeno l'avviso dello *Stampatore a chi legge*. Presenta inoltre un evidente errore nel titolo dell'ottava canzonetta, dove al posto di *Amica*, si trova *Amata*.

Di questa edizione circolarono anche esemplari con una dedica del Marsoner a Marianna Chiaruzzi Brosi; si tratta di copie del tutto identiche a quelle prive di dedica, fatta eccezione per l'introduzione a inizio volume del fasc. A, di tre carte, sul

[181] Lettera del Savioli a Silvio Lagunto, 29 gennaio 1789, BPP, *Carteggio Bramieri*, cass. 124-127.

[182] cfr. lettera del Rosaspina al Bodoni, 6 aprile 1795: «egli [Savioli] desidera che aggiungiate *la Psiche* alle Anacreontiche, ed io pure credo che staria bene, lasciando però a parte tutte le altre composizioncelle che sieguono».

quale si trovano il frontespizio e la dedica, e la sottrazione della prima carta (a1) dell'originario primo fascicolo (a).[183]

h) AMORI | POESIE ANACREONTICHE | DEL CONTE | LODOVICO SAVIOLI, FONTANA | Nuova Edzione, Corretta e Riveduta || PARIGI | A Spese di Gio. Claudio MOLINI, Librajo, rue Mignon, quartier André des arcs. || M. DCC. XCV. | AN IV. DE LA RÉPUBLIQUE.

Esemplare: Parigi, BnF, YD-8728

Volume elegante, che ricorda lo stile bodoniano. Contiene soltanto la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi, gli *Amori* e le note mitologiche, ma non *Amore e Psiche*, né il corrispondente ampliamento della voce *Psiche* nel glossario. Non corregge gli errori *tuo* per *suo* (XX, 47) e *Meco* per *Seco* (XX, 65) che caratterizzano la tradizione, ma corregge *appajano* per *appajono* in VII, 23.

i) *AMORI || Me Venus artificem tenero | praefecit Amori. | Ovid. de Art. Aman. l. I. v 9. || PARIGI, MDCCIIC.*

Colophon: TORINO 1798 | DALLA STAMPERIA DI GIACOMO FEA | CON PERMISSIONE

Esemplare: Osimo, Biblioteca Comunale, G.FIORENZI 1248

Il frontespizio è in tutto uguale a quello delle edizioni Remondini, a esclusione delle note tipografiche, che sono prive del nome dell'editore e recano come luogo di stampa Parigi. Anche l'avviso *Al lettore*, che si trova subito dopo il frontespizio, è identico a quello delle edizioni bassanesi, ma il *colophon* indica un editore diverso e un luogo di stampa differente da quello presente sul frontespizio.

l) POESIE | DI | LUDOVICO SAVIOLI | BOLOGNESE || PISA | DALLA NUOVA TIPOGRAFIA | 1798

Esemplare: Milano, Biblioteca Comunale Centrale, SG.F.603

[183] Monza, Biblioteca Civica Centrale, ZUC. c 068-H-062.

Volume IV della collana *Parnaso degl'italiani viventi*; già dalla struttura, che comprende gli *Amori* e *Amore e Psiche*, ma non il glossario mitologico né la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi, si evince che è stato esemplato sull'edizione Bodoni del 1795 (*P*). La correzione dell'errore *Meco* per *Seco* in XX,65, ma non quella di *tuo* per *suo*, in XX,65, e la presenza della forma *giugni* per *giungi* in XX, 32, sembrano confermare ulteriormente il sospetto.

m) *AMORI* ‖ *Me venus artificem tenero* | *praefecit Amori* ‖ *RIMINO 1800* |*PRESSO GIACOMO MARSONER* | *con approvazione*

Esemplare: Bologna, S. Giorgio in Poggiale, F. STORICI 851.6 SAV AMO

Terza edizione Marsoner degli *Amori*, che include tutti i componimenti presenti nelle Remondini del 1789, la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi e il glossario mitologico. Non corregge *tuo* per *suo* in XX, 47, né *Meco* per *Seco* in XX, 65, ma ammoderna la grafia, eliminando gli scempiamenti, e introduce segni diacritici, quali la diastole (II, 4), e l'accento grave per segnalare sia il troncamento del perfetto che lo iato.

n) AMORI | DEL SIG. CONTE | LODOVICO SAVIOLI FONTANA | SENATOR BOLOGNESE | CON AGGIUNTA | DI ALTRE SUE POESIE ‖ Me venus artificem tenero | praefecit Amori | Ovid. de Art. Amand. I. V. 9. ‖ PIACENZA | DAI TORCHJ DI NICCOLÒ ORCESI | 1800.

Esemplare: Milano, APICE, A.F.PSC. ANT. 189

Seconda edizione Orcesi, che include i medesimi testi della precedente, ma non più le lettere critiche. È la prima tra le edizioni reperite che corregge i due errori che hanno caratterizzato la tradizione; *tuo* per *suo* (XX,47) e *Meco* per *Seco* (XX, 65), ma ne introduce di nuovi, come *legiadro* per *leggiadro* in I, 2.

o) AMORI ‖ ME VENUS ARTIFICEM TENERO | PRAEFECIT AMORI ‖ OVID. DE ART. AMAN. L. I. V. 9. ‖ CRISOPOLI | CO' TIPI BODONIANI | MDCCCII

Esemplare: Milano, BNB, BOD. 0747

Seconda edizione Bodoni, testualmente e strutturalmente identica alla prima (*P*).

p) AMORI ‖ ME VENUS ARTIFICEM TENERO | PRAEFECIT AMORI ‖ OVID. DE ART. AMAN. | L. I. V. 9. ‖ CRISOPOLI | 1804

Esemplare: BCCM, D. 121-A

Pubblicata lo stesso anno in cui morì l'autore;[184] questa stampa è priva del nome dell'editore, ma pare in tutto uguale alle edizioni bodoniane del 1795 (*P*) e del 1802; non ha il glossario mitologico, né la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi, e include, oltre agli *Amori*, soltanto la canzone *Amore e Psiche*. Sebbene non rechi la dedicatoria del Bodoni al Savioli, presente sia nel 1795 che nel 1802, la presenza del ritratto del Rosaspina sull'antiporta, l'indice a fine volume, la chiarezza dei caratteri e gli ampi margini, lasciano ragionevolmente credere che si tratti della terza edizione bodoniana. Quanto al testo, come le due stampe Bodoni precedenti, corregge l'errore in XX, 65 (*Meco* per *Seco*), ma non quello in XX,47 (*tuo* per *suo*).

5. Criteri di edizione

Delle tre edizioni considerate rilevanti nella storia editoriale degli *Amori*, ho scelto di mettere a testo la Remondini del 1782, perché è quella più completa, che oltre alla raccolta delle canzonette include anche tutti i testi e i paratesti insieme ai quali gli *Amori* furono letti dalla maggioranza delle persone.

Ho escluso la *princeps* perché priva di *Amore e Psiche*, che il Savioli volle che fosse introdotta anche nell'edizione del 1795, e che dall'edizione Remondini 1782 aveva iniziato a essere sempre pubblicata insieme agli *Amori*, pur non entrando mai a far parte parte della raccolta. Quanto alla stampa Bodoni, invece, è vero che si tratta dell'edizione che ricevette più cure da parte del poeta, e in merito alla quale lo stesso Savioli scrisse all'editore: «Può dirsi ch'ella corona il lavoro e sarà per dargli quel grado di gloria, che potrà meglio serbarlo agli occhi della tarda posterità»,[185] ma è pur vero che è priva della dedica a Vittoria Corsini Odescalchi, fondamentale tanto per la collocazione storica dell'opera quanto per spiegarne le ragioni, espresse in quella sede dallo stesso autore. Inoltre, l'assenza anche del dizionario mitologico astrae ulteriormente l'edizione dalla storia e dal contesto di reale fruizione,

[184] Savioli morì il 1 settembre 1804.

[185] BPP, Cart. Bod. 56.8.59.

sottraendo un elemento che lascia intuire come l'opera sia giunta anche nelle mani di lettori non sufficientemente colti da comprendere tutte le allusioni presenti nelle canzonette.

Anche le edizioni che seguirono alla Remondini del 1782, come quella piacentina pubblicata da Orcesi nel 1789,[186] e le quattro edizioni Remondini dello stesso anno,[187] continuarono a stampare insieme agli *Amori* sia la dedica a Vittoria Corsini Odescalchi che la canzone *Amore e Psiche* e il glossario mitologico. Per decenni, dunque, gli *Amori* circolarono senza sostanziali differenze rispetto al testo della prima edizione, e la struttura del volume, dopo l'inserimento di *Amore e Psiche,* mantenne sempre il nucleo fisso formato dalla dedica a Vittoria Corsini Odescalchi, assente soltanto dalle edizioni Marsoner e Bodoni,[188] la raccolta degli *Amori*, *Amore e Psiche*, e le note mitologiche. Qualche edizione aggiunse anche altri componimenti del Savioli, la Remondini del 1789 anche la traduzione inedita di un epigramma e un sonetto rielaborato, ma non si tratta di presenze che rimarranno costanti, né riconducibili alla volontà del poeta di dare una nuova veste al volume che ospitava le canzonette (cfr. *Nota al testo*, par. 4, *e*).

Dal momento in cui esiste un nucleo fisso che si ripresenta in tutte le edizioni, dalla Remondini 1782 in avanti, fino alla Bodoni del 1795, ho ritenuto opportuno assumere come riferimento l'edizione bassanese, poiché è quella storicamente più rappresentativa della veste in cui le canzonette furono viste, lette e fruite dai contemporanei durante gli anni di maggiore circolazione della raccolta, e di maggiore interesse per quel genere di poesia.

Compiuta la scelta del testo base, ho adottato un criterio di intervento che fosse il più conservativo possibile, per non eliminare la patina tardo-settecentesca data dalla grafia di alcuni vocaboli, dall'uso delle maiuscole e dall'uso interpuntivo. Ho emendato i refusi aiutandomi sia con la stampa Bodoni del 1795, sia con l'edizione delle *Rime* del 1758 (*Rc*), che è l'unica a recare la lezione corretta in XX, 47. Sono intervenuta sull'uso delle maiuscole inserendole all'inizio del discorso diretto e agendo laddove potevano esserci fraintendimenti. Ho modernizzato l'uso dei segni diacritici, introducendo gli apostrofi laddove mancavano, il segno di dieresi

---

[186] L. Savioli, *Amori*, Orcesi, 1789.

[187] L. Savioli, *Amori*, Remondini, 1789 (a-d).

[188] L. Savioli, *Amori*, Marsoner, 1788; L. Savioli, *Amori*, Marsoner, 1792; L. Savioli, *Amori*, Marsoner, 1800

dove necessario, le virgolette basse per indicare il discorso diretto, l'accento circonflesso per segnalare la terza persona plurale del perfetto, e l'accento acuto per indicare le diastoli, ma ho lasciato invariato l'uso dell'accento grave a fine parola, perché caratteristico dell'epoca. Ho agito sulla punteggiatura valutando caso per caso dove fosse strettamente necessario intervenire per rendere più agevole la letture ed evitare fraintendimenti.

Ho dato in *Appendice* il testo della canzonetta *Il passeggio*, che circolò autonomamente ancora prima dell'edizione delle *Rime* del 1758, perché è affatto differente rispetto a quello entrato nelle raccolte successive, e la dedica del Bodoni al Savioli, perché ritengo sia emblematica dell'operazione editoriale compiuta nel 1795, volta a fare di *P* il monumento poetico del Savioli.

6. Criteri di Commento

Per le note alle odi e alla canzone *Amore e Psiche*, ho scelto di dare un taglio che mettesse in risalto soprattutto l'aspetto delle fonti e dei modelli savioliani, poiché tra le caratteristiche più interessanti della poetica degli *Amori* trova sicuramente spazio l'aspetto di ripresa e rielaborazione di immagini e stilemi tradizionali, riletti e reinterpretati secondo una prospettiva del tutto nuova, moderna e pienamente settecentesca.

Ho inoltre dato rilevanza a taluni fatti prosodici, perché significativi dello sforzo di sintesi compiuto dal poeta per rispettare quanto più possibile il limiti imposti da un metro breve e notevolmente vincolante, in quanto non solo strutturato attraverso la rima, ma anche mediante l'alternanza di versi piani e sdruccioli, che riduce ulteriormente la scelta di vocaboli possibili per determinate sedi.

L'aspetto lessicale è forse quello meno interessante all'interno della raccolta, poiché tutte le odi sono composte senza particolari virtuosismi, né sintattici né linguistici, rimanendo lontano, in questo, dal successivo gusto neoclassico. Ho segnalato la ripresa di tessere tradizionali, per mostrare quali furono i punti di contatto del poeta con la letteratura italiana, e i rarissimi casi di vocaboli o sfumature non comuni.

Infine, e forse si tratta della scelta più inusuale, mi è parso opportuno segnalare anche le riprese savioliane da parte di poeti successivi, per cui gli *Amori* si

dimostrarono non solo una sorta di novità con cui confrontarsi, e penso alla scuola emiliano-romagnola del Mazza, del Cerretti e del Giusti, per citarne solo alcuni, ma anche un modello poetico per autori che sarebbero diventati i grandi della generazione successiva, come Monti, Foscolo e Alfieri. La decisione è dipesa soprattutto dalla volontà di collocare il Savioli all'interno della tradizione letteraria contemporanea, non solo mettendolo in relazione con coloro che composero versi prima di lui, ma mostrando anche il contributo che egli stesso diede a un panorama culturale in rapido cambiamento, alla ricerca di novità che lo risvegliasse dal torpore in cui il declino della prima Arcadia lo aveva assopito.

METRO: Tutti i componimenti della raccolta sono odi in quartine di settenari, che alternano versi sdruccioli in rima ritmica (1° e 3°) e versi piani rimati (2° e 4°).

Amori

Me Venus artificem tenero
praefecit Amori

Ovid. de Art. Aman. l. I v. 9

ALL'ECCELLENZA

DI

VITTORIA CORSINI

ODESCALCO

DUCHESSA DI BRACCIANO ec.

IL CONTE LODOVICO SAVIOLI FONTANA

L'ambizione non m'ha certamente condotto a scrivere. Ho cominciato a farlo in una età predominata da una passione più necessaria, più funesta, e più cara. Ma almeno se a questa ho saputo resister poco, mi lusingo di potermi difender meglio dall'altra; e nulla veramente contribuisce a fomentarla. Io sono nato in un secolo, in cui gl'ingegni, e gli studj degli uomini sono rivolti all'utilità. La Filosofia, l'Agricoltura, le Arti, il Commercio acquistano tutto dì nuovi lumi dalle ricerche de' Saggi; e il voler farsi un nome tentando di dilettare, quand'altri v'aspira con più giustizia giovando, è impresa dura, e difficile. Ho dunque scritto non ad altro oggetto, che d'esprimere quel, ch'io sentiva, e mi sono tranquillamente apparecchiato a non esser letto. Nè però voglio con tutto questo nascondermi, e confesserò al tempo stesso, che non mi ha recato soverchia meraviglia il sapere d'esser letto da molti. Quella passione, o a dir meglio quel fuoco, di cui si risentono i miei versi, è conosciuto, e sentito più o meno da tutti gli uomini. Se alcuna volta col suo soccorso mi è riuscito d'esprimere la natura felicemente, se taluno avrà creduto di ravvisar ne' miei versi i suoi pensieri stessi, e i suoi casi, ciò basta: la memoria e 'l desiderio avranno fatto il restante, ed io per questa sola via forse potea piacere. Il gentil sesso massimamente ha voluto saperne grado, nè io da qui innanzi m'abuserò lungamente del favor suo. È detto, che dalle Muse, come dagli Amori è meglio congedarsi troppo presto, che troppo tardi: almeno differenti Muse convengono all'età differenti.

Voi intanto permettetemi, che vi presenti compiuto questo piccolo volume, e non vi sdegnate s'io non m'estendo in quegli uffizj, che non vi conviene d'aver comuni con quelli, che non li meritano. Io vi stimo, e rispetto assaissimo; e voi vi siete compiaciuta a lodarmi. La prima delle due ragioni era troppo per obbligarmi a quello, ch'io faccio. Accoglietelo, e lasciate ch'io mi rallegri di rimanervi ancor

debitore. Dotata di talenti superiori a moltissime del vostro sesso, favorita senza insuperbirvene dalla fortuna, sì pel Sangue, che per le ricchezze, vivete felice nella Città più illustre del Mondo, ed amate, coltivate, e proteggete le Lettere.

I

A VENERE

Già presente nella raccolta delle Rime *del 1758 con il medesimo titolo, sempre in prima posizione, l'ode circolò in precedenza anche come stampa indipendente, probabilmente su fogli volanti. Ne dà notizia Ilaria Magnani,* La colonia Renia, *vol. I, p. 215, ma il testimone segnalato presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 3989, presente nel precedente catalogo dei manoscritti della biblioteca, è stato espunto da quello attualmente in uso. Il componimento si configura come un inno a Venere, dea della bellezza e della fecondità, ma soprattutto madre di Cupido, dio dell'amore, sul quale esercita la propria influenza. Quella di cui il poeta si fa sacerdote (vv. 45-48) non è la Venere lucreziana, che originò il mondo naturale, ma è la madre delle Grazie, la generatrice del riso e l'amante di Adone; è colei che seduce e insegna a sedurre, la dea a cui si rivolgono gli amanti chiedendo sostegno e conforto. È l'unica ode all'interno della raccolta in cui la donna amata dal poeta non compare mai, e perciò assume i tratti del componimento proemiale, in cui peraltro si trovano delineati con chiarezza i due elementi che caratterizzeranno tutte le successive canzonette, l'amore, comune denominatore di tutte le situazioni rappresentate, e la mitologia, utilizzata dal Savioli come lente attraverso cui ritrarre la realtà. Tra le fonti riveste un ruolo centrale l'*Inno ad Afrodite *di Saffo, in cui la poetessa, disperata per un amore non corrisposto, invoca il soccorso di Venere (vv. 17-28). L'inno greco è ripreso quasi interamente, ma l'allusione dei vv. 27-28 alla «nera amorosa coppia» di passeri testimonia che il Savioli probabilmente lesse il componimento in una versione scorretta, poiché l'originale recita: «περι γᾶς μελαίνας» ('sopra la terra bruna'). Il rapporto dialettico del poeta con le fonti si dimostra subito notevole e traspare dall'immagine dei vv. 29-32 « E mentre udir propizia / Solevi il flebil canto, / Tergean le dita rosee / Della fanciulla il pianto», l'unica assente dall'*Inno ad Afrodite *di Saffo e posta proprio a sigillo della scena ricalcata sulla fonte greca.*

1 O figlia alma d'Egioco,
Leggiadro onor dell'acque,
Per cui le Grazie apparvero,
E 'l riso al Mondo nacque.

5 O molle Dea di ruvido
Fabbro gelosa cura,
O del figliuol di Cinira
Beata un dì ventura.

Teco il Garzon, cui temono
10 Per la gran face eterna,
Ubbidïenza, e imperio
Soavemente alterna.

Accese a te le tenere
Fanciulle alzan la mano:
15 Sole ritrosa invocano
Le antiche Madri invano.

Te sulle corde Eolie
Saffo invitar solea,
Quando a quïete i languidi
20 Begli occhi Amor togliea.

E tu richiesta, o Venere,
Sovente a lei scendesti
Posta in obblio l'ambrosia,
E i tetti aurei celesti.

25 Il gentil carro Idalio,
Ch'or le colombe addoppia
Lieve traea di passeri

Nera amorosa coppia.

E mentre udir propizia
Solevi il flebil canto,
Tergean le dita rosee
Della fanciulla il pianto.

E a noi pur anco insolito
Ricerca il petto ardore,
E a noi l'esperta cetera
Dolce risuona amore.

Se tu m'assisti, io Pallade
Abbia, se vuol, nimica;
Teco ella innanzi a Paride
Perdè la lite antica.

A che valer può l'Egida,
Se 'l figlio tuo percote?
Quel che i suoi dardi possono
L'asta immortal non puote.

Meco i mortali innalzino
Solo al tuo nome altari;
Citera tua divengano
Il Ciel, le Terre, i Mari.

48 Mari] *segue in Rc (vv. 49-60)* Or ecco il piè rivolgere | A' Regni tuoi mi piace, | Se tu mi sei contraria, | D'onde impetrar più pace? || Sai che vezzosa, e rigida | Fanciulla il cor m'accese; | Costei placata io chieggoti, | O Citerea cortese. || Tu Dea, se i preghi il vagliono, | Pietate a lei consiglia; | Dal giovin seno escluderla | Non dee, se te somiglia.

1-8. **O figlia… ventura**: invocazione a Venere scandita dall'anafora di *O* ai vv. 1, 5 e 7, che sembra assumere una funzione formulare (vd. Pinchera, pp. 271-72), cfr. X, 1-8 e XI, 1-8. La scansione sarà ripresa dal Mazza, *L'aura armonica* (1771), 1-8 «O graziosa e placida / Aura, che qui t'aggiri,/[…] / O del più vago zefiro / Alidorata figlia, / O nata solo a movere / L'amatuntea conchiglia». ~ **O figlia... nacque**: il ritratto di Venere come fecondatrice (*alma*) della bellezza (*Per cui… apparvero*) e del piacere (*E… nacque*) prende le distanze dalla tradizione lucreziana. ~ **O figlia... Egioco**: il verso con accenti di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe è stilema savioliano (cfr. Pinchera, p. 274);. ~ **alma**: normalmente riferito a Venere dai latini (cfr. Ovidio *Metamorfosi* XV, 844); notevole l'impiego dell'attributo tradizionale con variazione di sfumatura. ~ **Egioco**: epiteto di Giove come portatore dell'egida, comune tra i greci, ma non attestato in precedenza nella tradizione italiana; sarà in Monti, *Poesie liriche*, *A don Filippo Caetani* (1779), 2. ~ **onor dell'acque**: 'orgoglio', sulla scorta di Esiodo, per cui Venere emerse dalla spuma del mare (cfr. *Teogonia*, 195-97), senza tuttavia escludere Omero, secondo cui la dea nacque dall'oceanina Dione (cfr. *Iliade* V, 370-71). ~ **Per cui… apparvero**: cfr. Servio, *Commento a Eneide* I, 720, s.v. *Acidaliae* se se ne avverte un eco in Foscolo, *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, 2 «Per te Grazie apprestino» (Carrai, 2000, p. 65). ~ **E… nacque**: sulla scorta di Esiodo, *Teogonia*, 203-06.

5-6. **O molle... cura**: l'antitesi tra la grazia di Venere (*molle dea*, perifrasi) e la *rusticitas* del marito Vulcano (*rozzo fabbro*, 'rozzo', perifrasi), già evidenziata da Ovidio, *Ars Amatoria* II, 567-70 «A, quotiens lasciva pedes risisse martiri / dicitur et duras igne vel arte manus! / Marte palam simul est Vulcanum imitata (decebat) / multaque cum forma gratia mixta fuit», e qui marcata dall'iperbato che permette il parallelismo.

7-8. **O del... ventura**: allude alla favola di Adone, che ebbe l'onore (*beata [...] ventura*) di essere amato da Venere; sulla scorta di Ovidio, *Metamorfosi* X, 512-32. La perifrasi *figliuol di Cinira* sarà in Mazza, *L'aura armonica (*1771), 22-26 «[…] l'Acidalia Diva / Quando le giova scendere / Ne' verdi antri capaci, / E col figliuol di Cinira/ Mesce sospiri e baci?».

9-24. **Teco**…**celesti**: quartine scandite dal pronome di 2ª singolare riferito a Venere, sempre al primo verso, e in posizione accentata; *Teco* (v. 9), *te* (v. 13), *Te* (v. 17), *tu* (v. 21). È tratto ovidiano, cfr. *Amori* I 2, 33-41 (corsivo mio) «Omnia *te* metuent, ad *te* sua bracchia tendens / Volgus 'io' magna voce 'triumphe' canet. / Blanditiae comites *tibi* erunt Errorque Furorque, / Adsidue partes turba secuta *tuas*. / His *tu* militibus superas homniesque deosque; / Haec *tibi* si demas commoda, nudus eris». ~ **Teco… alterna**: esempi di alternativa subordinazione tra Venere e Amore sono disseminati lungo tutta la tradizione letteraria sia greca che latina, cfr. Luciano, *Dialoghi degli Dei* XIX *Afrodite e Selene*, Ovidio, *Metamorfosi* X, 525-32, Virgilio, *Eneide* I 657-690 e Apuleio, *Metamorfosi* V, 29-31. ~ **Garzon**: riferito a Cupido anche in Monti, *Musogonia* (1793) 20, 1-2 «Guida al fervido amante è quell'alato / garzon che l'alme a suo piacer corregge». ~ **cui temono**: 'che tutti temono', costruzione latina di *timeo*; ellissi del sogg. *tutti*. ~ **face eterna**: 'fiaccola di Cupido', simbolo della passione d'amore; sintagma già di Marino, *Adone* III 174, 1-2 «Non restai di languir, perch'io possegga / la face eterna , insuperabil dio» e Guidi,

Endmione (1692) III, 170-73 «Per questo dardo e per la face eterna / onde infiammo gli dei, giuro che Cintia / or sente in mezzo a l'alma / starle la mia possanza e 'l mio valore».

13-16. **Accese… invano**: l'opposizione tra giovinezza e vecchiaia è sottolineata dal parallelismo tra *Accese […] fanciulle* e *Sole […] Madri*, e dagli attributi *tenere* (v. 13) e *antiche* (v. 16), posti agli estremi della quartina. La rima *mano* - *invano* sarà anche in Parini, *Odi*, *A Silvia*, 105-08 «Indi a i veleni taciti / Si preparò la mano: / Indi le madri ardirono / Di concepire in vano». L'immagine delle giovani (*tenere*) fanciulle che, ardenti di passione (*accese*, agg. con valore verbale), tendono (*alzan*) la mano invocando Venere (*a te*), è di tradizione classica, secondo l'uso greco di levare il braccio in segno di venerazione (cfr. I. Jucker, *EAA*, s.v. *Schemata*, p. 96). ~ **tenere** | **Fanciulle**: formula in *enjambement* tipicamente elegiaca, cfr. Tibullo, *Elegie* I 3, 63, Properzio, *Elegie* II 25, 39 e Ovidio, *Amori* II 1, 33 (Pinchera, 1994, p. 275). ~ **ritrosa**: riferito a Venere, poco propizia alle donne mature, *topos* della tradizione latina, cfr. Orazio, *Odi* I 26 e Ovidio, *Ars Amatoria* III, 69-72. ~ **antiche madri**: sintagma ovidiano, cfr. *Amori* II 14, 9-10 «Si mos antiquis placuisset matribus idem, / Gens hominum vitio deperitura fuit».

17-28. **Te… coppia**: sequenza che riprende interamente l'inno ad *Afrodite* di Saffo. ~ **Te… togliea**: si avverte un eco in Foscolo, *A Venere* (1794), 25-28 «Te di Neera il tenero / Cantor chiamar solea / Quando fra voti flebili / All'are tue sedea». ~ **Te…Eolie**: accento di ribattuto di 1ª e 2ª con anteposizione di *Te* (cfr. n. 9-24); ricorda Orazio, *Odi* II, 13, 24-25 «aeolis fidibus querentem / Sappho» e se ne avverte un eco in Foscolo, *A Saffo* (1794), 13 «Te sulle corde lidie», che riprenderà anche il sintagma *corde Eolie* in fine verso, cfr. *All'amica risanata*, 91-94 «Ond'io, pien del nativo / Aer sacro, su l'itala / Grave cetra derivo / Per te le corde eolie» (cfr. Carrai, 2000, p. 66). ~ **sulle… Eolïe**: 'accompagnata dalla cetra (*corde*, metonimia) di Lesbo (*Eolie*)', allude ai carmi di Saffo, originaria dell'isola. ~ **languidi… occhi**: doppio aggettivo con *enjambement*.

21-28. **E tu… coppia**: cfr. Saffo, *Afrodite*, 5-12 «ἀλλά τυίδ᾽ ἔλθ᾽, αἴ ποτα κἀτέρωτα / τᾶς ἔμας αὔδας αἴοισα πήλοι / ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα / χρύσιον ἦλθες // ἄρμ᾽ ὐποσδεύξαισα· κάλοι δέ σ᾽ ἆγον / ὤκεες στροῦθοι περὶ γᾶς μελαίνας / πύκνα δινεντες πτέρ᾽ ἀπ᾽ ὠράνω / ἴθερος διὰ μέσσω·» «vieni vieni, se un'altra volta di lontano / questa voce ti giunse, e l'esaudisti. / dalla reggia del padre tutta d'oro / venisti, allora / Al giogo del tuo carro erano passeri / belli: sopra la terra bruna ti portavano / rapidi con un battito fitto d'ali / - scia nell'aria, dal cielo». ~ **richiesta**: 'che venivi invocata' con valore relativo implicito; insieme agli aggettivi in funzione verbale (cfr. *accese*, v. 13), risponde alla necessità di sintesi imposta dal metro.

23-24. **Posta… celesti**: 'trascurando (*posta…obblio*) l'ambrosia e la splendente dimora celeste (*tetti… celesti*, sineddoche)'. ~ **E i tetti… celesti**: per l'andamento prosodico, cfr. v. 1.

25-28. **Il… coppia**: l'avverbio *or* differenzia sul piano temporale la tradizione greca *Lieve... coppia*) dalla latina (*Il gentil... addoppia*), esplicitando il senso di appartenenza del Savioli alla seriore, che vuole il carro di Venere (*Idalio*) trainato da

colombe. La rima *addoppia* - *coppia* sarà anche in Mazza, *La notte* (1771), 33-36 «Sotto il tuo vel pacifico, / Che altrui coraggio addoppia, / Vite novelle tessere / Arde amorosa coppia», mentre l' immagine sarà in Foscolo, *A Saffo* (1794), 25-32 «Ma che mai dissi? e Cipria / Da te invitata un giorno / Con i gioiosi passeri / Posò sul tuo soggiorno; // E a te tergea benefica / L'occhio dai pianti stanco/E ti porgeva ambrosia / Sedendosi al tuo fianco», cfr. nota 17-28.

26. **le colombe addoppia**: il ricordo ovidiano, *Amori* I 2, 23 «materna iunge columbas», è reso dal Savioli con il predicato *addoppia*, 'mette a doppio', ossia 'aggioga insieme'; l'accezione è di ambito tessile, attestata dal *GDLI* in altro contesto soltanto in prosa, e in forma aggettivale, (cfr. *GDLI,* a.v. *addoppiare*). Ricorrerà altre due volte negli *Amori*, ma con il valore più comune di 'aumenta', cfr. XIX, 72 e XXIV, 36.

28. **Nera… coppia**: la fonte dei *neri passeri* è probabilmente un'edizione vulgata di Saffo, *Afrodite,* 10 «περι γᾶς μελαίνας», ossia 'sopra la terra bruna', che leggeva, invece, «πτερυγᾶς μελαίνας», ossia 'ali brune', cfr. *Hellenes poietai palaioi,* Coloniae Allobrogum, 1614, vol II, p. 96.

29-32. **E mentre… pianto**: è l'unica immagine assente dall'inno ad *Afrodite di* Saffo, ma sarà in Foscolo, alla nota 25-32 e in Carducci, *Juvenilia* IV 67 2, 13-15 «Essa la diva, / Con le dita d'ambrosia, essa da gli occhi / Tergea de la mortal giovine il pianto». ~ **flebil canto**: sintagma con cui Ovidio definì l'elegia in *Eroidi* XV, 7 «flendus amor meus est; elegi flebile carmen». ~ **dita rosee**: musicalmente ricorda Monti, *Poesie liriche*, *Al signor Montgolfier*, 9 «Stendea le dita eburnee», e sarà impiegato come attributo di Venere in Monti, *Feroniade* (1784-1832) I, 91-94 «Altro amor di Ciprigna in altra parte / l'amaraco olezzava. In su la sponda /l'avean del Xanto le sue rosee dita / piantato». ~ **Della… pianto**: se ne avverte un ricordo in Cerretti (1801), *La vendetta*, 92 «Dalle tue luci il pianto», sempre a fine quartina.

33-36. **E a noi… amore**: i due paragoni tra il poeta e Saffo, uno per distico, sono strutturati parallelamente dal poliptoto in anafora di *E a noi* (pl. poetico). La spartizione in fine verso del sintagma *insolito ardore* ('straordinaria passione') marca l'unità del primo distico secondo uno stilema savioliano già di Ovidio, *Ars Amatoria* I, 101-4 «Primus sollicitos fecisti, Romule, ludos, / cum iuvit viduos rapta Sabina viros. / Tunc neque marmoreo pendebant vela theatro / nec fuerant liquido pulpita rubra croco» (cfr. Pinchera, 1994, pp. 272-73). ~ **Ricerca**: 'penetra', come in Petrarca, *RVF* 155, 5-8 «Piangea madonna, e 'l mio signor ch' i' fossi / volse a vederla, et suoi lamenti a udire, / per colmarmi di doglia et di desire, / et ricercarmi le medolle et gli ossi». ~ **esperta cetera**: in quanto strumento che tradizionalmente accompagna i carmi d'amore, sogg. ~ **dolce**: avv. per enallage. ~ **risuona**: 'fa risuonare'.

37. **Se tu m'assisti**: anche Ovidio chiedeva il sostegno di Venere, cfr. *Ars Amatoria* I, 30 «[…] coepitis, mater Amoris, ades». ~ **Pallade**: epiteto di Atena come lanciatrice d'asta.

39-40. **Teco… antica**: allude al giudizio di Paride (*lite antica*); la vittoria di Venere su Giunone e Minerva sarà sottolineata anche da Foscolo, *A Venere* (1794), 1-8.

41-44 **A che… puote**: il tema di Amore invincibile, che perfino «temono | Temuti in terra i Numi» (X, 23-24) pervaderà tutta la raccolt; cfr. almeno II, 45-46, X, 21-24 e XVII, 11-12.

47. **Citera**: isola della Grecia, terra natale e dimora di Venere.

48. **Il Ciel**… **Mari**: tricolon che vale 'il mondo intero' e ricorda Alfieri, *Rime, In che ti offesi, o placido* (1789), 67 «Cui cielo, e terra, e pelago».

II

IL PASSEGGIO

Già presente con lo stesso titolo nella raccolta delle Rime *del 1758, in terza posizione; l'ode si configura come il vero e proprio principio degli* Amori, *perché è il luogo in cui entra in scena per la prima volta la donna, che simbolicamente sopraggiunge a bordo di una carrozza. Non si tratta di una figura reale, tanto che non giunge a identificazione nominale, ma riassume in sé i caratteri emblematici delle gentildonne del tempo, profilandosi come un personaggio in cui molte lettrici potevano facilmente identificarsi. L'indicazione di Ovidio come modello, presentato esplicitamente come maestro (vv. 15-16) e fonte di ispirazione (vv. 13-14), rappresenta un ulteriore elemento dell'ode, configurandosi come dichiarazione di poetica e di stile. Da ultimo, chiave della canzonetta è la presenza di* topoi *afferenti alla sfera amorosa (vv. 75-76) e alla rappresentazione della donna (vv. 29-32), che non solo collocano l'opera entro la tradizione elegiaca, ma si configurano anche come pietre di paragone fondamentali per individuare gli scarti e le rielaborazioni dei modelli. L'ode ritrae un momento del consueto passeggio serale, un* amabil rito *tra i molti dell'alta società contemporanea, a cui tutti erano chiamati a partecipare per fare bella mostra di sé, e in tal modo colloca la raccolta entro il contesto mondano e salottiero tipico di quegli anni, chiarendo lo sfondo su cui si svolgeranno tutte le odi.*

Già già sentendo all'auree
Briglie allentar la mano
Correan d'Apollo i fervidi
Cavalli all'Oceáno.

5 Me i passi incerti trassero
Pel noto altrui cammino,
Che alla Città di Romolo
Conduce il Pellegrino.

Dall'una parte gli arbori
Al piano suol fann' ombra,
L'altra devoto portico
Per lungo tratto ingombra.

La tua, gran Padre Ovidio,
Scorrea difficil arte,
Pascendo i guardi e l'animo
Sulle maestre carte:

Quando improvviso scossemi
L'avvicinar d'un cocchio,
E ratto addietro volgere
Mi fece il cupid'occhio.

Sui piè m'arresto immobile,
E il cocchio aureo trapassa,
Che per la densa polvere
Orma profonda lassa.

Sola sui drappi serici
Con maestà sedea
Tal che in quel punto apparvemi
Men Donna assai che Dea.

Più bello il volto amabile,
Più bello il sen parere
Féan pel color contrario
L'opposte vesti nere.

Tal sul suo carro Venere
Forse scorrea Citera
Da poi che Adon le tolsero
Denti d'ingorda Fera.

La Bella intanto i lucidi
Percote ampj cristalli,
L'auriga intende, e posano
I docili Cavalli.

Tosto m'appresso, e inchinomi
A quel leggiadro viso,
Che s'adornò d'un facile
Conquistator sorriso.

Amor di tua vittoria
Come vorrei lagnarmi?
Chi mai dovea resistere,
Potendo, a tue bell'armi?

In noi t'accrebbe imperio
La destra man cortese,
Che mossa dalle Grazie
A' baci miei si stese.

Risvegliator di zefiri
Ventaglio avea la manca,
Onde solea percotere

Lieve la gota bianca.

Ne' moti or lenti, or rapidi
Arte apparìa maestra;
Lo Spettator dell'Anglia
60 Così le Belle addestra.

O man, che d'Ebe uguagliano
Per lor bianchezza il seno,
Ove fissando allegrasi
Giove di cure pieno.

65 Forse sì fatte in Caria
Endimïon stringeva,
Quando dal carro argenteo
Dïana a lui scendeva.

Quei vaghi occhi cerulei
70 Movea frattanto Amore;
Rette per lui scendevano
Le dolci note al core.

Come potrei ripetere
Quel ch'a me udir fu dato?
75 Dal novo foco insolito
Troppo era il cor turbato.

3 d'Apollo i fervidi] C di Febo i rapidi **4** Cavalli] C Destrieri **6** Pel noto altrui] C Per lo gentil **9** arbori] C alberi **13-16** La tua… carte.] C A' tuoi pensava, Ovidio | Dolci furtivi Amori, | E come in lingua renderli

| Nota a' Toscan Pastori; **17-20** Quando… occhio.] *C* Quando novello strepito | Di cavalli, e di cocchi | Mi scosse, e addietro volgere | Fe' ratto i cupidi occhi. **21-22** Sui piè… trapassa] *C* Ed ecco un bel cocchio aureo | A me dinanzi passa, **24** Orma profonda] *C* Lento molt'orma. **25** sui] C entro i **29-30** Più bello… parere] *C* Il vago viso, e il candido | Petto più bel parere **33-40** Tal sul suo… Cavalli] *precede in C* Nero le bionde ornavagli | Chiome Rinoceronte: | Onde ottenea più grazia | La spaziosa fronte || Ben altre volte piacquemi | Quel non ignoto aspetto; | Ma non giammai comparvemi | Sì caro, e sì perfetto. ~ posano] *C* arrestansi ~ docili] *C* fervidi **41-44** Tosto… sorriso] *precede in C* E a me, che il cor d'insoliti | Moti sentia turbarmi | con un soave imperio | S'impone l'appressarmi ~ Tosto m'appresso] *C* Ratto obbedisco **45-48** Amor… armi?] *C* Sorriso a cui fè termine | Gradito il nome mio, | Che uscì dai labbri rosei | Con un soave Addio. **49-52** In noi… stese] *precede in C* Tu allora Amor, che ingombrimi | Il cor, già non ne uscisti, | Ma alle parole amabili | Che entraro il varco apristi. || Ivi siccome artefice | In molle, e calda cera | Nova imprimesti imagine | Tolta qual prima v'era: ~ In noi] *C* Ivi ~ destra] *C* bella **53-55** Risvegliator… bianca] L'altra il ventaglio or volgere | Solea verso la bocca, | Da lei cader lasciandolo | Con vezzo appena tocca. **57-60** Ne' moti… addestra] *C* Or l'apria lenta, or agile|Chiudea con quel rumore,|Con cui n'insegna a chiuderlo|L'inglese spettatore **61** O man, che d'Ebe] *C* Oh belle man, che **62** Per lor] *C* D'Ebe in **63** Ove] *C* In cui **69-72** Quei… core] *precede in C* Tai quelle fur, che porsero | Alle tue piaghe aita | E a un tempo al cor t'apersero | Medoro altra ferita. ~ Quei… core] *C* Intanto amor que' fulgidi | Occhi movea in giro, | reggeva Amor gli amabili | Suon che dai labbri usciro. **74** udir] *C* dir **75** Dal novo… insolito] *C* Da novi moti insoliti

1-4 **Già… Oceáno**: prolessi della subordinata e iperbato che pospone il soggetto *Cavalli*; la struttura bipartita della quartina è marcata dalle due forti inarcature, *auree* | *Briglie* e *fervidi* |*Cavalli*, che rafforzano l'unità dei distici. Avvio epico di stile omerico che ricorda Ovidio, *Amori* I 13, 1-2 «Iam super oceanum venit a seniore marito / flava pruinoso quae vehit axe diem» e, per l'immagine del tramonto, Ovidio, *Metamorfosi* XV, 418-19 «Desinet ante dies, et in alto Phoebus anhelos / aequore tinguet equos […]»; se ne avverte un eco in Cerretti, *La lontananza* (1801), 1-4 «Già ver l'Occaso affrettasi / La notte omai declina; / Gli atri corsier già toccano / La bruna onda marina». L'esordio con accento di prima *Già già* è lat. già reduplicato in Catullo, *Poesie* LXII, 52 e Ovidio, *Metamorfosi* I, 535. Il. ~ **fervidi** | **Cavalli**: «formula in *enjambement*», cfr. I, 13-14. L'attributo *fervidi* riferito ai cavalli di Febo vale sia 'impetuosi' che, etimologicamente, 'infuocati', sulla scorta del ritratto ovidiano di *Metamorfosi* II, 84-86 «nec tibi quadripedes animosos ignibus illis,|quos in pectore habent, quos ore et naribus efflant, |in promptu regere est», e ricorda i «volanti corsier» pariniani di *Mattino I*, 70. ~ **Oceáno**: il fiume mitologico da cui sorge e dove tramonta il sole, cfr. di Omero, *Iliade* VII, 421-23 e VIII, 485-86.

5. **Me… trassero**: forte accento di prima su *Me*, anteposto per iperbato; costrutto ovidiano, cfr. *Amori* II 1, 5-6 «Me legat in sponsi facie non frigida virgo / Et rudis ignoto tactus amore puer» e molto frequente in Orazio, cfr. *Odi* I 7, 10 «Me nec tam patiens Lacedaemon […]»; nella tradizione italiana è tratto stilistico pariniano, cfr. *Mattino I*, 7 «Me Precettor d'amabil Rito ascolta» e *Odi*, *La caduta*, 5-8 «Me spinto ne la iniqua / Stagione, infermo il piede, / Tra il fango e tra l'obliqua / Furia de' carri la città gir vede». ~ **passi incerti**: 'che non hanno una meta precisa', ipallage. Il sintagma si trova con diversa sfumatura anche in XIII, 2.

6. **Pel… cammino**: 'lungo la strada nota ad altri' gentiluomini, ossia il *corso* pariniano, cfr. *Mezzogiorno*, 1220-22.

7-8. **Che… pellegrino**: 'che conduce i pellegrini (*Pellegrino*, sineddoche) a Roma (*città di Romolo*, perifrasi)'. Si tratta della via Emilia che, collegandosi alla via Flaminia nei pressi di Rimini, permetteva di raggiungere Roma senza uscire dallo Stato Pontificio.

9-12. **Dall'una… ingombra**: la struttura bipartita della quartina è scandita dall'esordio in opposizione dei due distici, *Dall'una* (v. 9) - *L'altra* (v. 11). ~ **devoto portico**: 'che conduce a un luogo di devozione', per ipallage. È il portico Alemanni, il secondo più lungo di Bologna, situato in via Mazzini (ex via Emilia), tra S. Maria Lacrimosa degli Alemanni a porta Maggiore.

14. **difficil arte**: è l'*Ars Amatoria* ovidiana, le cui *maestre carte* (v. 14) si offrono come esempio di stile, ma anche di galanteria. ~ **scorrea**: 'leggevo'. ~ **Pascendo… animo**: 'nutrendo gli occhi e l'animo', zeugma.

17-20. **Quando… occhio**: la prolessi degli agg. *improvviso* (v. 17) e *ratto* ('rapidamente', v. 19), avv. per enallage, sottolinea la rapidità dell'azione e marca il legame causa-effetto. ~ **scossemi**: 'mi riscosse', con normale preferenza per l'enclitica per ragioni metriche. ~ **cupid'occhio**: 'curioso' (lat.) di vedere; sarà IX, 51 con diversa accezione, e in Foscolo, sempre a fine verso, cfr. *La campagna*, 31-32 «Estatici contemplano / Tuoi campi i cupid'occhi».

22. **E il… trapassa**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1. ~ **cocchio aureo**: ricorda l'*aureo cocchio* pariniano, cfr. *Mattino I*, 68; l'aggettivo posposto suggerisce che sia la presenza della donna a rendere preziosa la carrozza. ~ **trapassa**: intr. 'transita'.

23-24. **Che… lassa**: 'Che (sogg., riferito a *cocchio*, v. 22) lascia (*lassa*) un'impronta (*orma*) profonda sul terreno (*per la densa polvere*)'.

25-28. **Sola… sedea**: la donna appare come una dea sensuale, seduta su drappi di seta (*serici*, lat.), quasi fosse una Venere. ~ **drappi serici**: sintagma due volte in Marino, *Adone* I 145, 5-6 «serici drappi non mi fur sì cari / come l'arnese ruvido ch'io porto» e *La Sampogna*, *Idilli favolosi, Orfeo*, 39 «onde di drappo serico vestiva». ~ **apparvemi… dea**: 'vidi piuttosto una dea che non una donna'; sottolineato dal predicato *apparvemi*, che restituisce l'idea della visione.

29-32. **Più bello… nere**: il pred. *parere* | *Féan*, è separato dal marcato *enjambement*; il sogg. è *vesti*. Rarissimo caso di inarcatura che travalica il distico. La pelle candida è *topos* di bellezza nella *descriptio muliebris*, notevole, invece, è il particolare delle vesti scure; il luogo di culto non lontano e il successivo paragone con Venere (vv. 33-36) suggeriscono che possa trattarsi di un abito a lutto, un dettaglio realistico, forse eco di un di un lontano ricordo biografico. ~ **Più bello… Più bello**: anafora che struttura parallelamente il distico.

33-36. **Tal… Fera**: paragone attenuato, collocato da *Forse* nella sfera della possibilità (cfr. vv. 61-68). ~ **Tal**: riferito alla donna nella carrozza (vv. 25-32). Adone fu ucciso da un cinghiale (*ingorda fera*) durante una battuta di caccia (cfr. Ovidio, *Metamorfosi* X, 512-728). ~ **scorrea Citera**: 'percorreva Citera' (vd. I, 47).

37-40. **La Bella… cavalli**: sintassi narrativa franta per il continuo cambio di soggetto che scandisce gli avvenimenti in rapida sequenza; la coordinazione al v. 39 trasferisce immediatamente l'azione dal cocchiere (*auriga*) ai cavalli, lasciando sottinteso ciò che intercorre. I sogg. *Bella* e *auriga* a inizio distico marcano la bipartizione della quartina, in cui l'unità della prima coppia è marcata dalla spartizione del sintagma *ampi cristalli* (cfr. I, 33-34); il forte *enjambement* e il pred. *percote*, posposto per iperbato, separano la coppia di attributi *lucidi* e *ampj*. ~ **auriga**: lat., come in Parini, *Mattino I*, 933.

41-44. **Tosto… sorriso**: il cambio di tempo verbale nella relativa (vv. 43-44) attualizza il ricordo. Quartina che sarà ripresa dal Monti anche nella rima *viso-sorriso*, e nel sintagma *facile… sorriso* (vv. 43-44), con doppio aggettivo separato da inarcatura, cfr. Monti, *Poesie liriche*, *Alla fanciulla inferma* (1779), 49-52 «Ritorneran le porpore / Sull'adorabil viso, / E su le labbra il facile / Conquistator sorriso»; il Fantoni, invece, riprenderà soltanto la rima e il doppio attributo con *enjambement*, variando però *facile* con *docile*, forse per il ricordo di *docili* del v. 40, cfr. Fantoni, *Il ritratto* (1780), 33-36 «Genio t'arresta: mancano / Mille sul caro viso / Grazie, vi manca un docile / Conquistator sorriso». ~ **facile… sorriso**: 'sorriso spontaneo e seducente'; per il marcato *enjambement* cfr. vv. 37-38. ~ **leggiadro viso**: *topos* della

tradizione poetica italiana a patire da Petrarca, dove si trova senza inversione, cfr. *RVF* 96, 5.

45-48. **Amor… armi?**: nelle due interrogative retoriche, che scandiscono la biaprtizione della quartina, «è possibile avvertire quella "certa abilità e volontà da teatro melodrammatico" di cui parla esattamente il Binni» (Pinchera, 1994, p. 273). A differenza di Ovidio (*Amori* I 2, 9-20), che accetta con riluttanza la vittoria di Amore, e solo per sfuggire a sofferenze peggiori, l'amante settecentesco si sottomette liberamente, privo di buone ragioni per resistergli. È notevole l'impiego sinonimico, e lo scambio, dei predicati *vorrei*, 'dovrei' (v. 46) e *dovea*, 'vorrebbe' (imperfetto epistemico, v. 48), nei due distici. ~ **Come vorrei lagnarmi**: 'perché dovrei lamentarmi?' (lett. 'per quale ragione dovrei volermi lamentare'). ~ **a tue bell'armi**: cioè al *viso* (v. 42) e al *sorriso* (v. 44) della donna.

49-68. **In noi… scendeva**: alle mani della donna è dedicata questa lunga sequenza di cinque quartine; il quadretto moderno, in cui è il riferimento allarivista contemporanea *The Spectator* (*Spettator dell'Anglia*, v. 59) e alla moda settecentesca del ventaglio (vv. 57-60) è incorniciato tra quattro immagini di gusto classico (vv. 49-56 e 61-68). L'attenzione che si estende dall'aspetto (vv. 61-68), alla posa, ai movimenti delle mani (vv. 50-60), rivela un certo gusto sensistico. ~ **In noi… stese**: il poeta continua a rivolgersi ad Amore, il sogg. è *man*. ~ **imperio**: sarà dieretico a fine verso anche in Foscolo, *La rosa tarda*, 35 e *Alla bellezza*, 1. ~ **destra… cortese**: doppio attributo che incornicia il sostantivo *man*. ~ **A' baci miei**: 'per ricevere i miei baci', dat. di fine.

53-54. **Risvegliator… ventaglio**: «creatore di fresche aurette» (Muscetta-Massei), che ispirano voluttà; l'apposizione altisonante *Risvegliator di Zefiri* è separata dal sost. *ventaglio* per il marcato *enjambement*.

55. **Onde**: 'con cui', sogg. è sempre *la manca* ('mano sinistra', v. 54).

56. **Lieve**: 'soavemente' per enallage.

57-58. **Ne'… maestra**: 'nei movimenti (*moti*) ora lenti ora rapidi, si scorgeva (*apparìa*) una tecnica (*arte*) magistrale (*maestra*)'; quella raccomandata dalla moda contemporanea (cfr. vv. 59-60), ma anche l'abilità di fare innamorare.

59-60. **Lo Spettator… addestra**: il quotidiano inglese che dettava la moda dell'epoca, *The Spectator* (*Spettator dell'Anglïa*, perifrasi), nel 1711 pubblicò un articolo sull'arte di agitare il ventaglio (cfr. *The Spectator,* 102, 27 giugno 1711). *Anglia* per 'Britannia' ammette dieresi in quanto termine dotto (D'Ovidio); è forma attestata dalla tradizione antica (Fazio degli Uberti, *Dittamondo* IV 23,5 e Sacchetti, *Rime*, 308, 190), che dopo uno iato secolare riappare in Marino, *La galeria*, *Ritratti: uomini* V 6, 8, e poi in *Adone* XX 446, 1-3.

61. **Ebe**: dea della giovinezza, gr. Ἥβη.

63-64. **Ove… pieno**: 'dove, fissando lo sguardo (sott.), Giove si rallegra (*allegrasi*) quando è pieno di preoccupazioni (*di cure pieno*, lat.)'.

65-68. **Forse… scendea**: la scena di Diana (nella veste di Luna e Proserpina, cfr. Servio, *Commento a Eneide* IV, 510 e VI, 118) che, giunta in Caria, abbandona il suo corso per incontrare Endimione, è in Luciano, *Dialoghi degli Dei* XIX *Afrodite e Selene*. L'attenuazione del paragone, introdotto da *Forse* suggerisce un'ipotesi resa possibile dalla bellezza della donna (cfr. vv. 33-36). ~ **sì fatte**: riferito a *man* (v. 61); il candore di Diana è un *topos* tradizionale, cfr. *Inni omerici, A Selene*, v. 17. ~ **carro argenteo**: ossia 'bianco lunare'; è attributo di Diana in Nonno di Panopoli, *Dionisiache* XLIV, 191-192, ma non è noto se il Savioli conoscesse l'opera. È è possibile, tuttavia, che la fonte sia pittorica, o che il poeta avesse in mente Heinsius, commento a Ovidio, *Eroidi* XV, 91 a.v. *curru eburno,* questo presente nella biblioteca di famiglia. Immagine rara, per cui i repertorî non attestano precedenti nella tradizione italiana; sarà in Monti, *Feroniade* (1784-1832) I, 456-58 «[…] o vergine Dïana; / ché tu pur, del lunato argenteo carro / al temo aggiunte le parrasie cerve».

69. **Quei… cerulei**: per l'andamento prosodico, cfr. v. 22. ~ **vaghi… cerulei**: 'graziosi occhi azzurri', il doppio attributo che incornicia il sostantivo *occhi* (vd. anche X, 31) trova un eco in Monti, *Poesie liriche*, *Alla fanciulla inferma* (1779), 53 «Quegli occhi tuoi cerulei»; gli occhi *vaghi* sono *topos* della tradizione poetica italiana a partire da Petrarca, cfr. *RVF* 135, 44.

71-72. **Rette… core**: 'A causa sua (*per lui*, *Amore* v. 70) le dolci parole (*note*) giungevano (*scendevano*) diritte (*rette*) al cuore'. ~ **dolci note**: sintagma topico a partire da Dante, *Purg.* VIII, 14.

73-74. **Come… dato?**: formula dubitativa, cfr. vv. 45-48; *dato* vale 'concesso'.

75-76. **Dal… turbato**: il sogg. è *foco* 'passione', incorniciata tra idue attributi, *novo* ('nuovo') e *insolito* ('straordinario'). ~ **foco insolito**: sintagma anche di XVI, 61, che sarà in Cerretti, *L'offerta a Crinatea* (1801), 53-56 «E tanto il foco insolito / Crebbe per sua sventura, / Che per lui poi le Iliache / Arser paterne mura».

III

IL MATTINO

Già presente nella raccolta delle Rime *del 1758 con il titolo* Alla fanciulla che si adorna, *in quarta posizione, l'ode raffigura il risveglio della nobildonna, che come il giovin signore pariniano non apre gli occhi prima di mezzogiorno, quando la luce del sole entra dalle finestre e pervade la stanza. Escluso per la cronologia un rapporto con il Parini, la canzonetta risente fin dall'inizio del* Riccio rapito *di Pope, che probabilmente il Savioli lesse nella traduzione di Andrea Bonducci o in quella diffusissima di Antonio Conti, e che si configura come fonte peculiare del componimenti. L'ode è strutturata secondo una suddivisione tripartita con al centro la scena della* toilette *(vv. 13-64); le tre quartine che precedono (vv. 1-12) scandiscono i momenti del risveglio della nobildonna, da quando la luce entra dalla finestra, al momento della colazione, mentre le tre che seguono ironizzano sull'eccessiva durata del* mattutino gabinetto *(vv. 65-76). Il componimento si chiude con l'immagine del* boudoir *vuoto, come un altare che attende i sacrifici degli amanti giunti in adorazione (77-80). Escludendo Pope non emerge una fonte principale, ma si avverte la costante presenza di Ovidio, ricordato anche attraverso allusioni puntuali, come quella al pappagallo dei vv. 51-52 «Solo garrisca l'Indico / Verde amator del croco» e quella all'ancella Cipassi dei vv. 45-46 «Segui, o fra quante furono / Illustri ancelle esperta:». Un possibile legame con l'ode precedente si intravede nel valore rituale che ricopre la toilette entro il costume dell'alta società contemporanea, così come rituale era la passeggiata sul corso. Inoltre, dai paragoni dei vv. 29-32 e 33-36 affiora che la donna probabilmente non trascorse la notte da sola, forse proprio grazie a un invito rivolto al cavaliere la sera precedente, che riporta alla mente le parole non rivelate di II, 73-76 «Come potrei ripetere / Quel ch'a me udir fu dato? / Dal novo foco insolito / Troppo era il cor turbato».*

Già col meriggio accelera
L'ora compagna il piede,
E già l'incalza e stimola
Nova, che a lei succede.

Entra la luce, e rapida
Empie le stanze intorno:
Il pigro sonno involisi,
Apri i begli occhi al giorno.

Cinese tazza eserciti
Beata il suo costume,
E il roseo labbro oscurino
Le Americane spume.

S'erge segreto un Tempio
Dell'ampie coltri a lato:
Là tue bellezze aspettano
Il sacrifizio usato.

Vieni. Sia fausta Venere,
Gli uffizj Amor comparta:
Le Grazie in piedi assistano,
Tu sederai la quarta.

Forse al fissar sollecita
Nel chiaro specchio il volto
Ti parrà meno amabile
Sol perchè men fia cólto.

Pur se dal tuo giudizio
Dissento, il porta in pace:
Negletto, e senza studio
Più il viso tuo mi piace.

Tal da' superbi talami
Dell'ampia Reggia Achea
Sciolta dal caro Pelope
Ippodamìa sorgea.

Tal dallo speco Emonio,
Ove a Peleo soggiacque,
Madre tornò del Tessalo
L'azzurra Dea dell'acque.

Ma già tuo dolce imperio
La fida ancella invita;
Ella s'appressa, e all'opera
Stende la destra ardita.

Già dal notturno carcere
I crini aurei sprigiona,
Ed all'eburneo pettine
Gl'indocili abbandona.

Segui, o fra quante furono
Illustri ancelle esperta:
Felice te! la grazia
Della tua Donna è certa.

Te nulla turbi, e rigido
Guardi silenzio il loco,
Solo garrisca l'Indico

Verde amator del croco.

Oh quante volte il Frigio,
Caro alla Greca altera,
55 Tacque, e con lui di Prïamo
Tacque la Reggia intera.

Ella frattanto ornavasi
Pari all'eterne Dive,
E il caldo ferro Iliaco
60 Torcea le chiome Argive.

Arser d'amara invidia
Poi le Dardanie Spose:
Arse d'amor Deifobo,
Ma 'l foco incesto ascose.

65 M'inganno? o 'l sacrifizio
Il chiesto fine or tocca,
Nè ancor il Sol coi fervidi
Cavalli in mar trabocca.

Grazie agli Dei. Sfavillano
70 Le gemme oltre l'avviso,
I rosei panni accrescono
Bellezza al caro viso.

Altri color non ornano
La giovinetta Aurora

Quando Titon scordandosi
L'oscuro Ciel colora.

Tutto è compiuto: or libero
Rimanga ai voti il luogo,
Voi che qui i Fati guidano
Offrite il collo al giogo.

IL MATTINO] *Rc* ALLA FANCIULLA CHE SI ADORNA **13** segreto] *Rc* secreto **15** Là] *Rc* Le **18** uffizj] *Rc* ufficj **32** sorgea] *Rc* scendea **50** Guardi] *Rc* Serbi **67** ancor] *Rc* ancora

1-4. **Già… succede**: 'Già l'ora compagna del meriggio (le 13.00) si affretta (*accelera [...] il piede*), e già la successiva (*Nova che a lei succede*) la incalza e la sprona (*stimola*)'; quartina scandita dall'anfora di Già (vv. 1 e 3) che ricorda l'esordio di II, 1-2, con l'avverbio ripetuto in apertura. Anche la giornata di Belinda inizia dopo mezzogiorno, cfr. Pope, Il riccio rapito I (trad. Conti), 12-24, mentre il giovin signore pariniano si sveglia proprio quando il sole gli "pende sul capo", cioè alle 12.00, cfr. Parini, Mattino I, 90-98. ~ **incalza e stimola**: dittologia sinonimica.

5. **rapida**: avv. per ipallage.

7. **pigro sonno**: sintagma tradizionale a partire da Petrarca, *RVF* 53, 15.

9-12. **Cinese… spume**: anticipa, riducendo agli elementi essenziali, la colazione del giovin signore pariniano, cfr. *Mattino I*, 126-35 «Tuo damigello i' veggo; egli a te chiede / Quale oggi piú delle bevande usate / Sorbir ti piaccia in preziosa tazza: / Indiche merci son tazze e bevande; / Scegli qual più desii. S'oggi ti giova / Porger dolci allo stomaco fomenti, / Sì che con legge il natural calore / V'arda temprato, e al digerir ti vaglia, / Scegli 'l brun cioccolatte, onde tributo / Ti dà il Guatimalese e il Caribbèo». La moda esotica del secolo aveva già toccato anche il Metastasio, che scrisse il libretto *L'eroe cinese* (1752) e sonetti dedicati a tazze e bevande orientali, cfr. almeno *Sonetti* X, 1-4. ~ **Cinese... costume**: anticipa la prospettiva pariniana per cui gli oggetti sono onorati di servire il giovin signore, e le merci prodotte soltanto perché egli possa goderne, cfr. Parini, *Mattino I*, 126-57. ~ **beata**: 'felicemente', per enallage. ~ **costume**: 'funzione'. ~ **roseo labbro**: sarà anche in Parini, *Mezzogiorno* 245-46 «[…] ma voi con rosee labbra / La sola Voluttade inviti al pasto». ~ **Americane spume**: 'la cioccolata', per perifrasi; bevanda di moda nel Settecento, preparata con il cacao proveniente dall'America, cfr. Parini, *Mattino I*, 135-36.

13-16. **S'erge… usato**: la scena è in Pope, *Il riccio rapito* I (trad. Conti), 178-80 «Del letto uscita Ella s'invia là dove / Stanno su la Teletta argentei vasi / In ordine mistico disposti». ~ **S'erge… lato**: il sogg. è *tempio*; riferimento al *boudoir*, elemento immancabile nelle stanze della *celeste prole* settecentesca. ~ **sacrifizio usato**: «l'acconciatura, quotidiano sacrificio della dama alla sua bellezza» (Muscetta-Massei); enfasi che si accorda con l'esordio quasi epico della quartina, cfr. vv. 13-14.

17. **Vieni**: esortazione in clausola iniziale, cfr. IV, 73 e XX, 25.

18. **Gli… comparta**: 'Amore suddivida (*comparta*, lat.) i compiti (*uffizj*)'.

20. **la quarta**: 'come la quarta tra le tre Grazie'.

21-22. **Forse… volto**: sintetizza Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti), 99-100 «Allor che ne lo specchio il caro volto / Con guardo ingordo esaminando vanno». ~ **chiaro**: raro agg. esornativo.

24. **cólto**: 'truccato', lat.

26. **il porta**: 'lo accetto', riferito a *giudizio* (v. 25).

27-28. **Negletto… piace**: 'preferisco il tuo viso quando non è truccato (*negletto.. studio*, dittologia sinonimica)'; tema comune tra gli elegiaci latini, cfr. Ovidio, *Amori* I 7, 12-13 «Nec dominam motae dedecuere comae: / sic formosa fuit; […]», dove *nec…dedecuere*, in quanto forma negativa, «suggests the paradox that Corinna's beauty is enhanced, […], by the dishvelled state of her hair» (McKeown). Sarà ripreso da Foscolo, *La coltura*, 29-32 «Negletta è ver, ma lucida / La chioma è di Nerea; / Tu incolta sembri Pallade, / Colta non sembri Dea».

29-36. **Tal… acque**: coppia di paragoni mitologici, uno per quartina (vv. 29-32 e 33-36), strutturati dall'anafora di *Tal* (vv. 29 e 33) secondo una costruzione già ovidiana, cfr. *Amori* III 2, 29-32 «Talia Milanion Atalantes crura fugacis / Optavit manibus sustinuisse suis. / Talia pinguntur succinctae crura Dianae / Cum sequitur fortes, fortior ipsa, feras». La natura delle due immagini, antitetica per ambientazione, suggerisce con elegante malizia che l'aspetto disordinato di Ippodamia e Teti (*azzurra… acque*, v. 36), così come quello della donna, non dipenda dal lusso della dimora notturna, ma dall'averla condivisa con un amante. ~ **Tal… sorgea**: si avverta un eco della scena in Foscolo, *All'amica risanata*, 7-8 «Sorgon così tue dive / Membra dall'egro talamo» (Carrai, 2000, p. 66). ~ **superbi talami... ampia reggia**: la scelta degli attributi enfatuzza il fasto del contesto, marcando il contrasto con *speco* ('antro') del v. 33. ~ **ampia… Achea**: doppio attributo che incornicia il sostantivo. ~ **sciolta… Pelope**: temporale implicita contrae notevolmente la sintassi.

33-36. **Tal… acque**: sulla scorta di Ovidio, *Metamorfosi* XI, 221-65. ~ **speco Emonio**: 'antro (lat. *specus*) della Tesasglia'. ~ **Tessalo**: epiteto tradizionale per 'Achille'. ~ **azzurra… acque**: ricorda il *caerula mater* con cui Ovidio identifica Teti in *Metamorfosi* XIII, 284-91.

37. **Ma già**: clausola pariniana con valore attualizzante che affretta la narrazione; sarà ripresa da *Già* del v. 41. ~ **dolce imperio**: 'amabili ordini', ossimoro e ipallage; sarà ripreso da Foscolo, sempre con *imperio* sdrucciolo a fine verso, cfr. *Alla bellezza*, 1 «O tu, cui dolce imperio».

38. **fida ancella**: lat. 'fedele'; ricorda le scene ovidiane delle *toilette*, cfr. *Amori* I 11, 1-2 «Colligere incertos et in ordine ponere crines / docta neque ancillas inter habenda Nape», distinguendo la donna dal giovin signore pariniano, che invece dispone di un famoso parrucchiere, cfr. *Mattino* I, 569-77. Il Savioli attinge dalla tradizione latina come se ne fosse partecipe, legando così il mondo antico a quello contemporaneo, come già altre volte con le favole mitologiche, cfr. II, 33-36 e 63-68. ~ **invita**: 'sollecita'.

39. **all'opera**: 'il trucco e l'acconciatura della donna', dat. di fine retto da *Stende* (v. 40).

40. **destra ardita**: 'la mano coraggiosa', perché ha la gravosa responsabilità di truccare e acconciare la donna. Riprende Pope, *Il riccio rapito* I (trad. Conti), 185-87 «Una minor Sacerdotessa a lato / De l'ara giace, e supplice, e tremante / Di vanità comincia i sacri riti»; «coraggioso e forte» è anche il parrucchiere del giovin signore, cfr. Parini, *Mattino* I, 555.

41-44. **Già… abbandona**: distici con identica struttura sintattica, c. luogo - c. ogg. - predicato, posposto per iperbato. L'immagine del parrucchiere all'opera è anche in Parini, *Mattino I*, 507-10 «Pon mano poscia / Al pettin liscio, e coll'ottuso dente / Lieve solca i capegli; indi li turba / Col pettine e scompiglia». ~ **notturno carcere**: 'cuffia per la notte', che "imprigiona" i capelli della donna, poi "liberati" dall'ancella (v. 42); cfr. Parini, *Odi*, *La educazione*, vv. 13-17 «I crin, che in rete accolti / Lunga stagione ahi foro, / Su l'omero disciolti / Qual ruscelletto d'oro / Forma attendon novella». ~ **I crini… sprigiona**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1; *crini aurei* è stereotipo lirico dopo Petrarca. ~ **all'eburneo… abbandona**: 'lascia in balìa (*abbandona*, cfr. *DELI*, a.v.) del pettine d'avorio (*eburneo pettine*, lat.) quelli ribelli (*gl'indocili*, lat.; riferito a *crini*, v. 42)', vale a dire 'pettina i capelli che sono in disordine'; *eburneo pettine* ricorda Pope, *Il riccio rapito* I (trad. Conti), 194-96 «La Tartaruga, e l'elefante a gara / Si trasformano in pettini macchiati, / E bianchi» e se ne avverte un eco nella *iunctura* foscoliana di *All'amica risanata*, 46 «aureo pettine» (Carrai, 2000, p. 66). ~ **indocili**: aggettivo che personifica i *crini;* sarà utilizzato dal Foscolo nel medesimo contesto, cfr. *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, 22-24 «Allor che, a' nodi indocile, / La chioma al roseo braccio / Ti fu gentile impaccio».

45-46. **Segui… esperta**: 'Tra tutte le ancelle che furono celebri (*illustri*) imita (*Segui*) quella più esperta', ossia Cipassi, l'ancella ovidiana, cfr. *Amori* II 8, 1-2 «Ponendis in mille modos perfecta capillis, / comere sed solas digna, Cypassi, dea» (Fubini-Maier).

47. **Felice te!**: riferito all'*ancella* (v. 46); formula tipicamente elegiaca, cfr. Virgilio, *Bucoliche* I, 46, Properzio, *Elegie* I 12, 15 e Ovidio, *Amori* II 5, 9 (Pinchera, p. 273), a inizio verso anche in VIII, 27, ripresa con pronome di Iª persona da Alfieri, *Rime*, *In che ti offesi, o placido* (1789), 25 e identica in Cerretti, *Per nozze d'un vedovo* (1801), 49-50 «Felice te! che piacquegli / Ferir col dardo istesso». ~ **grazia**: 'favore'.

49-50 **Te… loco**: la cesura ossitona di Iª che marca il c. ogg. *Te*, anteposto per iperbato, sottolinea il cambio di soggetto tra il quinario *Te… turbi* e l'endecasillabo *e rigido… loco*, scanditi dall'*enjambement* e alla pausa sintattica dopo *turbi* (cfr. Pinchera, p. 278). ~ **turbi**: 'disturbi', ottativo, come gli altri verbi della quartina, *Guardi* (v. 50) e *garrisca* (v. 51). ~ **rigido… loco**: sogg. è il *silenzio* person. ~ **rigido**: anche avv. ~ **Guardi**: 'sorvegli'.

51-52. **Indico… croco**: 'pappagallo' per perifrasi, con marcato *enjambement;* probabilmente un Amazzone, dal caratteristico colore verde, originario del centro-sud America (Indie Occidentali). *Indico* vale 'Indiano', mentre *croco* (lat.) identifica il cartamo, particolarmente gradito dai pappagalli (Villanuova, s.v. *croco*). Oltre a rappresentare un vezzo della moda settecentesca, attratta dall'esotico (cfr. vv. 9-12), il pappagallo si fa tramite di una nuova sovrapposizione tra passato e presente (cfr. v. 38) ricordando la Corinna ovidiana e la commemorazione del suo pappagallo, cfr. Ovidio, *Amori* II, 6.

53-64. **Oh... ascose**: la sequenza di tre quartine, che avvia alla conclusione, è intermante dedicata al paragone tra la toilette della donna e quella di Elena (*Greca altera*, v. 54). ~ **Oh... intera**: immagine iperbolica che rispecchia l'alterigia di Elena,

già ritratta da Euripide, *Troiane*, 935-37 «ἃ δ᾽ εὐτύχησεν Ἑλλάς, ὠλόμην ἐγὼ / εὐμορφίᾳ πραθεῖσα, κὠνειδίζομαι / ἐξ ὧν ἐχρῆν με στέφανον ἐπὶ κάρᾳ λαβεῖν» «La fortuna che ha ottenuto la Grecia fu per me la rovina, giacché fui venduta per la mia bellezza, e ora sono biasimata per quelle cose per le quali dovrei ricevere una corona sul capo». L'iperbato pospone il predicato *Tacque* (v. 55) collocandolo in anafora con il v. 56; raro caso di sintassi che travalica la misura del distico. Paride (*il Frigio*, 'troiano', epiteto geog.) è *caro* a Elena forse sulla scorta di Ovidio, *Eroidi* V, 99-106: «Nec tibi, si sapias, fidam promitte Lacaenam, /quae sit in amplexus tam cito versa tuos. /[…] /Ardet amore tui; sic et Menelaon amavit; / nunc iacet in viduo credulus ille toro», ma non è da escludere l'influenza della tradizione tragica greca, cfr. Eschilo, *Agamennone*, 681-708 ed Euripide, *Troiane*, 890-1059. ~ **Oh… volte**: «formula elegiaca frequentissima», anche di Ovidio, *Amori* II 19, 13 «A, quotiens finxit culpam» (cfr. Pinchera, pp. 273-74).

57. **Ella**: la *Greca altera* (v. 54).

58. **Pari… Dive**: se ne avverte un eco in Foscolo, *La coltura*, 37 «Pari alle Dive olimpie», sempre riferito a Elena.

59-60. **E il caldo... Argive**: la perifrasi *caldo ferro Iliaco* ('troiano', agg. geog.), con doppio attributo che incornicia il sost., identifica il *calamistrum* impegato per l'acconciatura di Elena (*torcea... Argive*). Lo strumento metallico, impiegato fin dall'antichità per arricciare i capelli, è menzionato anche da Parini, *Mattino I*, 540-41 «Rovesciare ogni cosa, al suol spargendo / Rotti cristalli e calamistri e vasi». ~ **Torcea**: 'arricciava'. ~ **le chiome argive**: 'i capelli di Elena' per metonimia; *argive*, 'greche', è il quarto epiteto geografico nel giro di otto versi (cfr. vv. 53, 54, 59).

61-64. **Arser… ascose**: Il poliptoto *Arser… Arse* segna il parallelismo tra Deifobo e le donne troiane, ricordati uno per distico; in entrambi i casi il predicato è a inizio verso, con accento di 1ª. ~ **Arser… Spose**: trova riscontro in Ovidio, *Eroidi* XVII, 128 dove la stessa Elena afferma: «laudatrix Venus est invidiosa mihi». ~ **Arse… ascose**: secondo la tradizione per cui Elena, dopo la morte di Paride, sposò Deifobo, fratello del marito (cfr. Servio, *Commento all'Eneide* II, 166); i due giacquero insieme la notte in cui Troia fu data alle fiamme, e la loro casa fu la prima a bruciare (cfr. Virgilio, *Eneide* II, 309-11 e VI, 509-29). ~ **Dardanie Spose**: 'donne troiane', discendenti di Dàrdano, fondatore di Troia. Il sintagma sarà anche in Monti, *Per le nozze Rondinelli-Gnudi* (1782), 12-13 «Nè apparve tal colei che doglia e pianto / Alle dardanie spose un giorno accrebbe». ~ **ascose**: 'occultò'.

65-68. **M'inganno?… trabocca**: l'interrog. retorica con effetto attualizzante interrompe la digressione; è già di Ovidio, *Amori* I VI, 49-50 «Fallimur, an verso sonuerunt cardine postes, / raucaque concussae signa dedere fores?» e III XII, 34 «fallor, an in dextra myrtea virga fuit?», e sarà in Cerretti, *Il rimorso* (1809), 65-67 «M'inganno? O volontaria / Tu stessa al cor penoso / Offri una pace ingenua?». ~ **'l… tocca**: 'la *toilette* (*sacrifizio*, cfr. v. 16) ormai (*ora*) giunge (*tocca*) al risultato richiesto (*chiesto fine*)'; la donna è adeguatamente truccata e pettinata. ~ **Né… trabocca**: 'e non è ancora il tramonto'; ironia sulla durata della *toilette*, fa sistema con *Grazie agli Dei* del v. 69, isolato da marcata pausa sintattica. Per l'immagine dei *fervidi* | *Cavalli* di Apollo cfr. II, 3-4.

69-70. **Sfavillano… avviso**: 'gli occhi (*gemme*) brillano (*sfavillano*) più di quanto si possa immaginare (*oltre l'avviso*)'; perché valorizzati dal trucco.

71. **I rosei panni**: 'gli abiti della donna', l'attr. *rosei* offre l'appicco al paragone con l'Aurora dei vv. 73-76.

73-76. **Altri… colora**: il paragone è espresso attraverso la litote; l'incarnato roseo dell'Aurora è *topos* letterario (cfr. almeno Omero, *Odissea* V, 12), così come l'immagine della dea che 'allontanandosi da Titone (*Titon scordandosi*) tinge di rosso (*colora*) il cielo notturno (*l'oscuro ciel*)', cfr. Omero, *Odissea* V, 1-2 «Ἠὼς δ᾽ ἐκ λεχέων παρ᾽ ἀγαυοῦ Τιθωνοῖο / ὤρνυθ᾽, ἵν᾽ ἀθανάτοισι φόως φέροι ἠδὲ βροτοῖσιν» «L'Aurora dal letto, lasciando Titone glorioso, / balzò a portar luce agli immortali e ai mortali» e Virgilio, *Gerogiche* I, 446-447 «aut ubi pallida surget / Tithoni croceum linquens Aurora cubile».

77-80. **Tutto… giogo**: finale dal tono solenne e sentenzioso che gioca ancora sulla sovrapposizione di antico e moderno, così il *boudoir* (*il luogo*) diventa l'altare votivo che, in assenza della donna, accoglie le preghiere degli amanti (*voti*). ~ **Tutto… luogo**: nuova clausola attualizzante a principio di quartina (cfr. v. 65), isolata dalla marcata pausa sintattica che, insieme al marcato *enjambement*, rende il distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo ~ **ai voti**: dat. di vantaggio. ~ **Voi… giogo**: rivolto agli amanti (*Voi… guidano*), liberi di votarsi alla schiavitù d'amore. Il tema è anche in V, 33-34 e comune tra gli elegiaci latini, cfr. Tibullo, *Elegie* I 4, 15-16 «Sed ne te capiant, primo si forte negabit, / taedia: paulatim sub iuga colla dabit» e Ovidio, *Amori* I 2, 29-30 «Ipse ego, praeda recens, factum modo vulnus habebo / et nova captiva vincula mente feram».

IV

LA SOLITUDINE

Assente dalla raccolta delle Rime *del 1758, ma introdotta a partire dall'edizione degli* Amori *del 1765, l'ode si apre con una digressione sui costumi spartani, attraverso cui il poeta propone all'amata di ritirarsi lontano dalla città, dove lusso e sfarzo hanno preso il posto dei rigidi valori morali su cui si fondavano le società antiche. Il* topos *della* laudatio temporis acti *è la prima tessera del gioco retorico con cui l'amante propone alla donna, con malizia abilmente velata, di "rifugiarsi" con lui nel bosco (vv. 5-28); segue un secondo elogio, della vita agreste, che occupa la parte centrale dell'ode ritraendo tutte le meraviglie della natura attraverso descrizioni per piccoli quadretti, che giustapposti restituiscono il ritratto di un* locus amoenus *(vv. 29-56). L'ultimo atto della recita, sempre più esplicitamente allusivo, è rappresentato dall'*exemplum *di Venere e Anchise, che consumarono il loro amore in una grotta immersa nella natura (vv. 57-72). La donna, però, rifiuta l'invito, così al poeta, solo e frustrato, non resta che proseguire la finzione retorica inveendo contro lo sfarzo e la moda, in particolare quella francese, additata come causa della corruzione dei costumi contemporanei (vv. 81-92). Il rapido decadimento morale che seguì alle influenze della moda d'oltralpe è un tema toccato anche dal Parini, che tuttavia lo trattò con pungente ironia, mentre il Savioli restituisce un ritratto della società settecentesca leggero e disimpegnato, forse anche canzonatorio verso i detrattori delle usanze che stavano seducendo il bel mondo. Il titolo dedica l'ode alla solitudine come condizione favorevole all'intimità tra gli amanti, come del resto anche la notte, a cui è intitolata l'ode XX, anche se, in entrambi i casi, le speranze del poeta vengono disattese. Quanto alle le fonti, sono interessanti le riprese puntuali della* Vita di Licurgo *di Plutarco (vv. 5-28), opera storica che si allontana dal contesto amoroso e mitologico caratteristico dei componimenti, che non reca immagini soavi e vezzose, ma offre al Savioli notizie sui costumi antichi, ancora una volta restituite come piccoli tasselli di un mosaico, in questo caso raffigurante i giochi cerimoniali spartani, simbolo dell'antica educazione alla virtù (vv. 11-14). La fonte storica ha un ruolo molto specifico ed è esclusivamente funzionale alla* laudatio temporis acti, *tanto che, conclusa la digressione, non emergerà più né all'interno dell'ode, né in altri luoghi della raccolta, nemmeno allusa tangenzialmente. Al contrario, la presenza di Ovidio è costante e diffusa, e in questo caso emerge soprattutto dalle pennellate che ritraggono il paesaggio naturale ai vv. 29-44, dove si avverte forte l'influenza delle* Metamorfosi. *La favola di*

Venere e Anchise (57-72), invece, è tratteggiata attraverso la fusione di immagini riprese da più modelli; l'Inno omerico Ad Afrodite *(vv. 57-64), le* Favole *di Igino (vv. 65-68) e dettagli tratti dalla tradizione elegiaca (v. 66), legati tra loro da innovazioni introdotte del poeta (vv. 63-64).*

Lascia i sognati Demoni
Di Falerina, e Armida:
Porgi l'orecchio a storia
Più antica, e meno infida.

Sparta, severo ospizio
Di rigida virtude,
Trasse a lottar le Vergini
In sull'arena ignude.

Non di rossor si videro
Contaminar la gota:
È la vergogna inutile
Dove la colpa è ignota.

Fra Padri austeri immobile
La gioventù sedea,
E sconosciuto incendio
Per gli occhi il cor bevea.

Ma d'oro, o d'arti indebite
Preda beltà non era:
Sacre alla Patria, dissero:
«Per lei combatti, e spera».

Grecia tremò; vittoria
De' chiesti amor fu lieta;
Premio gli estinti ottennero
Di lagrima segreta.

Chi v'ha rapito o Secoli
Degni d'eterna lode?
Tutto svanì. Trionfano
Fasto, avarizia, e frode.

Fuggiamo o cara, involati
Dalla Città fallace:
Meco ne' boschi annidati,
Chè sol ne' boschi è pace.

Remoto albergo spazia
Sui colli, e al Ciel torreggia:
Certo invecchiò Penelope
In men superba Reggia.

Là Ciparisso ad Ecate
Sacro le cime innalza:
Là densi abeti crescono
Ombre d'opposta balza.

L'arbore ond'arse in Frigia
La Berecintia Diva
Contrasta al vento: ei mormora,

E i crin parlanti avviva.

Un antro solitario
Nel tufo apriron l'acque,
Forse che a dì più semplici
Fu rozzo, e rozzo piacque.

Il vide arte, e sollecita
Vi secondò natura:
Teti di sua dovizia
Vestì le opache mura.

Onde argentine in copia
Dalla muscosa conca
Versa tranquilla Najade
Custode alla spelonca.

Spesso la Cipria Venere
Ne' spechi ermi s'assise,
Quando del Ciel dimentica
Seguia pei monti Anchise.

Il vide, amollo, e supplice
Furtive nozze offerse:
Fornîr l'erbette il talamo,
Un elce il ricoperse.

Sui gioghi Idalii crebbero
Cento vergate piante,

E le fortune apparvero
Dell'indiscreto amante.

Ah se di gioja insolita
È frutto un tanto errore,
Ricusi alle mie lagrime
Gli estremi doni Amore.

Vieni: te vuoti aspettano
Da cure i dì beati:
Te pure notti, e placide,
Madri di sogni aurati.

Se i tuoi desir secondano
Le facili speranze …
Ma taci? ohimè tu mediti
Veglie, teatri, e danze.

O Gallo, o tu di Druidi
Un tempo orrendo gioco,
Esca infelice, e credula
D'un esecrato foco,

Tu regni, e ai ciechi popoli
È legge il tuo costume;
Cangi, e a tua voglia cangiano
In lui le Belle un Nume.

Ha tua mercè l'imperio

90 Sui cor ragion perduto:
Per l'arti tue Proserpina
Saria rapita a Pluto.

1-4. **Lascia… infida:** i due imperativi, *Lascia* (v. 1) e *Porgi* (v. 3), che bipartiscono parallelamente la quartina, aprono la scena in *medias res*, mentre il poeta tenta di persuadere la donna ad abbandonare la vita cittadina, corrotta e fondata su falsi valori, per seguirlo nei boschi e tornare ad abbracciare le antiche virtù. Si tratta evidentemente di un gioco retorico, che nasconde in realtà un invito galante. Notevole la deformazione parodica della quartina restituita dal Manzoni nella lettera al Grossi del 29 agosto 1822: «Lascia i sognati demoni / D'Arvino e di Gulfiero; / Porgi l'orecchio a storia /Nojosa… ma davvero!» (Manzoni, *Lettere* I, 170), che testimonia la fortuna della raccolta. ~ i sognati… Armida: il riferimento alla *Città fallace*, 'falsa' e 'illusoria' (v. 30), chiarirà il nesso con le i *sognati Demoni* ('apparizioni maligne') delle dimore incantate di Falerina (cfr. Boiardo, *Innamorato* I 17, 8-10) e Armida (cfr. Tasso, *Liberata* XV, 53 - XVI, 16). ~ più… infida: parallelismo imperniato su *e* che marca il contrasto tra presente ingannevole (*infida*) e valori autentici del passato.

5-28. **Sparta… frode**: prima digressione e primo dei tre espedienti retorici volti a persuadere la donna (vv. 5-28, 33-56 e 57-72). Il parallelismo iniziale *severo ospizio*, 'austera dimora', (v. 5) - *rigida virtude* (v. 6), chiarisce le qualità esemplari su cui il poeta intenderà fare leva, e apre la visuale sul grande affresco dei costumi spartani, centrato sull'educazione dei giovani, cresciuti nel segno della virtù e dell'amor patrio. ~ **Sparta… ignota**: con le leggi di Licurgo, l'esercizio fisico divenne parte dell'educazione delle giovani spartane, che combattevano nude durante le cerimonie; cfr. Plutarco, *Licurgo* XIV, 4 e Properzio, *Elegie* III, XIV 1-4 «Multa tuae, Sparte, miramur iura palestrae, / sed mage virginei tot bona gymnasii, / quod non infamis exercet corpore ludos / inter luctantis nuda puella viros» (Levi-Malvano, p. 139). La parentetica, *È… ignota* (vv. 11-12), sottolinea l'assenza di vergogna per l'assenza di malizia, come già in Plutarco, *Licurgo* XIV, 7 «ἡ δὲ γύμνωσις τῶν παρθένων οὐδὲν αἰσχρὸν εἶχεν, αἰδοῦς μὲν παρούσης, ἀκρασίας δὲ ἀπούσης, ἀλλ᾽ ἐθισμὸν ἀφελῆ καὶ ζῆλον εὐεξίας ἐνειργάζετο» «D'altra parte la nudità delle fanciulle non aveva nulla d'indecoroso, poiché era presente la pudicizia e mancava la sensualità, anzi la nudità formava in loro l'abitudine alla semplicità e l'emulazione nella prestanza fisica». ~ **In**: pleonastico. ~ **Non… gota**: 'non si videro arrossire', riferito a *Vergini* (v. 7); cfr. Properzio, *Elegie* III 13, 19-20 «et certamen habent leti, quae viva sequatur / coniugium: pudor est non licuisse mori».

13-14. **Fra… sedea**: ai giochi partecipavano anche i re e gli anziani, cfr. Plutarco, *Licurgo* XIV, 6; *immobile* vale 'pacatamente', 'senza scomporsi', per enallage.

15-16. **E… bevea**: sottolinea la giovane età degli spettatori, nuovi al sentimento amoroso (*sconosciuto incendio*), e riprende il *topos* stilnovista dell'amore che passa attraverso lo sguardo.

17-20. **Ma… spera**: sebbene a Sparta i matrimoni avvenissero per il ratto della sposa (cfr. Plutarco, *Licurgo* XV, 4), per i giovani era un onore essere lodati nei canti dalle fanciulle (cfr. Plutarco, *Licurgo*, XIV, 5-6), consacrate (*Sacre*) alla patria, non vittime (*preda*) della ricchezza o di ignobili occupazioni (*arti indebite*; non facevano le cortigiane). Licurgo, infatti, aveva abolito la moneta, eliminando l'avidità e i vizî conseguenti (Plutarco, *Licurgo* IX, 2-6). ~ **beltà**: 'donne', per sineddoche. ~ **dissero**: sogg. *Vergini* (v. 7).

21-24. **Grecia… segreta**: forse riferito alla seconda guerra Persiana (480 - 479 a.C.), in cui gli spartani ebbero un ruolo centrale insieme agli ateniesi. Se ne avverte un eco in Monti, *Poesie liriche*, *Prosopopea di Pericle* (1780), 129-30 «Grecia fu vinta, e videsi / di Grecia la ruina». ~ **tremò**: 'fu scossa dalla guerra'. ~ **dei chiesti amor**: 'degli amori che erano stati desiderati', rel. implicita che contrae la sintassi. Notevole la sovrapposizione tra i giovani e il loro amore, che sottolinea il doppio fronte della vittoria; materiale e sentimentale (cfr. vv. 5-20). ~ **Premio… segreta**: il sogg. è *Premio*; le donne spartane non piangevano pubblicamente gli uomini morti in guerra, ma si mostravano fiere dei caduti, cfr. Plutarco, *Detti delle donne lacedemoni*, G*irtiade,* 2 e *Detti anonimi,* 22.

25-28. Chi… frode: la sentenza gnomica, marcata dalla clausola ritmica a inizio distico, *Tutto svanì*, e dal tricolon in *climax*, *fasto… frode*, conclude il primo quadro, dedicato alla *laudatio tempori acti*.

29-32. **Fuggiamo… pace**: il poeta torna a rivolgersi alla donna, introducendo una premessa alle ultime due digressioni (vv. 33-72). La struttura bipartita della quartina è marcata dai due imperativi antitetici, *involati*, 'fuggi', (v. 29) e *annidati*, 'rifugiati', (v. 31), collocati in punta di verso a marcare l'opposizione tra le due esortazioni. L'invito iniziale, *Fuggiamo… cara* (v. 29), è isolato in clausola dalla struttura del primo distico, leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo (cfr. III, 49-50), e dal successivo cambio di soggetto, che passa da plurale a singolare. ~ **Fuggiamo… involati**: sarà ripreso da G.B. Giusti, *Il gioco* (1801), 69 «Fuggiam, mia Diva, involati». ~ **città fallace**: perché piena di falsi valori, cfr. vv. 1-2 e 27-28. ~ **boschi**: ripreso in anafora (vv. 31 e 32), con valore enfatico. ~ **annidati**: con la stessa accezione è già in Tasso, *Rime*, *Lascia, o figlio d'Urania, il bel Parnaso*, 105-28 «Al nobil Carlo ed a la sposa eletta / dà Ciprigna la zona ond'ei la scinga/ […] / E con la fronte il Po d'orrido tauro:/ "Questo è il mar degli eroi," risuona e grida / "dove la bella coppia ancor s'annida».

33-72. **Remoto… Amore**: il nuovo cambio di soggetto segna l'inizio della digressione, divisa in due momenti; il primo (vv. 33-56), celebrativo delle bellezze naturali, è centrato sul *locus amoenus*, raffigurato a partire dal ritratto del bosco (vv. 33-44) e della sorgente (vv. 45-56), il secondo, più esplicito, ricorda la favola di Venere e Anchise, e il loro amore consumato in una grotta (vv. 57-72). ~ **Remoto… torreggia**: 'una dimora solitaria (*remoto albergo*) si estende (*spazia*) sui colli e si erge (*torreggia*) verso il cielo (*al ciel*)', così il bosco, determinato sui due piani, orizzontale e verticale, e ritratto nelle cinque quartine successive. L'immagine è generica, ma il riferimento ai *colli* (v. 34) può rievocare il paesaggio bolognese.

35-36. **Certo… reggia**: il paragone iperbolico esalta il paesaggio boscoso, che non cede in magnificenza al fastoso palazzo di Ulisse (*superba reggia*; cfr. Omero, *Odissea,* I 425-27 e XVII, 264-68).

37-44. **Là Ciparisso… avviva**: ritratto del bosco per quadretti giustapposti, ognuno dedicato a un albero, circoscritti entro la misura del distico (vv. 37-38 e 39-40) o della quartina (vv. 41-44).

37-40. **Là Ciparisso… balza**: quartina, strutturata specularmente dai due predicati a fine verso, *innalza* (v. 2) e *crescono* (v. 3); l'anafora di *Là* ne scandisce la

bipartizione. Il primo distico è dedicato al cipresso (vv. 37-38), il secondo all'abete (vv. 39-40). ~ **Là… innalza**: **Là… innalza**: sulla scorta del mito di *Ciparisso*, giovane amato da Apollo, afflitto a tal punto per l'involontaria uccisione della sua stessa cerva, che gli dei, mossi da compassione, lo trasformarono in cipresso, pianta funebre e perciò caro a Ecate; cfr. Ovidio, *Metamorfosi* X, 106-42. ~ **Là… balza**: 'Là, abeti dalla chioma fitta (*densi abeti*) sviluppano (*crescono*, person.) ombre sul dirupo antistante (*opposta balza*)'.

41-44. L'arbore… avviva: 'l'albero (*arbore*) per cui (*onde*) Cibele (*Berecintia diva*) arse di passione in Frigia si oppone (*contrasta*) al vento, che (*Ei*, il vento) mormora e dà vita (*avviva*) alle fronde che stormiscono (*crin parlanti*)'; il predicato *avviva* e l'attributo *parlanti* personificano le fronde e rafforzano l'allusione al mito ovidiano di Attis, trasformato in pino da Cibele, cfr. *Metamorfosi* X, 103-05. ~ Berecintia: appellativo di Cibele comune tra i latini (cfr. Ovidio, *Metamorfosi* XI, 16 e Virgilio, *Eneide* IX, 619), ma raro nella tradizione italiana, dove si trova in Tasso, *Rime, Mira devotamente, alma pentita*, 84-85 e in Marino, *Adone* XX 13, 4.

45-56. **Un antro… spelonca**: il ritratto della sorgente prende forma via via per giustapposizione di immagini; ogni quartina rappresenta una fase della formazione dell'antro, dalla cavità scavata nel tufo (vv. 45-48), allo sviluppo della vegetazione (vv. 49-52), fino alle inflitrazioni d'acqua che ne fecero la sorgente di un fiume (vv. 53-56). Ricorda l'antro ovidiano di *Metamorfosi* III, 155-62 «Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, / nomine Gargaphie, succinctae sacra Dianae, / cuius in extremo est antrum nemorale recessu / arte laboratum nulla: simulaverat artem / ingenio natura suo; nam pumice vivo / et levibus tofis nativum duxerat arcum; / fons sonat a dextra tenui perlucidus unda, / margine gramineo patulos incinctus hiatus».

46. **tufo**: roccia vulcanica.

47-48. **Forse… piacque**: l'impiego di *che* con valore causale ('poiché') e l'omissione del predicato 'fu foggiato', per ellissi, contraggono notevolmetne la sitnassi; l'insistenza sull'aggettivo *rozzo* prosegue il gioco retorico facendo leva sulla bellezza della natura, contrapposta allo sfarzo cittadino. L' *enjambement* rende il distico leggibile anche come endecasillabo seguito dal quinario (Pinchera, p. 277).

49. Il vide… sollecita: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1. ~ Il vide: riferito ad *antro* (v. 45) ~ sollecita: 'prontamente' per enallage.

50. **Vi… natura**: 'la natura la assecondò', riferito ad *arte* (v. 49).

51-52. **Teti… mura**: 'Tetide (*Teti*) con le sue ricchezze (*di sua dovizia*; c. di mezzo alla greca) rivestì (*vestì*) le pareti spente (*opache mura*)', ornandole di muschio (cfr. v. 54); *Teti* qui identifica la titanide sposa di Oceano, madre dei fiumi e delle Oceanine (cfr. Esiodo, *Teogonia*, 337-70).

53-56. **Onde… spelonca**: inversione dell'*ordo verborum* che anticipa il c. ogg. *argentine* ('acque cristalline); il sogg. è *Najade*, a centro quartina, con attr., *tranqulla*, esornativo. ~ **argentine**: l'agg. 'argenteo' è riferito all'acqua in Esiodo, *Teogonia*, 340, ma i repertorî non segnalano precedenti nella tradizione poetica italiana, né

attestano l'uso sostantivato. ~ **in copia**: 'in abbondanza', lat. ~ **muscosa conca**: 'cavità coperta di muschio', già in Marino, *Rime marittime* (1602) XVII, 6 «E guidi fuor de la muscosa conca».

57-68. **Spesso… amante**: sullo sfondo del paesaggio naturale appena ritratto (vv. 33-56), si inserisce la vicenda di Venere e Anchise, ricostruita attraverso la combinazione di più fonti. Sul nucleo principale tratto dall'inno omerico *Ad Afrodite* (vv. 59-62), si aggiungono scorci da Igino, *Favole* 94, e Servio, *Commento a Eneide* II, 649 (vv. 65-68), e dalla tradizione elegiaca (v. 66), legati tra loro da innovazioni del Savioli (vv. 63-64).

58. **spechi ermi**: lat. 'antri solitari'. ~ **s'assise**: lat. 'si sedette'.

59-60. **Quando… Anchise**: sulla scorta di *Inni omerici, Ad Afrodite I*, 45-67.

61-62. Il vide… offerse: sulla scorta di Inni omerici, Ad Afrodite I, 131-42.

63-64. **Fornîr... ricoperse**: il chiasmo gramamticale cadenza il distico; immagine che contrasta con *Inni omerici I, Ad Afrodite I*, 155-60 dove il talamo è coperto di pelli. ~ **erbette**: sogg.; è l' unico diminutivo vezzoso della raccolta. ~ **elce**: 'leccio', maschile già in Marino, *Adone* IV 189, 5 «e nel pedal d'un elce, ecco duo favi». ~ **il ricoperse**: 'servì da coperta'.

65-68. **Sui… amante**: Anchise (*indiscreto amante*) rivelò la propria relazione con Venere, infrangendo il patto stretto con la dea, cfr. Igino, *Favole* 94 e Servio, *Commento a Eneide* II, 649. Nessuna delle due fonti accenna all'incisione delle cortecce degli alberi (*vergate piante*, v. 66), ma l' immagine bucolica è introdotta dal Savioli sulla scorta di un *topos* già di Callimaco (cfr. *Aitia* III, fr. 73), ripreso dai latini, cfr. Virgilio, *Bucoliche* X, 52-54, Properzio, *Elegie* I 18, 21-22 e Ovidio, *Eroidi* V, 21-23, poi passato nella tradizione italiana, cfr. Ariosto, *Furioso* XIX 36 e Tasso, *Liberata* VII 19. ~ **gioghi Idalii**: 'monti di Idalo', sull'isola di Cipro.

69-72. **Ah… Amore**: con enfasi melodramamtica, finalmente, il poeta scopre le carte, rivelando i propri intenti e la natura clandestina della relazione, che deve rimanere segreta.~ **insolita**: 'straordinaria', lat. come in I, 33 e II, 75. ~ **tanto errore**: l'infrazione della promessa. ~ **ricusi**: 'rifiuti'. ~ **estremi doni**: 'il maggiore privilegio', ossia l'unione con la donna.

73-76. Vieni… aurati: dopo la lunga digressione, il poeta torna a rivolgersi alla donna, con un cambio di sogg. marcato dall'imperativo in clausola, cfr. III, 17 e XX, 25; se ne avverte l'eco in Lamberti, *Al sole*, 9 «Vieni; me sogni torbidi». ~ te… beati: forte *enjambement* marcato dall'iperbato; il c. ogg. *te* in posizione enfatica sarà ripreso al v. 75 e richiamato dai pronomi *tuoi* (v. 77) e *tu* (v. 79). ~ cure: lat. 'preoccupazioni'. ~ Te… notti: pred. 'aspettano' sottinteso. ~ Madri… aurati: relativa implicita; *aurati* vale lett. 'dorati', nel senso di 'splendidi'.

77. **secondano**: lat. 'assecondano'.

78. **facili speranze**: 'semplici', 'di poche pretese'; sarà anche di Parini, *Odi*, *La laurea* (1777), 19-20 «E in van de' grandi la potenza e l'ombra / Di facili speranze il sen m'ingombra».

80. **Veglie… danze**: *tricolon* che richiama al v. 28. ~ **veglie**: serate trascorse in società, animate da giochi e musica.

81-92. **O Gallo… Pluto**: Nuovo cambio di soggetto e di interlocutore; il poeta si rivolge alla società francese (*Gallo*, sineddoche) per denunciare la cattiva influenza della moda d'oltralpe sul costume contemporaneo. La ripresa del luogo comune settecentesco (cfr. Parini, *Alla moda*) non implica un'adesione alla critica, ma prosegue la finzione retorica già centrata sull'elogio degli antichi valori e della *solitudine* nella natura, concedendo al poeta di versare nella polemica la frustrazione per il rifiuto subito. ~ **O Gallo… foco**: i riti druidici prevedevano il sacrificio di vittime umane, talvolta arse entro statue di vimini, cfr. Cesare, *De Bello Gallico* VI, 16. ~ **orrendo gioco**: 'orribile trastullo', nella medesima accezione sarà in Monti, *In morte di Ugo Bassville* I (1793), 89-90 «Vider spezzate antenne, infrante vele, / Del regnator Libecchio orrendo gioco». ~ **esca**: 'innesco'. ~ **infelice, e credula**: 'sventurata e ingenua'. ~ **esecrato fuoco**: 'aborrito' perché sacrificale; *esecrato*, è termine raro nella tradizione italiana, ma caro al Savioli, che lo utilizza quattro volte negli *Amori*; sarà riferito a uno strumento di morte anche in Monti, *In morte di Ugo Bassville* I, 136-39 «Perocché dal costoro empio furore / A gittar strascinato, ahi! parlo o taccio? / De' ribaldi il capestro al mio Signore, // Di man mi cadde l'esecrato laccio».

85-88. **Tu... Nume**: 'tu (*Gallo*, v. 81) regni e per i popoli ignoranti (*ciechi*, 'privi di discernimento') le tue usanze (*costume*) sono come leggi, tu le (sott.) cambi (*Cangi*), e le donne, mutandole a loro volta, cambiano idolo (*cangiano... Nume*) a tuo piacimento (*a tua voglia*)'.Immagine iperbolica enfatizzata dal poliptoto *Cangi – cangiano*, che sottolinea la stretta dipendenza della moda contemporanea dai dettami francesi.

89-90. **Ha... perduto**: sogg. è *ragion*; continua l'invettiva contro la società francese, secondo una reprimenda anche pariniana *Alla Moda*, «[…] in sì breve tempo se' giunta a debellar la ghiacciata Ragione, il pedante Buon Senso, e l'Ordine seccaginoso». Si avverta l'eco in Foscolo, *Alla bellezza* (1794) 1-2 «O tu, cui dolce imperio / Sui cor natura diede». ~ **tua mercè**: 'a casua tua', riferito a *Gallo* (v. 81). ~ l'**imperio**: 'il controllo', lat.

91-92. **Per… Pluto**: la polemica si inasprice in chiusura, giungendo al paradosso giocato sulla proverbiale gelosia di Ade. ~ **per l'arti tue**: 'attraverso i tuoi inganni', quasi i francesi fossero stregoni, che ammaliano le donne e la società con il fascino delle nuove mode, cfr. vv. 85-88.

V

IL DESTINO

Assente dalla raccolta delle Rime *del 1758, ma inclusa nella* princeps *del 1765, l'ode è rivolta a una donna che si è fatta desiderare troppo a lungo, tanto da indurre il poeta a perdere interesse, e a innamorarsi di un'altra. La prima metà del componimento è dominata dalla serie di tre quartine (vv. 13-24) in cui sono enumerati i pilastri che reggevano le relazioni amorose contemporanee; giovinezza, bellezza, nobiltà, ricchezza e fascino, considerati equamente, uno per distico. La nuova passione, però, lega il poeta a una donna diversa, selvaggia, ribelle, disinteressata allo sfarzo e ai passatempi galanti, presentandogli una sfida ardua e tanto più interessante proprio perché l'oggetto del desiderio è inconsueto. La seconda metà dell'ode è tutta dedicato alla nuova amante, paragonata ad Atalanta in una lunga sequenza di sette quartine (vv. 37-64), di cui cinque interamente dedicate al mito (45-64), dal quale traspare il punto di vista del poeta, riflesso nella figura di Milanione, che riuscì a vincere Atalanta nella corsa, la ottenne in sposa, e soprattutto ne conquistò il cuore (vv 49-64). Il componimento si chiude circolarmente, con un'interrogativa retorica rivolta alla donna ormai abbandonata, come quella che apriva l'ode (cfr. vv. 1-2 e 69-70), seguita da una risposta lapidaria che non lascia spazio a dubbi sul raffreddamento dei sentimenti (vv. 72-73). Tra le fonti emergono le* Elegie *di Properzio, di cui si trovano riprese puntuali nella digressione sul mito di Atalanta* (*vv. 57-64), che offre al Savioli anche l'occasione per variare il repertorio dei modelli, attingendo vocaboli e sintagmi dalla tradizione epico-cavalleresca (vv. 43, 44 e 46).*

Ch'io scenda all'artifizio
Di mendicata scusa?
Non posso: il volto ingenuo
Col suo rossor m'accusa.

5 La tua lusinga è inutile,
È tardo il tuo lamento.

Tu l'esca a tanto incendio
Negasti, ed ecco è spento.

Se d'importuno ostacolo
Soverchio Amor s'offende,
Dispiega i vanni instabili,
Nè richiamato intende.

Le forme tue risplendono
Di non mortal bellezza;
Te sul fiorir non supera
La Dea di giovinezza.

V'è più, che in me l'ingiuria
Del non amarti aggravi?
Tu vanti onor domestici
Per venti etadi agli Avi.

I Lari tuoi ridondano
Dei doni aurei di Pluto.
Là pallidi rispettano
Gli amanti un tuo rifiuto.

Ma che? le sorti ordirono
Immobile catena;
E da sorgente incognita
Piacer discende, e pena.

O destinata a gemere

30 Sul tuo deluso foco,
Oh ti consola, e credimi,
Che ‘l mio trionfo è poco.

A me fanciulla indocile
Un ferreo giogo impose:
35 Me leggi aspre governano,
Difficili, orgogliose.

Non prevedute grazie
In su quel viso han sede.
Ahi troppo il loro imperio
40 Sulla beltà precede.

Il fasto, e gli spettacoli
L’austera odia, e deride:
Sorge coll’Alba: inselvasi,
E tratta armi omicide.

45 Tale Atalanta narrano
Ninfa di cor feroce,
Che i cervi in sul Partenio
Stancò col piè veloce.

Fido sull’orme rapide
50 Milanïon correa,
E all’amator selvatico
I fianchi Amor pungea.

Tacque, ed osò sorridere
Da' rami acuti offeso,
Stanca la vide, e gli omeri
Gravò del caro peso.

Oh quante volte intrepido
Sfidò le irsute fere,
E alla sdegnosa Vergine
Offrì le spoglie intere!

Quest'arti, che s'aprivano
Sentiero al cor non molle,
Col tempo il disarmarono,
E la superba volle.

Forse gli Dii mi pascono
D'una speranza incerta,
E forse a prezzo simile
La mia vittoria è certa.

A tuo conforto io misero
Che posso darti intanto?
Fredda amistà, silenzio,
E breve inutil pianto.

1-2. **Ch'io… scusa?**: si interpreti 'dovrei abbassarmi (*Ch'io scenda*) a ingannarti (*all'artifizio*, con valore verbale) con una scusa perché me lo chiedi (*mendicata*, causale implicita)?', interrogativa latina, cfr. XXII, 45-48. Esordio in *medias res*.

5-6. **La… lamento**: chiasmo per anastrofe del sogg. *il tuo lamento*.

7-8. **Tu… spento**: il marcato *enjambement* che isola la coordinata *ed… spento* rafforza l'incisività del finale; distico leggibile anche come endecasillabo seguito da quinario (cfr. IV, 47-48). ~ **esca**: 'alimento', cfr. IV, 81-84. ~ **tanto incendio**: 'passione tanto intensa'.

9-10. **Se… offende**: 'se un amore travolgente (*Soverchio Amor*) viene mortificato (*s'offende*) da una resistenza ingiustificata (*d'importuno ostacolo*)'; *Soverchio Amor* è sintagma caro al Savioli che tornerà anche in XI, 84 e XIII, 60.

11. **vanni instabili**: perché Amore è imprevedibile, cfr. Ovidio, *Amori* II 9b, 7-10 «ut subitus, prope iam prensa tellure, carinam / tangentem portus ventus in alta rapit — / sic me saepe refert incerta Cupidinis aura, / notaque purpureus tela resumit Amor». ~ **vanni**: 'ali', lat.

12. **Nè… intende**: quindi non torna sui propri passi; la precisazione chiarisce subito che non c'è alcuna possibilità di un ripensamento da parte del poeta, e anticipa il finale lapidario (vv. 69-72).

13-24. **Le forme… rifiuto**: le ragioni che dovrebbero mantenere il poeta legato all'antico amore sono disposte una per distico e scandite dall'insistenza su pronomi e aggettivi di 2ª persona, sempre in posizione accentata, *tue* (v. 13), *Te* (v. 15), *Tu* (v. 19), *tuoi* (v. 21), *tuo* (v. 24), e inframmezzate dall'interrogativa retorica *V'è… aggravi*? (vv. 17-18) che separa i pregi estetici, giovinezza e bellezza, da quelli sociali, nobili origini, ricchezza, e il notevole stuolo di corteggiatori al seguito, che rende la donna più desiderabile

15. **sul fiorir**: 'quanto a splendore'. ~**Dea di giovinezza**: 'Ebe', per perifrasi (cfr. II, 63-64).

17-18. **V'è più… aggravi?**: 'C'è altro (*V'è più*) che possa peggiorare (*che aggravi*) per me (*in me*) il torto (*l'ingiuria*) di non amarti (*del… amarti*)?'. ~ **del non amarti**: sost. anche in Marino, *La sampogna*, *Piramo e Tisbe* (1620), 1156-58 «Che 'l non amarti tanto / Possibile mi fora, / Quanto il viver senz'alma».

19-20. **Tu… Avi**: 'tu vanti titoli nobiliari (*onor domestici*) presso gli antenati (*agli avi*, dat. luogo gr.) di venti generazioni (*per venti etadi*, lett. 'lungo venti generazioni'; iperbole), cioè 'appartieni a una nobiltà di lunga data'. Ricorda la rassegna degli avi illustri del giovin signore pariniano, cfr. *Mattino II*, 1105-50. ~ **vanti… venti**: paronomasia.

21-22. **I Lari… Pluto**: 'la tua casa (*Lari tuoi*, metonimia) abbonda (*ridondano*) di ricchezze (*doni… Pluto;* perifrasi). ~ **Dei… Pluto**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in

sinalefe, cfr. I, 1. ~ **Pluto**: 'Plutone' come dio del raccolto e delle ricchezze minerali (cfr. *Inni orfici* XVIII *A Plutone*, 4-5).

23-24. **Là… amanti**: il pallore è tipico degli amanti, cfr. Ovidio, *Ars Amatoria* I, 729 «Palleat omnis amans, hic est color aptus amanti».

25-28. **Ma… pena**: l'andamento pacato e costante mantenuto nelle tre quartine precedenti viene bruscamente interrotto dall'interiezione enfatica *Ma che?* ('E invece?', v. 25), manifestazione di una frustrazione del tutto retorica, che si protrarrà anche per le due quartine successive (vv. 29-36), da cu prenderà avvio il ritratto della nuova amante (vv. 37-48). ~ **ordirono**: 'intrecciarono', nella stessa accezione è già di Metastasio, *Componimenti vari*, *L'armonica* (1769), 1-4 «Ah perché col canto mio / Dolce all'alme ordir catena, / Perché mai non posso anch'io, / Filomena, al par di te?». ~ **immobile catena**: 'il laccio inflessibile', che aggioga il poeta alla nuova amante. ~ **Piacer… pena**: la natura antitetica dei sentimenti è marcata dall'interposizione per anastrofe del pred. *discende*. ~ **e pena**: epifrasi.

29-32. **O... poco**: il poeta torna a rivolgersi alla donna, di cui restituisce il punto di vista. Quartina bipartita, scandita dall'anafora di *O*. ~ **deluso foco**: 'passione non ricambiata'. ~ **ti consola, e credimi**: chiasmo. ~ **Che**: dichiarativo. ~ **poco**: 'insignificante'.

33-36. **A me... orgogliose**: cambio di prospettiva; ora è quella del poeta, marcata dalla ripresa di *me* (vv. 33 e 35), che scandisce la bipartizione della quartina. Il chiasmo *fanciulla indocile* - *ferreo giogo* marca l'antitesi tra l'indole indomita della donna e la schiavitù cui è costretto il poeta. ~ **A me… indocile**: se ne avverte un eco in Foscolo, *A Venere*, 17 «Me di fanciulla instabile». ~ **ferreo giogo**: richiama l'*Immobile catena* del v. 26 e *giogo* si trova nella sessa accezione in III, 80. ~ **aspre… orgogliose**: *tricolon* che sottolinea le ferre leggi imposte da Amore, separato dall'interposizione per iperbato del pred. *governano*. L'omissione della congiunzione tra la coppia *Difficili, orgogliose* aumenta l'intensità drammatica.

37-38. **Non… sede**: 'quel viso è dotato (*In… sede*) di un fascino (*grazie*) inaspettato (*non prevedute*)'; impensabile per una donna più simile a una guerriera che a una frequentatrice di salotti (cfr. vv. 41-44).

39. **loro**: delle *grazie* (v. 37). ~ **imperio**: 'potere'.

40. **precede**: 'prevale'.

41-42. **Il fasto… deride**: l'insolito sentimento della donna rispetto ai costumi contemporanei è sottolineato dal rapporto antifrastico tra i c. ogg. *fasto* e *spettacoli* da un lato, e i pred. *odia* e *deride* dall'altro, che emerge con maggiore evidenza dal parallelismo tra le due dittologie, imperniato sul sogg. *austera*, interposto per iperbato.

43-44. **Sorge… omicide**: la sequenza in *climax* riflette l'indole di una donna dall'animo indocile e selvaggio, e prelude al paragone con Atalanta (vv. 45-64). ~ **inselvasi**: 'si addentra nel bosco', parasintetico attestato per la prima volta con lo stesso significato in Poliziano, *Stanze* I 32, 1-5 «quale el centaur per la nevosa selva /

di Pelio o d'Emo va feroce in caccia, / dalle lor tane predando ogni belva: / or l'orso uccide, or il lion minaccia; / quanto è più ardita fera più s'inselva» (cfr. *GDLI* s.v. *inselvare*). ~ **tratta… omicide**: 'maneggia', come in Tasso, *Liberata* XVI 3, 6-7«Mirasi Iole con la destra imbelle / per ischerno trattar l'armi omicide».

45-64. **Tale… volle**: sequenza narrativa che ripercorre il mito di Atalanta e Milanione (o Ippomene), caratterizzata dal cambio di prospettiva per cui il paragone tra la donna e Atalanta della prima quartina (vv. 45-48) lascia spazio a quello, implicito fino alla fine della digressione, tra il poeta e Milanione (vv. 49-64). La favola è riferita diffusamente da Ovidio, *Metamorfosi* X, 560-680, ambientata in Beozia, mentre in Arcadia, dov'è Partenio, la collocarono Properzio, *Elegie* I 1, 9-16 e Ovidio, *Ars Amatoria* II, 188-194.

46. **di cor feroce**: 'dal cuore fiero (lat.)', c. attributivo espresso con il genitivo; ha il valore dell'epiteto greco e allude alla fierezza e all'orgoglio di Atalanta per ipallage; *cor feroce* non è attestato con la stessa accezione in ambito amoroso (cfr. *LIZ* e *Biblioteca Italiana*), ma è frequente nella tradizione cavalleresca, cfr. Boiardo, *Innamorato* XV 52, 5 e Tasso, *Rinaldo* XI 78, 5.

47-48. **Che... veloce**: Atalanta era famosa per la sua abilità nella corsa, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* X, 560-65.

49. **Fido**: lat. 'risoluto'. ~ **orme rapide**: ipallage; è riferito ad Atalanta, cfr. v. 48.

51. **amator selvatico**: 'Milanione', per perifrasi; ritratto nella tradizione come un giovane solitario che viveva tra i monti e rifuggiva le nozze, cfr. Aristofane, *Lisistrata*, 781-96.

52. **I fianchi… pungea**: 'spronava'; l'immagine di Amore come sprone sarà anche in XV, 21-24.

53-56. **Tacque… peso**: al termine della corsa il ritmo rallenta per la pausa sintattica dopo *Tacque*, mentre il tono è ingentilito dall'immagine delicata dei vv. 54-55, *ed… offeso*, che introduce la scena del distico successivo, *Stanca… peso* (vv. 55-56). La naturalezza del gesto è resa dalla coordinazione delle proposizioni *Stanca la vide* e *Gli omeri… peso*, entrambe con predicato posposto, che riduce la distanza tra i due momenti. ~ **gli… peso**: 'la prese in braccio' per perifrasi; *omeri* vale 'spalle'.

57-64. **Oh quante… volle**: sulla scorta di Properzio, *Elegie* I 1, 9-16 «Milanion nullos fugiendo, Tulle, labores / saevitiam durae contudit Iasidos. / nam modo Partheniis amens errabat in antris, / ibat et hirsutas ille videre feras; / ille etiam Hylaei percussus vulnere rami / saucius Arcadiis rupibus ingemuit. / ergo velocem potuit domuisse puellam: / tantum in amore preces et benefacta valent», richiamato puntualmente da *intrepido* ('coraggiosamente' per enallage, v. 57), che pare sintetizzare «nullos fugiendo […] labores» (*Elegie* I 1, 9), e da *irsute fere* (v. 58), che ricalca «hirsutas […] feras» (*Elegie* I 1, 12). ~ **Oh… volte**: formula tipicamente elegiaca, cfr. III, 53. ~ **spoglie intere**: delle prede cacciate e uccise, cfr. vv. 57-58.

61-64. **Quest'arti… volle**: 'questi espedienti (*arti*; riferito ai vv. 57-60) con cui Milanione si apriva la strada (*aprivano*, ipallage) verso il cuore (person.) orgoglioso

(*non molle*, litote, cfr. v. 46) di Atalanta, lo intenerirono (*il disarmarono*; ogg. cuore), e la superba (sost.) cedette (*volle*). ~ **il disarmarono**: lett. 'gli tolsero l'armatura'; metafora che rimanda ancora all'indole guerriera della donna.

65-68. **Forse… certa**: il paragone tra il poeta e Milanione è finalmente esplicitato con la manifestazione del desiderio di vincere il cuore dell'amata proprio come accadde al giovane cacciatore. La ripresa di *Forse* a inizio distico (vv. 65 e 67), che scandisce la bipartizioned ella quartina, restituisce l'ardente speranza da un lato, e al tempo stesso l'estrema incertezza, che animano i sentimenti del poeta, del tutto alla mercé della sua Atalanta. ~ **speranza incerta**: precisazione tautologica che enfatizza la fragilità della speranza, *incerta* per definizione. ~ **prezzo simile**: a quello corrisposto da Milanione, cfr. vv. 57-64. ~ **è certa**: antifrastico rispetto a *forse* di inizio proposizione e a *incerta*, con sui forma rima derivativa. Rimarca lo stato di incertezza del poeta, nonché l'imprevedibilità della relazione, e della donna, cfr. v. 66.

69-72. **A tuo… pianto**: il poeta torna a rivolgersi bruscamente alla donna abbandonata con l'interrogativa retorica del primo distico (vv. 69-70), che trova risposta, lapidaria, nel secondo (vv. 71-72), dove la *climax* drammatica non lascia dubbi sul raffreddamento dei sentimenti. La struttura riprende quella della quartina iniziale (vv. 1-4) chiudendo circolarmente l'ode. ~ **amistà**: 'amicizia'.

VI

LA FELICITÀ

Già presente nella raccolta delle Rime *del 1758 con il titolo* Alla fanciulla*, in quinta posizione, l'ode manifesta la gioia del poeta per aver conquistato la donna che stava corteggiando. Tra la speranza di un amore eterno e di una vita vissuta sempre insieme all'amata, emergono tue temi centrali; la leggerezza dei sentimenti, concepiti come passioni ardenti, ma stabili quanto il capriccio di Cupido (vv. 25-32), e la libertà delle relazioni, tale da avvertire il matrimonio come un legame geloso quanto ingenuo, perché fondato su un giuramento di fedeltà eterna (vv. 53-56), che l'uomo non è in grado di mantenere (vv. 57-60). Questi due motivi restituiscono uno spaccato nitido dei costumi delle élite urbane e salottiere settecentesche, liberi e libertini, spesso non condivisi da quella parte della società, bigotta e moralista, a cui apparteneva anche una spietata detrattrice degli* Amori*, che in una lettera, proprio a proposito dei vv. 49-52 «Poi, dove i casi il chieggano, / Rasciugherai le gote. / Oltre alle fredde ceneri / Amor durar non puote» scriveva quasi inorridita: «perdonate se si può al Poeta la rozza disinvoltura, con cui nella strofa 13 si mostra indifferente, che la Bella dopo la morte di lui "Ove i casi il chieggano" rasciughi il ciglio. Questi casi sono esemplificati, e Didone ne ha l'onore. Io sono così superba, che non potrei senza rammarico sostenere la indifferenza di mio Marito, se gliene avessi trovato pur ombra al pensiero, ch'io potessi amare, e sposarmi ad un altro dopo la sua morte» (Savioli,* Amori*, Piacenza, Orcesi, 1789, pp. CLIII-CLIV), dimostrando l'adesione a valori del tutto diversi. Il breve accenno a una donna abbandonata per amore della presente (vv. 31-32) sembra velare una rapida allusione alla precedente canzonetta.*

Dunque gli Dii non volsero
Le mie speranze in gioco:
Te dunque ancor che tacita
Pur arse il nostro foco.

5 Chiusi volea modestia
Quei cari labbri invano,

Che aprirli alfin compiacquesi
Amor di propria mano.

Tu m'ami; il tuo resistere
A torto al fin m'increbbe,
Esso alla mia vittoria
Pregio novello accrebbe.

Deh più gradita all'animo
Per te che il puoi si renda,
Che per mio ben ripeterla
Dalla tua bocca intenda.

Escan sinceri, e liberi
I tuoi sospir dal core;
Quegli occhi i miei ricerchino,
E in lor gli arresti Amore.

Noi vegga uniti Apolline,
S'esce dal lido Eoo,
Noi, se nel freddo Oceano
Attuffa Eto, e Piroo.

Se te destin contrario
Dal fianco mio non parte,
Con pace sia di Venere,
Lei non invidio a Marte.

Me Amor di novo imperio

30 Non graverà ch'io creda,
Egli, che ad altra tolsemi,
Onde foss'io tua preda.

Fiamma, se i voti il mertano,
Eterna ad ambo ei dia,
35 Che ognor l'istessa io troviti,
E nuovo ognor ti sia.

Pochi la Parca indocile
Anni mi lasci omai;
Se teco possa io viverli
40 Sarò vissuto assai.

Tu (al desiato uffizio
Ti serbino gli Dei)
Colla tua mano chiudere
Devi questi occhi miei.

45 Richiameran tue lagrime
Il fuggitivo spirto:
Tu l'urna, ov'io riposimi,
Coronerai di mirto.

Poi, dove i casi il chieggano,
50 Rasciugherai le gote.
Oltre alle fredde ceneri
Amor durar non puote.

E Dido ancor serbavasi
Fida all'estinto sposo.
Ombra gelosa, e credula,
Fu breve il tuo riposo!

Figlio dell'aurea Venere
Giunon fuggendo, e l'acque
Enea discese ai vedovi
Novelli Regni, e piacque.

LA FELICITÀ] *Rc* ALLA FANCIULLA **53-56** E Dido… riposo!] *Rc* Dido, tu il sai, serbavasi | Intatta al buon Sicheo,| Ma un tanto ben la credula| Per poco ombra godeo.

1-4. **Dunque… foco**: la sorpresa del poeta nel vedere il proprio amore (*nostro foco*) ricambiato è sottolineata dall'accento di prima su *Te* (v. 3), anteposto per iperbato, e dalla ripresa di Dunque (vv. 1-3), che scandisce la bipartizione della quartina, in cui si avvicendano la prospettiva del poeta (vv. 1-2) e quella della donna (vv. 3-4). ~ **volsero**: 'trasformarono'.

5. **modestia**: 'discrezione', person.

7-8. **Che… mano** con consueta omissione della preposizione, cfr. XIV, 2.

9. **Tu.. ami**: attacco apodittico che restituisce lo stupore del poeta sotto forma di auto-rassicurazione sentenziosa. ~ **il tuo resistere**: 'la tua resistenza', raro nella tradizione poetica italiana; *LIZ e Biblioteca Italiana* lo attestano nella forma sostantivata soltanto in Benedetto Pamphilj, *Rime degli Arcadi* VI, *Lagrime tolte di Gregorio al ciglio*, 12.

11. **Esso**: *il tuo resistere* (v. 9)

12. **Pregio… accrebbe**: 'aggiunse (*accrebbe*, lat.) ulteriore (*novello*, 'nuovo') valore (*pregio*, lat.)'.

13-16. **Deh… intenda**: 'tu che puoi, rendila ancora più gradita al mio animo, per la mia felicità (*mio ben*), vorrei sentirti ripetere le parole che l'hanno sancita (sott.)', riferito alla *vittoria* (v. 11); i due predicati, *renda* e *intenda* sono forme ottative. ~ **per te**: c. mezzo.

17. **sinceri… liberi**: dittologia; hanno valore avverbiale per enallage.

18. **sospiri**: 'parole' per metonimia.

21-24. **Noi vegga… Piroo**: l'anafora di *Noi* (vv. 21 e 23) insiste sul desiderio del poeta di non separarsi dalla donna, e scandice la bipartizione della quartina, che riserva il primo distico all'alba, il secondo al tramonto; per l'immagine cfr. II, 1-4. ~ **Apolline**: 'Apollo' abl. lat.; impiegaoto in fine verso ancora in XI, 85; XIII, 7 e XVI, 83. ~ **S'esce… Eoo**: quando sorge (*s'esce*) dal lido orientale (Eoo, gr. ἠῷος)', ossia all'alba. ~ **Noi, se… Piroo**: 'ci veda insieme al tramonto', con sintagma verbale sottinteso, sogg. *Apolline* (v. 21); *se* vale 'quando'. ~ **Eto... Piroo**: sono due dei quattro cavalli che tirano il carro del Sole, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* II, 153-55. La rima *Eoo - Piroo* sarà anche in Carducci, *Juvenilia* II 27, 5-8 «Te pur, de l'ugna indocile / Stancando il balzo eoo, / Chiamaro in van ne' vigili / Nitriti Eto e Piroo».

25-26. **Se… parte:** la sorte degli amanti è subordinata al destino, condizionato da Amore, cfr. vv. 29-32; iperbato che anticipa il c. ogg. *te* collocandolo in sede accentata (cfr. vv. 3-4). ~ **contrario**: 'avverso'. ~ **parte**: 'separa', 'allontana'.

29-32. **Me... preda**: l'allusione alla separazione da un'altra donna, avvenuta per volere di Amore, suggerisce un nesso con V, 5-8 e 33-65; il tema di Amore responsabile del destino degli amanti tornerà in XVI, 29-36. ~ **Me… creda**: 'Credo che (*ch'io creda*) Amore non mi tormenterà (*graverà*, lat. *gravo*) con un nuovo padrone (*di novo imperio*)' vale a dire 'non mi farà innamorare di un'altra donna'; accento di

prima su *Me*, anteposto per iperbato. ~ **Onde… preda**: il tema dell'amante come preda della donna è in Ovidio, *Amori* I 3, 1-2 «Iusta precor: quae me nuper praedata puella est, / aut amet aut faciat, cur ego semper amem!» e II 17, 5-6 «atque utinam dominae miti quoque praeda fuissem / formosae quoniam praeda futurus eram!».

33-34. **Fiamma… Eterna**: spartizione del sintagma a inizio verso che marca l'unità della coppia (Pinchera, p. 272). ~ **voti**: le 'preghiere' offerte ad Amore. ~ **ei**: *Amore* (v. 29).

35-36. **Che… sia**: il chiasmo *ognor l'istessa* (v. 35) - *novo ognor* (v. 36), sottolinea la differenza di prospettiva, e di aspettative, dei due amanti.

37-48. **Pochi… mirto**: il motivo è in Ovidio, *Amori* I 3, 17-18 «tecum, quos dederint annos mihi fila sororum, / vivere contingat teque dolente mori!» e Tibullo, *Elegie* I 1, 59-62 «Te spectem, suprema mihi cum venerit hora, / te teneam moriens deficiente manu. / Flebis et arsuro positum me, Delia, lecto, / tristibus et lacrimis oscula mixta dabis». ~ **Pochi… omai**: sparitzione di sintagma a inizio verso, che marca l'unità del distico; notevole la *variatio* rispetto ai i vv. 33-3. ~ **Parca indocile**: 'Atropo', per perifrasi; è la parca che recide il filo della vita, *indocile* vale 'inesorabile', dal significato greco del nome stesso *Ατροποϛ*. Il sintagma sarà ripreso da G.B. Giusti, *L'oppio* (1801), 45-46 «No: se la Parca indocile / Recide un filo amato». ~ **omai**: 'pure', concessivo.

39. **possa**: il congiuntivo ottativo in luogo del futuro sottolinea la speranza del poeta.

41-48. **Tu… mirto**: l'insistenza sul pronome di 2ª singolare, ripetuto cinque volte in due quartine: *Tu* (v. 41), *Ti* (v. 42), *tua* (v. 43), *tue* (v. 45), *Tu* (v. 47), accentua la drammaticità del la scena. ~ **al desiato uffizio**: 'per il compito (*uffizio*) che desidero affidarti (*desiato*, valore relativo implicito)'; dat. di fine.

43-44. **Colla… miei**: il chiasmo *tua mano* - *occhi miei* mette in relazione la prospettiva della donna e quella del poeta.

46. **Il fuggitivo spirto**: 'lo spirito che si allontana', con valore relativo implicito che contrae notevolmente la proposizione; il sintagma sarà con lo stesso significato in Monti, *Poesie liriche, Al principe don Sigismondo Chigi* (1783), 12-16 «Questa parte di me, che sente e vede, / Questo di vita fuggitivo spirto, / che mi scalda le membra e le penètra, / con quale ardor, con qual diletto un tempo / scorrea pe' campi di natura, […]» e in Leopardi, *Le ricordanze*, 114-17 «Sul conscio letto, dolorosamente / Alla fioca lucerna poetando, / Lamentai co' silenzi e con la notte / Il fuggitivo spirto, […]».

48. **mirto**: sacro a Venere, simbolo dell'amore, della poesia amorosa, e della sua ispirazione per i latini, cfr. Ovidio, *Amori* I 1, 29-30 e I 15, 35-38, anche pianta funebre per i greci (cfr. Spanhemi II, p. 315, v. 203), e il Savioli riunisce entrambi i significati simbolici.

49-52. **Poi… puote**: ricorda Properzio, *Elegie* I 19, 21-24 «quam vereor, ne te contempto, Cynthia, busto / abstrahat a nostro pulvere iniquus Amor, / cogat et in itam lacrimas siccare cadentis! / flectitur assiduis certa puella minis», ma con tutt'altra disinvoltura. ~ **casi**: enallage che rafforza il senso di occasionalità. ~ **il chieggano**: 'lo richiedano'. ~ **Rasciugherai le gote**: se ne avverte un eco in Fantoni, *Le quattro parti del piacere* (1778), *I baci*, 85 «Rasciugherà le lacrime». ~ **Oltre… puote**: affermazione apodittica che rivela il carattere frivolo delle relazioni sentimentali più urbane e salottiere, strettamente ancorate al presente e alle occasioni sociali.

53-60. **E… piacque**: l'esempio mitologico a suffragio della sentenza appena emessa (vv. 51-52) conclude il componimento all'insegna dell'amore vissuto liberamente, senza legami, e alla mercé del capriccio di Cupido. ~ **E…. sposo**: sulla scorta di Virgilio, *Eneide*, IV, 15-29. ~ **Dido**: 'Didone', lat. ~ **fida**: 'fedele', lat. ~ **estinto sposo**: Sicheo.

55-56. **Ombra…riposo**: cambio di soggetto; il poeta si rivolge direttamente a Sicheo (*Ombra… credula*). Considerazione personale parententica che troverà ragione nella quartina successiva (vv. 57-60). ~ **gelosa e credula**: la dittologia esprime un giudizio piuttosto sul matrimonio che su Sicheo, peraltro mai ritratto in questi termini dalla tradizione. Nell'ottica di un cavaliere settecentesco, infatti, avvezzo a relazioni incostanti e capricciose (cfr. vv. 25-32), il rapporto presupposto dal matrimonio, esclusivo e fondato sulla reciproca fiducia, non può che essere ingenuo (*credula*) e geloso (*gelosa*).

57-60. **Figlio… piacque**: in rapporto causale con i vv. 55-56, che rimane sottinteso; riprende il mito di Enea (*Figlio... Venere*, perifrasi) e Didone narrato da Virgilio, *Eneide* I, 34-756 e IV, 1-172. ~ **Figlio… Venere**: sarà ripreso dal Monti, *Poesie liriche*, *Nuovo amore* (1775), 29 «Ma il figliuol dell'aurea Venere»; *aurea* è epiteto comune di Venere tra i latini, cfr. Virgilio, *Eneide* X, 16-17 e Ovidio, *Eroidi* XVI, 35 ~ **e l'acque**: la tempesta causata da Giunone (cfr. Virgilio, *Eneide* I, 34-91); epifrasi. ~ **vedovi… regni**: "Cartagine", per perifrasi; fondata da Didone dopo la morte di Sicheo, da cui *vedovi*, per ipallage; cfr. Virgilio, *Eneide* I, 343-68; doppio aggettivo con *enjambement.* ~ **e piacque**: clausola sentenziosa che sottolinea l'impossibilità di sfuggire ad Amore; sarà anche in VII, 20, e verrà ripresa da Monti, *Poesie liriche*, *Amor peregrino* (1783), 55-56 «Nome Amor gli diedero / Le cieche genti, e piacque» e da G.B. Giusti, *Il primo bacio* (1801), 35-36 «Ti vidi; al cor ti scesero / Le mie parole; e piacqui». Per l'andamento prosodico cfr. Pinchera, p. 274.

VII

LA MASCHERA

Assente dalla raccolta delle Rime *del 1758, ma introdotta nella* princeps *del 1765, l'ode propone uno nuovo spaccato della della moda contemporanea che si aggiunge a quelli già ritratti ne* Il passeggio *(II) e ne* Il mattino *(III), incorniciato entro il motivo tradizionale del* carpe diem*, in cui il poeta invita la donna a godere della vita e della giovinezza (vv. 1-8 e 69-76). La prima parte del componimento (vv. 9-40) si concentra sull'uso del travestimento e delle maschere nelle serate danzanti, e si divide in due sezioni, la prima dedicata a un brevissimo* excursus *storico, restituito dall'avvicendamento del riferimento antico e mitologico a Bacco e alle Dionisie (vv. 9-16), e quello contemporaneo alla bautta veneziana (vv. 17-28); mentre la seconda è riservata ai ritratti antitetici di Flora e Pentesilea, presentati alla donna come ispirazioni alternative per la sua* mise *serale (vv. 29-44). La seconda parte dell'ode (vv. 45-68), invece, con notevole cambio di tono, è interamente dedicata ai Silfi, gli spiritelli della mitologia germanica protagonisti de* Il riccio rapito *di Pope, e riconduce l'atmosfera alle sfumature graziose ed eleganti del Settecento salottiero, in cui i* boudoir*, affollati di profumi e belletti, si stagliavano come templi di Veneri moderne (cfr. III, 77-80). Oltre a* Il riccio rapito*, già fonte principale de* Il mattino *(III), non emergono eco consistenti di altre opere, tuttavia, tra le numerose immagini mitologiche, si riconoscono riprese dalla tradizione epica (vv. 31-38), dalle* Georgiche *di Virgilio (vv. 11-16) e dall'arte figurativa (vv. 29-30).*

A che lo sguardo immobile
Nella parete hai fiso,
E sulle braccia appoggiasi
Languente il caro viso?

5 Godi, se sai, che t'aprono
L'aspetto e gli anni il campo,
Ahi le bellezze passano;
La gioventute è un lampo.

Ecco il figliuol di Sèmele
Torna dall'Inde arene;
I giochi l'accompagnano;
Risplendono le scene.

Festeggia a gara il popolo
Dell'ebbro Dio sull'orme:
Le vesti ora si cangiano,
E i volti in mille forme.

Di queste una sull'Adria
Dall'indolenza nacque:
Di libertà lo studio
Vi si conobbe, e piacque.

Così velate e pallide,
In neri manti avvolte
Per l'aria bruna appajono
Le afflitte ombre insepolte.

Tu no. Le Grazie tacciano
Sulla celata faccia:
Ma fralle vesti incognite
La tua sembianza piaccia.

O Flora imita, e adornino
Le rose a te la fronte;
O la Regina fingasi,

Che nacque al Termodonte.

A stragi usata Amazone
Sul Simoenta venne.
35 Incauta! a che le valsero
Le grida e la bipenne?

Giacque costretta a mordere
La mal soccorsa terra.
Tu vanne inerme, e supera
40 In più leggiadra guerra.

Di nove spoglie accrescere
I tuoi trionfi io veda,
Io nelle tue vittorie
La più gradita preda.

45 Mille a te Silfi accorrono
In sulle lucid'ali,
Diva progenie, aerea,
Che sfugge occhi mortali.

Ne' più remoti secoli
50 Giacque oziosa, e oscura;
Oggi del sesso amabile
Commessa è a lor la cura.

Gelosi custodiscono
I nei, l'acque odorate,

55 I varj fior, le polveri,
Le gemme, e l'onestate.

Come vegliaro intrepidi
La minacciata Inglese?
Ma il Fato è sopra: inutile
60 Pietà sì bella ei rese.

Scendea sul collo eburneo
Parte del crine aurato,
Per mano delle Veneri
Ad arte inanellato.

65 Questo all'altera Vergine
Degli occhi suoi più caro,
Cadde improvvisa vittima
D'insidïoso acciaro.

Ma sorgi omai. S'involano
70 L'ore, e la notte avanza:
Vuoti i teatri affrettano
La sospirata danza.

Tu pensierosa or dubiti,
Gemi, e non hai parole;
75 Poi ti dorrà che rapido
Turbi le veglie il Sole.

1-4. **A che… viso**: quartina costituita di un unico periodo imperniato su *E* (v. 3), scandita specularmente dalla posizione centrale dei due predicati *hai fiso* (v. 2) e *appoggiasi* (v. 3). ~ **A che… fiso?**: 'Perché fissi la parete con sguardo immobile'. ~ **Languente**: 'afflitto'.

5-8. **Godi... lampo**: riprende il *topos* del *carpe diem*, della fugacità della bellezza e della giovinezza, già della tradizione greca (cfr. Mimnermo, fr. 5, 7 e 8), poi ripreso dai latini, cfr. Tibullo, *Elegie*, I 8, 47-48 e Ovidio, *Ars Amatoria* III, 65-66, e passato nella tradizione italiana, ispirando a Lorenzo de' Medici la *Canzona di Bacco*. ~ **Godi... campo**: sogg. sono *aspetto* e *anni*, ossia, 'bellezza e giovinezza'; *t'aprono [...] il campo* vale 'te lo concedono'. ~ **Godi**: formula elegiaca a inizio verso e in apertura di quartina, cfr. Properzio, III 8, 35 «Gaude, quod nulla est aeque formosa!» (Pinchera, p. 273). ~ **Ahi... lampo**: metafora già di Marino, *La sampogna*, *La ninfa avara*, 334-36 «Beltà vaga, età fresca,/Non è ch'un'ombra lieve,/ Non è ch'un lampo breve».

9-10. **Ecco… arene**: allusione alle peregrinazioni e alle battaglie combattute da Dioniso (*Figliuol di Sèmele*, perifrasi) in Oriente (*inde arene*, sineddoche); è il tema centrale delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli (canti XIII-XL), ripreso più volte dalla tradizione latina, cfr. Ovidio *Metamorfosi* IV, 9-30 e *Amori* I 2, 47-48. ~ **Figliuol di Sèmele**: sulle origini di Dioniso, cfr. Esiodo, *Teogonia*, 941-42.

11-12. **I giochi… scene**: chiasmo strutturato dall'anastrofe che pospone il sogg. *scene* (v. 11); allude alle Dionisie, ritratte anche da Virgilio, *Georgiche* II, 380-83 «non aliam ob culpam Baccho caper omnibus aris / caeditur et veteres ineunt proscaenia ludi, / praemiaque ingeniis pagos et compita circum / Thesidae posuere […]». ~ **risplendono le scene**: 'si illuminano i palcoscenici', ossia 'vanno in scena gli spettacoli', per sineddoche.

13-16. **Festeggia… forme**: le immagini del corteo festante di Bacco (vv. 13-14) e dei travestimenti carnevaleschi (vv. 15-16), ricordano quelle di Virgilio, *Georgiche* II, 385-89 «nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni / versibus incomptis ludunt risuque soluto, / oraque corticibus sumunt horrenda cavatis, /et te, Bacche, vocant per carmina laeta, tibique / oscilla ex alta suspendunt mollia pinu». ~ **Festeggia… orme**: per l'immagine cfr. Euripide, *Baccanti*, 1-62; *a gara* vale 'con fervore'. ~ **Le… forme**: la sede iniziale dei due sogg., *vesti* e *volti*, separati per iperbato, marca l'unità del distico.

17-24. **Di queste… insepolte:** secondo quadretto dell'ode, giustapposto al precedente, dedicato alle Dionisie (vv. 9-16). Allude alla moda contemporanea bautta, tipico travestimento veneziano (*sull'Adria [...] nacque*, 'nacque sull'Adriatico', lat.) costituito di un mantello nero con cappuccio e di un tricorno nero, a cui era abbinata un maschera bianca o nera (cfr. vv. 21-24); era indossato anche al di fuori del contesto carnevalesco da uomini e donne di tutte le classi sociali, che approfittavano dell'anonimato garantito dalla maschera per dedicarsi liberamente a piaceri e divertimenti sfrenati (*Di libertà... conobbe*, 'vi si riconobbe l'operato della libertà', person.); cfr. Molmenti, p. 167. Il dipinto di Pietro Longhi, *Il ridotto* (1760), che ritrae una dama in bautta corteggiata da un cavaliere, pare particolarmente rappresentativo di questa moda e del contesto settecentesco in cui era diffusa.

20. **e piacque**: clausola ritmica con predicato bisillabo preceduto da pausa interpuntiva dopo la 5ª, cfr. VI, 60.

21-24. **Così… insepolte**: sogg. è *ombre.* ~ **aria bruna**: 'oscurità', per ipallage; sintagma già di Tasso, *Genealogia della serenissima casa Gonzaga* 86, 2, e di Bernardo Tasso, *Rime* II 32, 103. ~ **Le… insepolte**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1; sostantivo incorniciato tra due attributi che avrà un eco in Monti, *Poesie liriche*, *Entusiasmo malinconico* (1779), 87 «Che vuoi da me, dogliosa ombra insepolta?» e in Foscolo, *Le rimembranze* (1796), 38-39 «Scapigliata la misera Eloisa / Invocava le afflitte ombre notturne», mentre il sintagma *ombre insepolte* ha un precedente in Metastasio, *Zenobia* (1737) I 1, 118-19 «L'ombra insepolta / Erra per queste selve».

25. **Tu no**: clausola ritmica con accento di 1ª che marca il cambio di sogg. con cui il poeta torna a rivolgersi alla donna.

25-26. **Le Grazie... faccia**: dunque 'ti concedano di indossare la maschera'.

27. **Ma… piaccia**: 'Ma fra gli abiti anonimi (*vesti incognite*) il tuo aspetto (*sembianza*) sia piacevole (*piaccia*)'; a esclusione di piccoli dettagli le bautte erano tutte uguali (cfr. Molmenti, p. 167).

29-44. **O Flora… preda**: i due modelli mitologici antitetici di Flora, dea della primavera (Ovidio, *Fasti* V, 193-224), e Pentesilea, regina delle amazzoni, occupano l'ultima sequenza dedicata al travestimento; spunti offerti alla dama per la sua maschera. Le delicate del primo e dell'ultimo distico (vv. 29-30 e 43-44), incorniciano i toni epici dei versi centrali (vv. 31-42), creando un contrasto che struttura la sezione. ~ **O Flora… Termodonte**: quartina bipartita; il primo distico dedicato a Flora e il secondo a Pentesilea (*la Regina […] che nacque al Termodonte*, perifrasi), messi in relazione dall'anafora di *O* disgiuntivo che marca l'opposizione delle due figure, poste in alternativa. Il ritratto di Flora con il capo cinto da una corona di fiori è tipico delle arti figurative, cfr. Botticelli, *Primavera* e Tiepolo, *Zefiro e Flora;* marcato *enjambement* che rende il distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, cfr. III, 49-50. ~ **Termodonte:** fiume nei pressi della capitale del regno delle Amazzoni.

33-38. **A stragi… terra**: riferito a Pentesilea, schierata al fianco dei troiani e sconfitta da Achille, che dopo averla uccisa si innamorò della sua bellezza; la narrazione più estesa del mito è in Quinto di Smirne, *Posthomerica* I, ma si trova anche in Apollodoro, *Epitome* V, 1-2 e in Ditti Cretese, *Della guerra troiana* IV, 2-3. ~ **usata**: 'avvezza'. ~ **Sul… venne**: 'giunse a Troia' per metonimia; il *Simoenta* è un fiume che scorre presso la città. ~ **Incauta… bipenne?**: la formula esclamativa e l'interrogativa retorica drammatizzano la scena, cfr. II, 45-48. ~ **grida**: di guerra. ~ **bipenne**: ascia a doppia lama.

37-38. **Giacque… terra**: 'Giacque sconfitta sulla terra che non era riuscita a soccorrere', ossia 'sul suolo troiano', per perifrasi. L'espressione 'mordere la terra' si trova nella stessa accezione in Virgilio, *Eneide* XI, 668-69 «sanguinis ille vomens rivos cadit atque cruentam / mandit humum moriensque suo se in volnere versat» ed è

diffusa nella tradizione cavalleresca italiana, cfr. Tasso, *Liberata* XX 89, 7-8 e Trissino, *L'Italia liberata dai Goti* IV, 892-94. L'immagine di Pentesilea sconfitta è in Quinto di Smirne, *Posthomerica* I, 643-45 «Τῇδ᾽ ἔπικαγχλόων μεγάλ᾽ εὔχετο Πηλέος υἱός: / κεῖσό νυν ἐν κονίῃσι κυνῶν βόσις ἠδ᾽ οἰωνῶν, / δειλαίη» «E il figlio di Peleo schernendola molto si vantava: / "E ora giaci nella polvere, in lasto a cani e uccelli, / sventurata!» e in Ditti Cretese, *Della guerra troiana* IV, 3 «Achilles inter equitum turmas Penthesileam nactus hast a petit, neque difficilius quam feminam equo deturbat manu comprehendens comam atque ita graviter vulneratam detrahens. […]. Dein uti quisque victor, interfectis quos adversum ierant, regrediebatur, Penthesileam visere seminecem etiam nunc admirarique audaciam». ~ **Giacque… mordere**: se ne avverte un eco in Monti, *Poesie liriche*, *Alla fanciulla inferma* (1779), 29 «Giacque costretta a piangere».

39-40. **Tu vanne… guerra**: il forte accento di prima su *Tu*, con cui il poeta torna a rivolgersi alla donna, sottolinea la fine della digressione. ~ **supera**: 'dimostrati migliore', assol. ~ **in più... guerra**: 'in una battaglia più elegante'; combattuta sul campo della seduzione.

41-44. **Di… preda**: il cambio di prospettiva, speculare tra la donna e il poeta, è sottolineato dalla ripresa in epanalessi di *io* ai vv. 42 e 43, il secondo con accento di prima, che fa eco a *Tu* del v. 39, marcando l'opposizione. ~ **Di nove… veda**: 'che io veda (ottativo) arricchire (*accrescere*) le tue vittorie di altre prede (*nove spoglie*)', di tutt'altra natura rispetto ai prigionieri di guerra catturati da Pentesilea. ~ **Io nelle... preda**: per l'immagine del corteggiatore come preda della donna cfr. VI, 32.

45-68. **Mille… acciaro**: lunga digressione dedicata ai Silfi, che giungono per assistere la donna nei preparativi per la serata; sono detti *Diva progenie aerea,* 'specie divina dell'aria', sulla scorta di Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti) I, 39 «Abitatori de l'aereo Mondo», fonte dell'intera scena, e già de *Il mattino* (III). ~ **Mille… mortali**: sintetizza Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti) II, 72-83 «Mesto egli [il Silfo] raduna / Gli abitator de l'aria a se commessi. / Il lucido squadron core a le vele,/ E dibattendo l'ali, in alto crea / Molle bisbiglio, che rassembra a basso / Di Zeffiro spirante aura soave. / Spiegano al Sol le tenui piume i Silfi, / E chi s'immerge ad aurea nube in seno,/ E chi su l'aria tremolando posa./ Ma non può ravvisar occhio mortale / Le loro forme trasparenti, i corpi / Liquidi e mezzo ne la luce sciolti». ~ **In sulle… mortali**: si avverte un eco in Foscolo, *La verità* (1795-'96), 14-16 «Ch'erto su lucid'ali / Sprezza l'invito altero / De' superbi mortali», che riprende la rima. ~ **In**: pleonastico, cfr. IV, 8. ~ **Diva… aerea**: doppio attributo che incornicia il sostantivo.

49-50. **Ne'… oscura**: 'inoperosa e sconosciuta', perché non entrò nella letteratura occidentale prima del XVI secolo, probabilmente con il trattato di Paracelso, *De Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et coeteris spiritibus* (1566), poi ripreso dall'abate De Villars ne *Le comte de Gabalis* (1670), citato nelle note mitologiche.

51-52. **Oggi… cura**: il ruolo di custodi delle giovani donne è riferito in Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti) I, 121-24 «Ei [il Silfo] serba de le facili fanciulle / La purità ne le Regali danze, / Ne le notturne mascherate, a fronte /D'amico traditor, d'amante audace» e II, 115-122 «È nostra cura il custodir le belle, / Dolce, benché men gloriosa cura, / Onde s'aspetta a noi serbar illese / Da soffio aquilonar le ciprie

polvi, / Impedir che svapori essenza chiusa, / Trarre fresco color da i fiori novelli, / Per far lavande, rubar goccie a l'Iri,/ Inanellar il crin, figgere i nei». ~ **commessa**: 'affidata'.

53-56. **Gelosi… onestate**: la liberà di costumi caratteristica della società coeva emerge dall'enumerazione in asindeto di belletti e ornamenti, che annovera in ultimo anche l'*onestade*, rivelando una percezione della castità come attributo di bellezza, e il meno rilevante, citato in chiusura. ~ **Gelosi**: avv. per enallage. ~ **acque odorate**: già di Marino, *Rime boscherecce* XI, 2, e di Parini, *Mattino I*, 264.

57-68. **Come… acciaro**: la scena rimanda interamente a Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti) III, 159-210. ~ **Come… rese**: sulla scorta di Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti) III 168-73 «Mille spirti / Corser veloci al Riccio, ed a vicenda / Mill'ali le soffiaro indietro i crini. / Tre volte dondolaronle i pendenti/ Ne l'orecchio. Tre volte ella si volse, / E tre il ferro appressolle il suo nemico» e III, 202-10 «Pria però che la macchina fatale / Si racchiudesse, sfortunato Silfo / Troppo amichevolmente s'interpose / Preme il Fato la forbice, e diviso Resta il Silfo in due parti/ […] / De' ferri a lo scontrarsi i sacri crini / Si separaro dalla bella testa, / E sempre mai ne fur disgiunti, e sempre». ~ **La... inglese**: la 'Belinda' di Pope, per perifrasi. ~ **Ma… rese**: per l'andamento prosodico, cfr. vv. 29-30; la clausola sentenziosa, *Ma… sopra* riprende il tema già di Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti) III, 234 «E i monumenti e l'Uom sommette a i Fati», *sopra* vale 'superiore', per enallage. ~ **inutile... rese**: 'egli (*ei*, il *Fato*) rese inutile una tanto nobile (*sì bella*) devozione (*Pietà*, lat.)'.

61-64. **Scendea… inanellato**: l'immagine è in Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti) II, 28-31 «Due ciocche di capegli ella nutriva, / Che torte gentilmente in onde eguali / Pendevanle di dietro, e del bel collo / Concorreano ad ornare i molli avorj». Il *collo eburneo*, 'candido come l'avorio' e il *crine aurato*, i 'capelli biondi', già di Pope, *Il riccio rapito* (trad. Conti) II, 13, sono *topoi* della *descriptio muliebris*. ~ **collo eburneo**: sarà Carducci, *Juvenilia* II 27, 137 «Pe 'l lungo collo eburneo», con *eburneo* sempre sdrucciolo in fine verso. ~ **Veneri**: 'Grazie', lat.; in qualità di ancelle della donna, paragonata indirettamente a Venere. ~ **inanellato**: 'arricciato', paras.

65-68. **Questo… acciaro**: cfr. Pope, *Il riccio rapito* III, 206-10, alla nota 57-60. ~ **Questo**: sogg., riferito al riccio (vv. 61-64). ~ **insidïoso acciaro**: 'subdole forbici' per sineddoche; personificate per ipallage.

69-76. **Ma… Sole**: il cambio di soggetto interrompe bruscamente la digressione; il poeta torna a rivolgersi alla donna in una scena che riprende circolarmente quella iniziale (vv. 1-8), con la giovane che al calare della sera si mostra ancora pensierosa, e il poeta che ancora una volta la esorta a uscire. ~ **Ma sorgi… avanza**: la clausola attualizzante *Ma… omai* (cfr. III, 37), unita al chiasmo *S'involino… avanza*, che contrae lo scorrere del tempo, velocizza la narrazione; per l'andamento prosodico cfr. vv. 29-30. ~ **Ma… involano**: si avverte un eco in G. B. Giusti, *Gli abbigliamenti* (1801), 101 «Ma sorgi omai: s'innalzano». ~ **Ma… omai:** ha un precedente in Tasso, *Il mondo creato* V, 652, e sarà in Foscolo, *La rosa tarda*, 41.

71-72. **Vuoti… danza**: 'i teatri vuoti sollecitano (*affrettano*) [l'inizio delle] danze tanto attese (*sospirate*)'; sarà ripreso da G. B. Giusti, *Le grazie* (1801), 51-52 «Le piene logge affrettano / La sospirata danza».

73-74. **Tu… parole**: serie di tre predicati in *climax*.

75-76. **Poi… Sole**: si interpreti. 'Poi ti dispiacerà (*dorrà*) che il sorgere del Sole interrompa (*turbi*) la festa (*veglie*, 'feste danzanti', sineddoche) troppo (sott.) presto (*rapido*, avv. per enallage)'.

VIII

ALL'AMICA

Che lascia la Città.

Ode già presente nella raccolta delle Rime *del 1758 con il titolo* Alla fanciulla che lascia la città*, in sesta posizione. Il poeta si rivolge alla donna che sta partendo per la campagna prima del consueto e manifesta il proprio disappunto dettato dalla gelosia. La prima parte del componimento è dominata dalle due immagini del paesaggio invernale (vv. 1-8) e di quello primaverile (vv. 13-24), ritratti in piccoli cammei mitologici capaci di rievocare grandi affreschi, come quello ai vv. 21-24 «Allora ostenta il giovane / Anno la sua beltate; / Tal era intero all'aurea / Del buon Saturno etate», talvolta impreziositi da graziose presenze, come quella delle driadi ai vv. 5-8 «Sdegnoso il Verno esercita / Le moribonde forze, / Chiude timor le Driadi / Nelle materne scorze». Nella seconda metà dell'ode emerge invece la gelosia del poeta (vv. 37-40), da cui prende avvio una lunga digressione sulla figura di Diana (vv. 41-60), la più casta tra le dee, che ciononostante cedette alle lusinghe di Pan. Tra le fonti emergono le* Metamorfosi *di Ovidio e le* Metamorfosi *di Apuleio; da cui il Savioli attinge la vicenda di Diana e Atteone (vv. 45-48) e quella di Amore e Psiche (vv. 73-76), che chiude il componimento. Ai due modelli prevalenti si aggiungono piccoli cammei tratti da luoghi precisi, come l'infatuazione di Diana per Pan (vv. 49-52), riferita soltanto dalle* Georgiche *di Virgilio, e il ritratto dei satiri che spiano le ninfe (vv. 57-60), diffuso piuttosto nell'arte figurativa che non tra le fonti letterarie, per esempio nel dipinto di Rubens* Diana e le ninfe sorprese dai satiri *(1600-1624). Poiché anche la villeggiatura, come la passeggiata serale (II), la toilette mattutina (III) e le feste in maschera (VII), appartiene al costume tipico dell'alta società settecentesca, l'ode si lega alla serie di quei componimenti che attraverso il ritratto delle mode e delle consuetudini restituiscono ampi scorci di contemporaneità.*

Ai freddi colli indomito
Il ghiaccio ancor sovrasta,
Soffia Aquilone, e ai Zefiri
Signoreggiar contrasta.

5 Sdegnoso il Verno esercita
Le moribonde forze,
Chiude timor le Driadi
Nelle materne scorze.

Qual nova cura estrania,
10 Quai pensier gravi e foschi,
Te innanzi tempo guidano
Dalla Cittate ai boschi?

I prati in pria si vestano
Dell'odorate spoglie,
15 Prima ricovrin gli arbori
L'onor di verdi foglie.

Progne ritorni intrepida
Dai caldi Egizj liti
Le antiche forme a piangere,
20 E Filomena, ed Iti.

Allora ostenta il giovane
Anno la sua beltate;
Tal era intero all'aurea
Del buon Saturno etate.

25 E allor tu ai boschi attoniti
Mostra l'amato viso.
Felice te, cui seguono
Gli amor leggiadri, e 'l riso!

Psiche apparìa; prostravasi
La turba al suol devota;
E in te le selve onorino
Divinitate ignota.

Circonderan me misero
Le ingrate mura intanto:
Tue le delizie siano,
Mie le querele, e ‘l pianto.

Qual è più cieco e livido
Di gelosia sospetto,
Lui mio malgrado accogliere
Dovrò, te lunge, in petto.

Casta abitar compiacquesi
Dïana ancor le selve;
La pura mano armavano
Dardi terror di Belve.

Al Cacciator Gargafio,
Che osò mirarla al fonte,
Ultrici acque cangiarono
La temeraria fronte.

Pur crederai? d’Arcadia
L’incolto Dio la vede:
Offre, e del Dio le piacciono
Le offerte, il ceffo, e ‘l piede.

Nol seppe il Sol; più tacita
L'oscura notte arrise;
Vide contenta Venere
La sua vendetta, e rise:

Roser lascivi i Satiri,
Meravigliando, il dito;
E alle ritrose Oreadi
Piacque l'esempio ardito.

Ma con chi parlo? i fervidi
Fuggon destrier contenti:
La mia speranza portano
Essi, la voce i venti.

Non s'involò più rapida
Sull'infernal quadriga
La Siciliana Vergine
Preda di nero Auriga.

O avverso Amor, cui serbansi
Sol per timor gli altari,
Pel cui voler sottentrano
Ai lieti i giorni amari!

Te in vano al cor giungendoti
Un de' tuoi dardi offese,

75 Se del tuo mal memoria
Men crudo altrui nol rese.

ALL'AMICA] *Rc* ALLA FANCIULLA, **20** Filomena] *Rc* Filomela **68** nero] *Rc* negro

1-8. **Ai freddi… scorze**: l'immagine del ghiaccio non disciolto (*indomito*, 'invitto', fig.), che ancora ricopre (*sovrasta*, lat.) i colli, e del vento di tramontana (*Aquilone*), che soffia con violenza e non lascia spazio alle brezze primaverili (*ai Zefiri… contrasta*), chiarisce quella dell'inverno sprezzante (*Sdegnoso*), che impone alle Driadi di rifugiarsi tra le cortecce (*scorze*) degli alberi. Il paesaggio invernale ricorda Parini, *Odi*, *A Silvia*, 13-16 «Ecco di neve insolita / Bianco l'ispido verno / Par che, sebben decrepito, / Voglia serbarsi eterno». ~ **forze… scorze**: rima già di Poliziano, *Stanze* I 86, 7-8. ~ **materne scorze**: perché le Driadi sono ninfe dei boschi, nate dagli alberi; il sintagma sarà in Carducci, *Juvenilia* II 32, 5-8 «Ora un mattino in floridi / Rami le gemme afforza / Che timidette ruppero / Da la materna scorza».

9-12. **Qual… boschi?**: il poeta si rivolge per la prima volta alla donna, con una domanda imperniata su *Te*, a inizio distico e con accento di 1ª, cfr. V, 15. ~ **Qual… foschi**: il poliptoto con valore enfatico scandisce la struttura bipartita del distico; entrambi i sostantivi *cura* (v. 9) e *pensier* (v. 10) sono accompagnati da due attributi, a cornice nel primo caso (v. 9), in sequenza nel secondo (v. 10), dove costituiscono dittologia. ~ **estrania**: 'insolita'.

13-24. **I prati… etate**: all'immagine iniziale del paesaggio invernale (vv. 1-8) fa contrasto quella della stagione primaverile, strutturata su tre quartine con al centro la figura mitologica di Progne (vv. 17-20). ~ **I Prati… foglie**: la ripresa dell'avverbio *Prima* - *in pria* ('prima') e il parallelismo *odorate spoglie* - *verdi foglie* scandiscono la bipartizione della quartina. ~ **odorate spoglie**: 'foglie profumate', 'fiori' per metonimia, è sintagma già di Tasso, *Rime, A Lucrezia d'Este*, 1-2 «La man, ch'avvolta entro odorate spoglie / più lor porge d'odor che non riceve». ~ **Prima… foglie**: 'Prima gli alberi ritrovino (*ricovrin*) l'ornamento (*onor*) di verdi foglie'; *onor* è forte lat. da *onus*, frequente nelle espressioni metaforiche proprie dello stile barocco (cfr. *GDLI*, a.v.).

17-20. **Progne… Iti**: la posizione in punta di verso di *intrepida*, 'coraggiosamente' (per enallage), e del pred. *piangere*, ne sottolinea la relazione sintattica e marca il legame tra i primi tre versi della quartina in un raro caso di sintassi che travalica la misura del distico (cfr. III, 53-55; XV, 9-11 e XX, 25-28). Per la favola mitologica di Progne e Filomena, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* VI, 424-674; la scena ricorda Petrarca, *RVF* 310, 1-4 «Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena / e i fiori et l' erbe, sua dolce famiglia, / et garrir Progne et pianger Philomena, / et primavera candida et vermiglia». ~ **Progne… liti**: le rondini sono uccelli migratori. ~ **E… Iti**: il polisindeto che accumula le ragioni della sofferenza di Progne aggiunge patetismo alla scena.

21. **Allora**: 'in quel momento', cioè in primavera. ~ **giovane**: 'nuovo'.

22. **beltate**: 'bellezza', poet.

23-24. **Tal... etate**: la spartizione di sintagma a fine verso del dat. gr. *all'aura [...] etate* ('durante l'età dell'oro') marca la coesione del distico, cfr. I, 33-34. Per l'immagine cfr. Esiodo, *Le opere e i giorni*, 109-20 e Ovidio, *Metamorfosi* I, 89-115 ~ **Tal**:

nella sua veste primaverile. ~ **intero**: 'lungo tutto il suo corso'. ~ **Saturno**: reggeva durante l'età dell'oro.

25. **E allor**: una volta giunta primavera; richiama *Allora* del v. 21. ~ **tu**: nuovo cambio di sogg, con cui il poeta torna a rivolgersi alla donna. ~ **boschi attoniti**: 'che rimarranno meravigliati' per la bellezza della donna, person.; *attoniti* è agg. con valore relativo implicito.

27-28. **Felice… riso!**: distico incorniciato tra la formula di apertura tipicamente elegiaca *Felice te!* (cfr. III, 47), e la clausola finale *e il riso,* che richiama ancora la fortunata condizione della donna. ~ **seguono**: 'si accompagnano'.

33. **Circonderan… misero**: cambio di prospettiva, che passa da quella della donna (vv. 25-32) a quella del poeta (vv. 33-40); l'antitesi delle due posizioni è marcata da *me misero*, in opposizione a *Felice te* (v. 27) e dall'accento ribattuto di 5ª e 6ª che rileva *me* contrapposto alle riprese del pronome di 2ª persona, *Tu* (v. 25) e *te* (vv. 27 e 31). ~ **me misero**: «formula squisitamente elegiaca» (Pinchera, p.273), presente in Properzio, *Elegie* III 23, 19 e in Ovidio, anche in inciso, cfr. *Amori* II 11, 9-10 «quam tibi, me miserum, Zephyros Eurosque timebo / et gelidum Borean egelidumque Notum!», tornerà altre due volte negli *Amori*, in XIV, 3 e XIX, 5.

34. **ingrate mura**: 'sgradite', lat.; sono le mura della città, dove il poeta rimarrà in assenza della donna, diretta in campagna.

35-36. **Tue… pianto**: l'antitesi tra le prospettive della donna e del poeta è ancora sottolineata dalla posizione iniziale di *Tue* e *Mie*, che scandiscono la bipartizione del distico; il dramma dell'amante, è reso più intenso dalla pausa sintatticha che isola in clausola *e il pianto*. ~ **le querele, e 'l pianto**: sarà in Mazza, *La notte* (1771), 47-48 «Non le far torto, o Vergine, / Con le querele e 'l pianto».

37. **cieco e livido**: 'ottuso e astioso (lat.)', dittologia.

39. **Lui**: riferito al *sospetto* (v. 38)

40. **te lunge**: 'poiché sei lontana', causale implicita che contrae la sintassi.

41-60. **Casta… ardito**: il poeta cerca di giustificare la propria gelosia appellandosi al mito di Diana, cui dedic uan digressione di ben cinque quartine, imperniata sulla strofa centrale (vv. 49-52), che segna il passaggio dall'immagine iniziale della dea, casta e intransigente (vv. 41-48), a quella finale, in cui accetta le profferte di Pan (vv. 53-60). La svolta è segnata dall'interrogativa rivolta alla donna, che spezza la narrazione, e dal cambio ti tempo verbale; la variazione di ritmo e di tono restituisce la rapidità con cui la dea cedette alle lusinghe. ~ **Casta… belve**: ricorda Foscolo, *All'amica risanata*, 57-60 «La Parrasia pendice / Tenea la casta Artemide, / E fea terror di cervi / Lungi fischiar d'arco cidonio i nervi» (Carrai, 2000, p. 66). ~ **Casta**: 'pudica' con anche valore avverbiale. ~ **ancor**: 'anche'. ~ **pura mano**: 'candida', di Diana, cfr. II, 65-68. ~ **terror di belve**: sarà anche in Monti, *Per S.*

A. Don Pietro Vigilio (1779), 73-75 «Giacea sul campo d'un pastor pur ora / Morto la spoglia, che la verga avea, / Terror di belve, nella mano ancora».

45-48. **Al cacciator… fronte**: sulla scorta del mito di Diana e Atteone (*Cacciator Gargafio*, perifrasi), per cui cfr. Ovidio, *Metamorfosi* III, 138-255: l'episodio testimonia l'intransigenza di Diana, che sarà presto smentita (vv. 49-60). ~ **Gargafio**: della valle Gargafia, dove cacciando, Atteone sorprese Diana mentre faceva il bagno. ~ **Ultrici… fronte**: 'le acque vendicatrici (*Ultrici*, forte lat. *ultrix*) trasformarono (*cangiarono*) l'incauto sembiante (*la temeraria fronte*, sineddoche e ipallage)'; per trasformare Atteone in cervo, Diana schizzò acqua sul suo viso, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* III, 186-98. ~ **Ultrici acque:** riprende «ultricibus undis» di Ovidio, *Metamorfosi* III, 190. ~ **temeraria fronte**: è già di Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio* (1561) V, 732 e di Parini, *Odi, L'educazione* (1764), 95.

49-52. **d'Arcadia… piede**: riprende Virgilio, *Georgiche* III, 391-93 «munere sic niveo lanae, si credere dignum est, / Pan deus Arcadiae captam te, Luna, fefellit / in nemora alta vocans; nec tu aspernata vocantem», unica fonte secondo cui Pan, e non Endimione, è amante di Diana (cfr. Servio, *Commento alle Georgiche*, a.l.). Per l'identità tra Diana e Luna cfr. II, 68. La scena fu affrescata da Annibale Carracci sulla volta della Galleria Farnese a Roma. ~ **Offre...** piede: il cambio di sogg. restituisce la rapidità della decisione, mentre il poliptoto che lega *Offre* (v. 51) al primo termine del *tricolon*, *Le offerte… piede* (v. 52), estende maliziosamente l'interesse di Diana dall'oggetto al soggetto, dalle offerte all'offerente. ~ **d'Arcadia… Dio**: 'Pan', per perifrasi; cfr. Virgilio, *Georgiche,* alla nota 49-52 e Apuleio, *Metamorfosi* V 25 «Pan deus rusticus». ~ **ceffo**: 'muso', di Pan, cfr. *Inni omerici, A Pan*, 35-39.

53-54. **Nol… arrise**: l'andamento torna disteso e l'amore tra Diana e Pan si consuma sullo sfondo di un delicato notturno (vv. 53-60). Il chiasmo che marca l'opposizione; ricorda gli incontri notturni di Diana ed Endimione (cfr. II, 65-68). ~ **più tacita… arrise**: 'la notte fu propizia (*arrise*) rimanendo più silenziosa (*tacita*, con valore verbale) del consueto'.

55-56. **Vide… vendetta**: è la rivincita dell'amore sulla castità, che Diana rappresenta.~ **e rise**: clausola ritmica con predicato bisillabo preceduto da pausa sintattica dopo la 5ª, cfr. VI, 60.

57-58. **Roser… dito**: nell'arte figurativa sono comuni le raffigurazioni di satiri che spiano Diana e le ninfe, cfr. Rubens, *Diana e le ninfe sorprese dai satiri* (1620-'24). ~ **lascivi**: avv. per enallage.

59-60. **alle… ardito**: rievoca i conviti tra satiri e Oreadi (ninfe dei monti), spesso presenti nella tradizione mitologica a partire da Omero, *Inno ad Afrodite*, 256-63. ~ **ritrose**: 'pudiche', in quanto seguaci di Diana. ~ **esempio ardito**: 'gesto audace', inaspettato.

61-62. **Ma... contenti**: la strutura del distico, leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, isola l'interrogativa retorica, *Ma... parlo?*, con valore attualizzante, che segna il passaggio dalla digressione mitologica al presente del poeta. ~ **I…contenti**: «di portare in campagna la bella donna» (Muscetta-Massei),

come la tazza era 'felice' di servirla in III, 9-10. Il sost. *destrier* è incorniciato dai due attributi *fervidi* e *contenti*, con interposizione del predicato *fuggon* e marcato *enjambement* che separa il trittico, riproponendo la spartizione del sintagma *fervidi destrier*, già di II, 3-4. ~ **fervidi***:* riferito ai cavalli di Febo in II, 3 e III, 67.

63-64. **La mia speranza… Essi**: marcato *enjambement* per l'iperbato che incornicia il predicato tra c. ogg. *speranza* e sogg. *Essi* (riferito a *destrieri*, v. 62). ~ **la… speranza**: di convincere la donna a posticipare la partenza. ~ l**a voce i venti**: sott. 'portano'.

65-68. **Non… auriga**: paragona la carrozza della donna a quella di Ade (*nero auriga*, perifrasi), che rapì Proserpina (*Siciliana Vergine*, perifrasi), cfr. Ovidio, *Metamorfosi* V, 385-424. La relazione tra la carrozza e il suo cocchiere è sottolineata dal parallelismo *infernal quadriga* - *nero auriga*, che legame i due distici.

69-76. **O avverso… rese**: improvviso cambio di interlocutore che conclude il componimento con un'apostrofe ad Amore. ~ **O avverso… amari!**: la ripresa di *cui* scandisce la bipartizione della quartina e accresce l'enfasi del tono. ~ **avverso**: 'ostile'. ~ **serbansi**: 'si custodiscono', con impersonale enclitico. ~ **sottentrano**: 'subentrano'. ~ **Ai lieti… amari**: l'antinomia dei due attributi *lieti* e *amari* è sottolineata dall'interposizione del sost. *giorni.*

73-76. **Te… rese**: allude alla favola di Amore e Psiche, cfr. Apuleio, *Metamorfosi* IV, 28 - VI, 24; le pene d'amore patite da Cupido, ferito dal suo stesso dardo, ne aggravano la colpa agli occhi del poera, che insistendo sui pronomi e aggettivi di 2ª persona, *Te* (v. 73), *tuoi* (v. 74), *tuo* (v. 75) inasprisce il tono dell'accusa. ~ **Se... rese**: sogg. è *memoria*.

IX

ALL'AMICA LONTANA

Assente dalla raccolta delle Rime *del 1758, ma inclusa nella* princeps *del 1765, l'ode si caratterizza per l'alternanza di tinte soavi e fosche, proprio come l'animo di un amante costretto a rimanere lontano dalla propria donna, in cui speranze e piacevoli ricordi si alternano a momenti di nostalgia e profonda tristezza. Alle immagini drammatiche che aprono il componimento (vv. 1-16) si oppongono il delicato accenno alla figlia della donna (vv. 29-32), il riferimento al giovane Ascanio (vv. 37-40) e l'incontro amoroso tra Enea e Didone (vv. 41-44), evocato con garbata malizia. L'ode si chiude circolarmente rispetto al tono, che torna ad assumere sfumature tetre con l'immagine del fiume in piena (vv. 53-56) e il ricordo della tragica vicenda di Ero e Leandro (vv. 57-60). Non derivando da una fonte precisa, ma dalla combinazione di due motivi che pervadono la tradizione tragica, la violenta scena iniziale (vv. 1-4) si configura come ulteriore esempio del rapporto libero del Savioli con i suoi modelli, che in questo caso non sono specifici, ma offrono eco tematiche, restituite entro un'unica immagine nitidamente definita. Altri luoghi, invece, rimandano a precedenti precisi, come la favola di Enea e Didone (vv 36-42), ripresa dall'*Eneide *di Virgilio, e quella di Ero e Leandro (vv. 57-60), probabilmente tratta dalle* Eroidi *di Ovidio, di cui pare avvertirsi anche un eco nel sintagma* fanciulla accesa *del v. 57, che ricorda* Eroidi XIX, 5-6 «Urimur igne pari, sed sum tibi viribus impar: /fortius ingenium suspicor esse viris». *Colpisce infine la fitta presenza di richiami al Marino, di cui, oltre alla rima* funeste - Oreste (vv. 2-4)*, sono ripresi numerosi sintagmi (vv. 10, 42, 54 e 60).*

Così per lidi inospiti
Scherno alle Dee funeste
Alto chiedea d'Ermïone
Il disperato Oreste.

5 Te chiamo, e i boschi rendono
Mesti la nuda voce;

Lenti i miei giorni passano,
Vola il pensier veloce.

Tutto perì: memoria
D'esca al desio soccorre;
Ed io potei colpevole
L'addio funesto imporre?

Vidi il dolor, che pallido
A te sul volto uscia,
Alle nascenti lagrime
Chiudea rossor la via.

Oh de' corrotti secoli
Tardi esecrato errore!
Tutte le leggi pèrano
Che non impose Amore.

Ah che diss'io? la gloria
Serba d'intatta fama:
Tu 'l dei; di te sollecita
Risplendi a un tempo, ed ama.

Ama; e l'arcano adombrisi
D'impenetrabil velo.
Così pudiche apparvero
Giuno, e Minerva in Cielo.

A te le Grazie nutrono

30 Leggiadra amabil figlia:
Tu la marina Venere,
Ed essa Amor somiglia.

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

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

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

45 Da cure oppresso, ed esule
Vivo in terren lontano.
Regna un poter contrario,
Che quel d'Amor fa vano.

Tu scrivi intanto, e all'animo
50 La speme sua mantieni.
Oh i cupid'occhi trovino
Scritto una volta: «Vieni».

Impetuoso Eridano
Stendi la torbid'onda,
55 E minacciando vietami,
Se sai, l'opposta sponda.

Fanciulla accesa i talami
Offrìa dal Tracio lido,
E al sordo mar fidavasi
60 Il notator d'Abido.

1-8. **Così… veloce**: il paragone tra il poeta che si aggira disperato chiamando a gran voce la sua donna, e Oreste, inseguito e reso folle dalle Erinni (cfr. Eschilo, *Eumenidi*, 327-352), apre l'ode sui toni cupi della tragedia. ~ **Così… Oreste**: i due motivi tradizionali della follia di Oreste e del suo amore per Ermione, diffusi soprattutto nella tragedia greca e nelle sue riprese moderne, sono riuniti in un'unica immagine, che non sembra avere precedenti tra le fonti. La rima *funeste* - *Oreste* è già di Marino, *La galeria*, *Ritratti: uomini* XI 5a *Euripide*, 1-3 «A le mie note orribili e funeste, / pregio immortal del gran coturno Argivo, / si dolse Hecuba afflitta, e pianse Oreste». ~ **Scherno… funeste**: 'vittima (*scherno*) delle Erinni (*alle Dee funeste*, perifrasi; dat. di vantaggio)'. ~ **Alto**: 'urlando', per enallage.

5-6. **Te… voce**: il nesso tra la scena tragica e la condizione del poeta è chiarito dalla clausola attualizzate, *Te chiamo*, che riprende *Alto chiedea* del v. 3. ~ **rendono… voce**: 'restituiscono (*rendono*) tristemente (*mesti*, person.; enallage) l'eco (*nuda voce*, cfr. XVI, 79)'.

7-8. **Lenti… veloce**: chiasmo su due versi che marca l'unità del distico, cfr. Pinchera, p. 272; *Lenti* e *veloce* hanno valore avverbiale per enallage.

9-12. **Tutto… imporre?**: la clausola drammatica *Tutto perì* (v. 9) restituisce il senso di vuoto e disperazione che affligge il poeta, ulteriormente marcato dal sintagma già metastasiano *addio funesto* (v. 12), che aggiunge una sfumatura luttuosa alla scena; cfr. Metastasio, *Poesie*, *La partenza* (1746), 53-54 «Pensa, mia vita, a questo / Barbaro addio funesto». ~ **memoria**: 'ricordo', sogg. ~ **d'esca... soccorre**: 'alimenta il desiderio', il sintagma *esca al desio* è già di Marino, *Rime amorose* LIX, 9-11 «Misero, ma che pro, se 'l dolce ch'io / Da duo begli occhi imaginando involo, / Pena a l'anima accresce, esca al desio?». ~ **Ed io... imporre?**: 'E io, che ne sono responsabile (*colpevole*, con valore rel. implicito) come potei imporre la tragica separazione (*addio funesto*)?'.

13-16. **Vidi… via**: il realismo della scena, che rivela certo gusto sensistico, è smorzato dalla scelta di soggetti incorporei personificati, *dolor* (v. 13) e *rossor* (v. 16), che astraggono l'immagine. ~ **nascenti lagrime**: già in Tasso, *Liberata* IV, 7-8 «e le nascenti lagrime, a vederle, / erano a' rai del sol cristallo e perle». ~ **rossor**: sogg.

17-18. **Oh… errore!**: l'esclamazionedrammatizza e teatralizza la scena, cfr. v. 21; l'*errore* disprezzatto (*esecrato*) tardivamente (*tardi*), perché ormai irrimediabile, è la decisione di separarsi, necessaria per salvaguardare la reputazione della donna (cfr. vv. 21-22). ~ **Oh… secoli**: se ne avverte un eco in G.B. Giusti, *Il pudore* (1801), 9 «Or nel corrotto secolo».

19. **leggi**: 'convenzioni sociali'.

21. **Ah… fama**: l'esordio con formula dubitativa, *Ah… io?*, riferita ai vv. 17-18, concorre alla teatralizzazione; cfr. Pinchera, p. 274. ~ **la gloria… fama**: 'mantieni (*serba*) l'onore (*la gloria*) di una reputazione senza macchia (*intatta fama*)'; il sintagma *intatta fama* sarà ripreso dal Cerretti, *La vendetta* (1801), 21-22 «Te, chi nol sa? lusingano / Pregi d'intatta fama».

23-24. **Tu 'l dei… ama**: la clausola attualizzante *Tu 'l dei* conclude bruscamente la sequenza retrospettiva iniziata al v. 9 e riconduce la scena al presente. ~ **Di te sollecita**: 'avendo cura di te stessa', ossia 'della tua reputazione'.

25-26. **Ama… velo**: 'Ama, e il segreto (*arcano*) sia occultato (*adombrisi*) sotto una pesante cortina (*d'impenetrabil velo*)', cioè, 'sia tenuto ben nascosto'. *Coblas capfinidas* (*ama*, v. 24) che insiste sull'esortazione; sarà anche in Foscolo, *A Saffo*, 20-21 «Son disprezzato, ed amo // Amo: la nostra Venere», con ripresa delle due clausole ritmiche, *ed ama* (v. 24), per cui cfr. VI, 60, e *Ama* (v. 25). ~ **impenetrabil velo**: sarà anche in Monti, sempre in senso metaforico, cfr. *La superstizione* (1797), 13-14 «Denso la copre impenetrabil velo / di misteri, di cifre e di figure».

27-28. **Così… cielo**: allusione maliziosa, resa tale dalla puntualizzazione *in cielo*, dove Giunone e Minerva vengono solitamente ritratte vestite, mentre in terra apparvero nude al cospetto di Paride; cfr. Ovidio, *Eroidi* V, 33-36.

29-30. **A te... figlia**: dettaglio preciso che sembra quasi un dato biografico, cfr. I, 29-32. ~ **A te… nutrono**: se ne avverte un eco in Foscolo, *A Venere*, 4 «Te, cui le Grazie morbide», ma anche in *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, 2; cfr. nota I, 1-4. ~ **nutrono**: 'allevano'. ~ **leggiadra… figlia**: la coppia di aggettivi sarà in Alfieri, *Rime*, *Mi vo pingendo nella fantasia* (1789), 4 «Della leggiadra amabil donna mia».

31-32. **Tu… somiglia**: il pred. *somiglia*, è impiegato in forma transitiva, come già da Petrarca, *RVF* 160, 3-4 «miriam costei quand'ella parla o ride / che sol se stessa, et nulla altra, simiglia», e regge i due c. ogg. *Venere* e *Amor*. Il paragone prelude alla digressione mitologica dei vv. 33-44, con passaggio segnato dalla ripresa in epanalessi di *Amor* (v. 32) al v. 33. ~ **marina Venere**: sarà in Carducci, *Juvenilia* II 26, 61-63 «Dal dì che il mese adduce / De la marina Venere /Sino a la terza luce».

33. **prenda**: 'assuma', ottativo. ~ **Amor medesimo**: è anche in XIX, 63, sempre in fine verso. (v. 32).

34. **sue sembianze**: della *Leggiadra amabil figlia* (v. 30).

35. **pòsiti**: forma contratta di 'ti si posi', congiuntivo ottativo con riflessivo e dativo enclitici che ben esemplifica la contrazione della sintassi caratteristica di tutta la raccolta.

37-40. **Già… petto**: riprende la scena virgiliana di Amore che, prese le sembianze di Ascanio, figlio di Enea, fece innamorare Didone; sulla scorta di Virgilio, *Eneide* I, 715-22. ~ **Elisa**: epiteto di 'Didone'. ~ **non… incendio**: non 'previsto', perché dopo la morte di Sicheo il cuore di Didone è ormai disavvezzo all'amore, cfr. Virgilio, *Eneide* I, 719-22.

41-42. **Ed oh… speco!**: *pietosa grandine* ('pronuba', pers.) - il *solitario speco* ('antro'), che favorirono l'incontro amoroso tra Enea e Didone, sono stretti in relazione dal parallelismo e dalla ripresa di *oh*, che strutturano anche la quartina; cfr. Virgilio, *Eneide* IV, 160-66. Se ne avverte un eco in Monti, *Poesie liriche*, *Entusiasmo*

malinconico (1779), 34-37 «Oh piagge oscure! oh spaventose rupi! / Oh rio silenzio! oh solitario speco!», che riprese anche il sintagma *solitario speco*, già di Marino, *Adone* XV 58, 5-6 «Parmi fra que' diporti anco vedere / un verde, ombroso e solitario speco».

43-44. **In te… cieco?**: reticenza che lascia bene intuire dove voglia arrivare il poeta; come già in altre occasioni, il desiderio erotico è soltanto alluso, appena accennato con elegante malizia, cfr. IV, 69-72 e X, 65-68. ~ **desir cieco**: 'irragionevole', sintagma petrarchesco, cfr. *RVF* 128, 36-38 «ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo, / s'è poi tanto ingegnato, / ch' al corpo sano à procurato scabbia».

45. **cure**: 'pene d'amore', lat.

47-48. **Regna… vano**: quello delle convenzioni sociali, cfr. vv. 17-18; omissione della cong. causale che rende implicito il legame sintattico con il distico precedente, quasi si trattasse di una riflessione intima, appena affiorata nella mente del poeta. ~ **poter contrario**: 'ostile'.

49. **Tu… intanto**: accento di 1ª che riporta l'attenzione sulla donna, a cui il poeta torna a rivolgersi.

50. **mantieni**: viva, sott.

51-52 **Oh… Vieni**: ricorda Ovidio, *Amori* I 11, 24 «Hoc habeat scriptum tota tabella "veni!"». ~ **cupid'occhi**: 'bramosi', perché carichi di speranza; è anche in II, 20 ma con sfumatura diversa.

53-56. **Impetuoso… sponda**: nuovo cambio di soggetto, con cui il poeta si rivolge al Po (*Eridano*, ant.); l'immagine capovolge quella ovidiana, in cui il poeta supplicava il fiume di lasciarlo passare, cfr. *Amori* III 6, 1-8 «Amnis harundinibus limosas obsite ripas, / ad dominam propero — siste parumper aquas! / nec tibi sunt pontes nec quae sine remigis ictu / concava traiecto cumba rudente vehat. / parvus eras, memini, nec te transire refugi, / summaque vix talos contigit unda meos. / nunc ruis adposito nivibus de monte solutis / et turpi crassas gurgite volvis aquas». ~ **Stendi… onda**: 'gonfia (*stendi*) le acque impetuose (*torbid'onda,* lat. *turbidus*; metonimia)'; il sintagma *torbid'onda* è già di Marino, *La galeria*, *Ritratti: uomini* III 12, 1-5 «Fui Pescator de l'alme, / la mia lingua faconda / amo fu d'òr, che da la torbid'onda / di questo mare infido / trasse al lido del Ciel gran prede, e palme». ~ **minacciando**: con valore anche aggettivale.

57-60. **Fanciulla… Abido**: il paragone tra il poeta e Leandro (*notator d'Abido*, perifrasi), che attraversò a nuoto lo stretto dei Dardanelli (*sordo mar,* v. 59) per incontrare l'amata Ero (*Fanciulla accesa*, v. 57), chiude l'ode nel segno del mito, cfr. Ovidio *Eroidi* XVIII e XIX. ~ Fanciulla accesa: 'innamorata', cfr. I, 13-14 e Ovidio, *Eroidi* XIX, 1-6 «Quam mihi misisti verbis, Leandre, salutem / ut possim missam rebus habere, veni! / […] / Urimur igne pari, sed sum tibi viribus impar: / fortius ingenium suspicor esse viris». ~ Tracio lido: l'antica città di Sesto (penisola di Gallipoli), che sorgeva sul versante occidentale dell'Ellesponto, di fronte ad Abido. ~

sordo mar: 'cupo', con richiamo sonoro all'*eco* dei marosi dell'Ellespondo (oggi stretto dei Dardanelli); ma non esclude il ferimento all'indifferenza di Nettuno, *sordo* alle suppliche di Ero che lo pregava di placare la tempesta per concedere a Leandro una sicura traversata, cfr. Ovidio, *Eroidi* XIX, 121-42. ~ **fidavasi**: 'si affidava'. ~ notator d'Abido: perifrasi, già di Marino, *Adone* XI 49, 7-8 «et Ero guarda, che da lido a lido / trasse più volte il nuotator d'Abido».

X

ALLA PROPRIA IMMAGINE

Già presente con lo stesso titolo nella raccolta delle Rime *del 1758, in settima posizione, l'ode è rivolta dal poeta al suo ritratto, inviato in dono alla donna amata. Il tema del pegno d'amore è già di Ovidio,* Amori *II 15, da cui il Savioli, però, riprese soltanto pochi elementi, come l'invidia dell'amante verso l'oggetto donato (vv. 9-12) e il desiderio di identificarsi con esso per realizzare i propri vagheggiamenti erotici. Se i versi ovidiani non lasciano nulla all'immaginazione (cfr. Ovidio,* Amori *II 15, 11-14 e 23-26), il Savioli, invece, attenua e ingentilisce le allusioni sensuali, lasciandole affiorare soltanto tra le righe (cfr. vv. 65-68). Come il tema del pegno d'amore lega l'ode alla tradizione classica, la natura del dono la mette in relazione a quella contemporanea; quando lo scambio di ritratti tra gli amanti era una pratica diffusa, a cui si dedicava anche il* giovin signore *pariniano (cfr.* Mattino *I, 671-701). Emerge con particolare evidenza l'utilizzo della quartina come piccola tela che racchiude scene minute e graziose (vv. 49-66), ma soprattutto piccoli quadretti mitologici, dei dettagli nitidi e dai contorni precisi (vv. 69 -76, cfr. II, 61-68). La presenza ovidiana si avverte attraverso eco di almeno tre opere, gli* Amores, *a cui peraltro il Savioli ammicca lungo tutta la raccolta, le* Metamorfosi *(vv. 69-72) e i* Tristia *(vv. 33-36), a cui si aggiungono, tra le fonti classiche anche i* Carmina *di Catullo* (vv. 73-76). *Colpisce ancora una volta la presenza di Marino (cfr. IX), di cui si incontrano riprese lessicali al v. 20: «man di neve» (*Adone, *V 98, 6), al v. 34: «furtivi amor»* (Rime amorose *L, 8 e* Adone *VI 58, 8) e al v. 68: «leggiadro seno»* (Adone *VIII 48, 3). Pare interessante, inoltre, l'influenza che l'ode ebbe sul giovane Monti, che ne riprese almeno due tessere, il v. 2 «prima e miglior speranza» e i vv. 33-34 «Piangea Corinna i taciti / Furtivi amor svelati». La scelta di collocare l'ode subito dopo* All'amica lontana *(IX), facendo preciso riferimento ai* tempi *e alla* lontananza *(v. 4) come ostacoli alla relazione, non sembra casuale, perché anche in quella occasione il poeta si rivolgeva a una donna lontana, allontanata proprio a causa delle convenzioni sociali, che imponevano la salvaguardia delle apparenze (cfr. IX, 17-20). Come già le odi II, III, VII e VIII, lo scenario sotteso al componimento lascia intravedere uno scorcio dei costumi del tempo, che emerge nonostante il costante richiamo al mito e ai modelli letterari della tradizione classica.*

O di fanciulla tenera
Prima e miglior speranza,
Poi ch'altro a lei non lasciano
I tempi, e lontananza.

O di pietoso artefice
Felice ardita prova,
O tal che in te volgendosi
Me stesso ognun ritrova.

Te nove sorti aspettano
In più beato loco:
Io queste a te propizie
Invidïando invoco.

Tu, mentre andrai sollecita
Alla fanciulla in dono,
Dirai: «Nessuno offendami:
Per la più bella io sono».

Vanne al richiesto uffizio
Per via spedita e breve,
Nè in altra man riposati,
Che in quella man di neve.

Amor ti scorga: ei rapido
Trapassa i monti e i fiumi:
Ei regna ovunque; e il temono
Temuti in terra i Numi.

25 S'ella ricorda l'ultima
Aurora e 'l lungo affanno,
Se i giuramenti, e i gemiti,
E i voti in cor le stanno:

Vedrai le guance rosee
30 D'un bel pallor velarsi,
E i cari occhi cerulei
Accesi in te fissarsi.

Piangea Corinna i taciti
Furtivi amor svelati,
35 Mentre Nason traevano
Al freddo Ponto i fati;

E la rimasta immagine
Dell'amator lontano
Cadde all'afflitta giovane
40 Dalla smarrita mano.

Cadi tu pure. Indizio
Sarà che tu sei cara.
Non dee tua sorte increscere,
Non dee parerti amara.

45 Quai te ripari aspettano
Della sventura avuta!
Ben puossi a prezzo simile
Comprar la tua caduta.

Te raccorran le Grazie,
50 Tu baci avrai soavi;
Al paragon sarebbero
Dell'Ibla amari i favi.

S'interporranno all'opera
Mille sospir frattanto;
55 Nè le pupille tremule
Perdoneranno al pianto.

Gli occhi da te rimovere
Pur cercherà talora,
Poi di mirar non sazia
60 Vorrà mirarti ancora.

Mille udirai ripetere
Liete e dolenti note:
Amor, da cui derivano,
Solo insegnar le puote.

65 Oh le tue sorti vogliano
Te fortunata appieno,
E al fin pietose ascondano
In quel leggiadro seno.

Salmace ardita Najade
70 Là nel paterno rivo
Non strinse a sen più candido
Il giovin freddo, e schivo.

Nasso cagion di lagrime
Più bianco sen non vide,
75 Poichè Teseo portarono
Le sorde vele infide.

1-8. **O di fanciulla… ritrova**: lunga invocazione del poeta al proprio ritratto, scandita dall'anafora di *O* (vv. 1, 5 e 7) che sottolinea la *variatio* strutturale tra la prima quartina, con ampio ampio giro sintattico comprensivo di una subordinata (*Poi… lontananza*, vv. 3-4), e la seconda, che scandisce una per distico le due coordinate, cfr. I, 1-8. Il riverimento ai *I tempi e lontananza* (v. 4) richiama l'ode precedente (IX), ricordando soprattutto IX, 45-48. ~ **fanciulla tenera**: è variazione di *tenera fanciulla*, più volte presente negli *Amori*, cfr. I, 13-14. ~ **Prima… speranza**: ripreso dal Monti, *Poesie liriche, Fiamma gentil dell'anime* (1777), 105-06 «Veder, delle tue viscere / Prima e miglior metà»; *Prima* vale 'principale'. ~ **Poi ch'**: 'dal momento che', causale. ~ **lasciano**: 'concedono'. ~ **di pietoso... prova**: 'splendida intensa opera di artista compassionevole', che si è prestato a realizzare il ritratto destinato alla donna lontana. ~ **te**: in posizione enftica; è il primo di una serie che ne include altri tre a breve distanza (vv. 9, 11 e 15), cfr. I, 9-24 e IV, 41-48. Il marcato accento di prima su *Me* (v. 8) unito a *stesso* nel senso di *ipse* latino sottolinea la fedeltà del ritratto.

9-12. **Te… invoco**: quartina bipartita dagli accenti di prima su *Te* (v. 9) e *Io* (v. 11). ~ **nove sorti**: 'nuovo destino', pl. poet.; sogg. ~ **più… loco**: presso la dimora della donna, a cui l'immagine è destinata; *beato loco* è sintagma petrarchesco, cfr. *RVF* 188, 12-13 «crescendo mentr' io parlo, agli occhi tolle / la dolce vista del beato loco». ~ **Io… invoco**: il tema dell'amante che invidia il suo stesso dono è già di Ovidio, *Amori* II 15, 8 «Invideo donis iam miser ipse meis». ~ **queste**: riferito a *sorti*. ~ **propizie**: con valore rel. implicito che contrae notevolmente il periodo. ~ **Invidïando**: assol.

13. **sollecita**: 'diligente', ha valore anche avverbiale.

15-16. **Dirai… sono**: ricorda Petrarca, *RVF* 190, 9-11 «Nesssun mi tocchi – al bel collo d'intorno / scritto avea di diamanti et di topazi –: / libera farmi al mio Cesare parve».

17-18. **Vanne… breve**: all'investitura (vv. 9-12) e ai suggerimenti (vv. 13-16) segue il vero e proprio congedo del ritratto, segnato dal cambio di modo e di tempo verbale, e dalla sede rilevata dell'imp. *Vanne* (v. 17), iniziale e con accento di 1ª. ~ **al... uffizio**: 'ad assolvere il compito che ti è stato richiesto'; *richiesto* ha valore relativo implicito e contrae notevolmente la sintassi, cfr. 11-12.

20. **quella man di neve**: metafora; il candore dell'incarnato è *topos* della *descriptio muliebris*, cfr. II, 61-68; *man di neve* è sintagma già di Marino, *Adone* V 98, 5-6 «[…] stese la dea / la man di neve al foco suo vivace» e di Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino* (1752) XXXVIII, 14 «Disse, e mel porse colla man di neve».

21-24. **Amor… Numi**: la struttura parallela dei due distici, ciascuno leggibile anche come quinario seguito da un endecasillabo (cfr. III, 49-50), marca la bipartizione della quartina; l'insistenza sui pronomi di 3ª riferiti ad Amore (*ei*, v. 21; *Ei*, v. 23; *il* v. 23) cadenza l'andamento spezzato. Il tema è già in Ovidio, *Metamorfosii* V, 366-70 «Illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido, / inque dei pectus celeres molire sagittas, / cui triplicis cessit fortuna novissima regni. / Tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti / victa domas ipsumque, regit qui numina ponti». Il *topos*

era già in II, 45-46, e tornerà in XX, 45-48. ~ **rapido**: avv. per enallage. ~ **trapassa**: 'attraversa'. ~ **temono… Temuti**: poliptoto che sottolinea l'onnipotenza di Amore.

25-32. **S'ella… fissarsi**: periodo ipotetico su due quartine; la protasi (vv. 25-28) è costituita di due coordinate giustapposte scandite dall'anafora di *Se*, l'apodosi (vv. 29-32) è strutturata da due coordinate disposte parallelamente, con i due *topoi* della *descripitio muliebris*, *guance rosee* (v. 29) e *occhi cerulei* (v. 31) in chiusura dei versi dispari, e i due riflessivi *velarsi* (v. 30) e *fissarsi* (v. 32) in rima nei pari. ~ **ultima | aurora**: marcato *enjambement*. ~ **lungo affanno**: sintagma tradizionale a partire da Petrarca, *RVF* 212, 12-13 «Così venti anni, grave et lungo affanno, / pur lagrime et sospiri et dolor merco». ~ **giuramenti… voti**: *tricolon* polisindetico che restituisce un forte patetismo. ~ **in cor… stanno**: 'le stanno a cuore'. ~ **bel pallor**: ha un precedente in Tasso, *Liberata* XII 69, 1 «D'un bel pallore ha il bianco volto asperso» ed è comune tra i poeti arcadi. ~ **cari… cerulei**: doppio attributo che incornicia il sostantivo *occhi*, cfr. II, 69. ~ **Accesi**: 'ardenti di passione', cfr. I, 13-14. ~ **in te**: 'su di te'.

33-40. **Piangea… mano**: il cambio di soggetto, di modo e di tempo verbale segna l'inizio della breve digressione, a metà tra lo storico e il leggendario, su cui si inserirà il paragone tra il ritratto di Ovidio e quello del poeta (v. 41). ~ **Piangea… fati**: allude all'esilio di Ovidio (*Nason*) a Tomi (odierna Constanza), sulle coste del Mar Nero (*freddo Ponto*). Secondo un'ipotesi elaborata a partire da *Tristia* II, 207-08 «Perdiderunt cura me duo crimina, carmen et error, / Alterius facti culpa silenda mihi est», Ovidio fu esiliato a causa della sua relazione con Giulia Maggiore, figlia dell'imperatore Augusto, cantata negli *Amores* con lo pseudonimo di *Corinna.* Non è chiaro se il Savioli ritenesse attendibile l'ipotesi, già screditata da più commentatori (cfr. Bayle, *Dictionaire Historique*, 1740, vol. III s.v. *Ovide*), o se la assunse soltanto perché funzionale all'ode; ma tra i molti luoghi che la riportano si segnala Fabricius, *Bibliotheca latina,* 1728, vol. I cap. 15, par. I, perché presente nella biblioteca di famiglia. ~ **Piangea... svelati**: se ne avverte un eco in Monti, *Poesie liriche*, *A Fille* (1779), 53-54 «Nè per me donzella alcuna/Pianse mai gli amor svelati». ~ **taciti... amor**: 'la relazione segreta e clandestina', marcato *enjambement* che separa il doppio attributo; il sintagma *furitvi amor* è già due volte in Marino, *Rime amorose* (1602) L, 7-8 «Deh copri omai di nubiloso velo / Tanto ch'io passi a' miei furtivi amori» e *Adone* VI 58, 7-8 «divisandogli a bocca or quelli, or questi furtivi amori degli eroi celesti». ~ **svelati**: con valore rel. implicito. ~ **traevano**: 'trascinavano', lat. ~ **freddo Ponto**: già in Ariosto, *Furioso* XX 5, 6-7 «ma l'India, l'Etiopia e il freddo Ponto / han chiara cognizion di Chiaramonte».

37-40. **E la… mano**: la scena è invenzione del Savioli, che trae spunto dalla tradizione per creare un'immaginare nuova, cfr. II, 33-36 e 65-68, e IV, 65-68. ~ **rimasta**: 'conservata', lat.; il *GDLI* non attesta precedenti poetici con lo stesso significato. ~ **smarrita**: 'turbata', ipallage.

41-68. **Cadi… seno**: la seconda parte dell'ode, a eccezione delle due quartine finali (vv. 69-76), è dedicata al destino che attende il ritratto una volta giunto nelle mani della donna; tutte le emozioni e i piccoli gesti sono raffigurati in graziosi quadretti giustapposti, con dettagli di gusto sensistico. Dopo la digressione relativa a Corinna (vv. 33-40), il poeta torna a rivolgersi direttamente ritratto, con forte insistenza sul pronome di 2ª persona, ripetuto ben sette volte nel giro di dodici

versi; *tu* (v. 41), *tu* (v. 42), *tua* (v. 43), *te* (v. 45), *tua* (v. 48), *Te* (v. 49) e *Tu* (v. 50), cfr. vv. 7-8. ~ **Cadi… cara**: l'efficacia drammatica della proposizione in apertura, *Cadi… pure* (v. 41) è rafforzata dal punto fermo dopo la 5ª sillaba, che isola il quinario. Per l'andamento prosodico del distico cfr. III, 77-78. ~ **Indizio**: dieretico, come sarà in Parini, *Odi*, *A Silvia*, 115.

43-44. **Non dee… amara**: anafora che struttura parallelamente il distico. ~ **increscere**: 'rincrescerti', riferito al ritratto; con ellissi del pronome.

45-48. **Quai… caduta**: allusione che anticipa i vv. 49-50. ~ **ripari**: 'risarcimento', pl. poetico. ~ **Ben… caduta**: riferito ai vv. 41-42; linguaggio mercantesco.

49-50. **Te… soavi**: l'accento di prima e il poliptoto strutturano parallelamente le due dichiarative che chiariscono l'allusione dei vv. 45-48. ~ **Te… Grazie**: le Grazie che si accompagnano alla donna la paragonano indirettamente a Venere. ~ **raccorran**: 'raccoglieranno', forma contratta non attestata da *LIZ* e *Biblioteca Italiana,* né in prosa né in poesia.

51-52. **Al paragon… favi**: riferito a *baci* (v. 50); *Dell'ibla [...] i favi* vale 'il miele ibleo' per sineddoche.

53-56 **S'interporranno… pianto**: il parallelismo dei due predicati pentasillabici, *interporranno* (v. 53) e *Perdoneranno* (v. 56), seguiti dai dativi *all'opera* (v. 53) e *al pianto* (v. 56), incorniciano la quartina strutturandola specularmente. ~ **Mille**: iperbole. ~ **pupille tremule**: 'occhi rotti dalla commozione', per sineddoche; sintagma che sarà anche in Leopardi, *Il risorgimento* (1828), 133-35 «E voi, pupille tremule, / Voi, raggio sovrumano, / So che splendete invano». ~ **Perdoneranno**: 'rinunceranno'; accezione che il *GDLI* non attesta in poesia.

59-60. **Poi… ancora**: l'omissione della congiunzione avversativa rende implicito il legame con la reggente (IX, 47-48); la profonda nostalgia della donna è sottolineata dalla disposizione chiastica dei due versi e dalla ripresa di *mirar* (v. 50) in poliptoto (*mirarti*, v. 60), che strutturano il distico e ne rafforzano la coesione.

61-62. **Mille… note**: iperbole. ~ **dolenti note**: sintagma dantesco, cfr. *Inf.* V, 25. «Or incomincian le dolenti note».

65-68. **Oh… seno**: immagine maliziosa e ammiccante resa con eleganza attraverso un gioco di riflessi; il desiderio del poeta si percepisce per via indiretta attraverso l'augurio rivolto al ritratto, che non può esplicitamente rivlgere a sé stesso; il tema è già di Ovidio, *Amori* II 15, 11-14 «tunc ego, cum cupiam dominae tetigisse papillas / et laevam tunicis inseruisse manum, / elabar digito quamvis angustus et haerens, / inque sinum mira laxus ab arte cadam» e 23–26 «me gere, cum calidis perfundes imbribus artus, / damnaque sub gemmam fer pereuntis aquae — / sed, puto, te nuda mea membra libidine surgent, / et peragam partes anulus ille viri.», dove l'erotismo, però, è notevolmente più esplicito. ~ **Oh… appieno**: il marcato *enjambement* rafforza l'accento di prima su *Te.* ~ **e al fin pietose ascondano**: 'e alla fine (con sfumatura causale), mostrandosi benevole (*pietose*,

riferito a *sorti*, v. 65) facciano in modo che ti nasconda (*ascondano*, con ellissi del c. ogg *ti*)'. ~ **leggiadro seno**: già in Marino, *Adone* VIII 48, 3-4 «Ella pur cerca or il leggiadro seno / velarsi, or il bel tergo, or il bel fianco».

69-76. **Salmace… infide**: il finale è affidato al paragone tra la donna e due figure del mito, Salmace (vv. 69-72) e Arianna (vv. 73-76), una per quartina. ~ **Salmace… schivo**: secondo il mito, Salmace fu una ninfa delle acque (*Najade*) che contravvenne all'obbligo di castità corteggiando Ermafrodito e chiedendo agli dei di rimanere per sempre congiunta a lui. Il desiderio fu esaudito e i due corpi si fusero in uno. La favola è tramandata da Ovidio, *Metamorfosi* IV, 286-388, ma è possibile che la scena risenta anche di opere d'arte figurativa, come il dipinto del bolognese Francesco Albani, *Ermafrodito e Salmace* (1645-'50). ~ **ardita**: 'sfacciata', sulla scorta di Ovidio, *Metamorfosi* IV 320-28 «"puer o dignissime credi/esse deus, seu tu deus es, potes esse Cupido, / sive es mortalis, qui te genuere beati, / et frater felix et fortunata profecto, / si qua tibi soror est, et, quae dedit ubera, nutrix; / sed longe cunctis longeque beatior illa, / si qua tibi sponsa est, si quam dignabere taeda! / Haec tibi sive aliqua est, mea sit furtiva voluptas; / seu nulla est, ego sim, thalamumque ineamus eundem!"». ~ **paterno rivo**: sulla scorta della tradizione per cui le Najadi sono figlie dei fiumi, varia Ovidio, che ritrae Salmace presso uno specchio d'acqua (cfr. *Metamorfosi* IV, 297-304). ~ **Non… candido**: il candore delle ninfe è *topos* letterario, ma non è accennato in Ovidio, che invece sottolinea più volte quello di Ermafrodito, cfr. *Metamorfosi* IV, 331-33 e 352-55. ~ **Il giovin… schivo**: 'Ermafrodito', per perifrasi; ritroso (*freddo… schivo*, dittologia) nei confronti di Salmace, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 336 «"desinis? aut fugio tecumque" ait "ista relinquo!"», e 358-61 «[nais] pugnantemque tenet luctantiaque oscula carpit / subiectatque manus invitaque pectora tangit / […] /Denique nitentem contra elabique volentem».

73-76. **Nasso… infide**: allude al mito di Arianna, abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso (in Grecia), cfr. Catullo, *Poesie* LXIV, 52-264. ~ **Nasso… lagrime**: 'Nasso, che fu causa di lacrime', *cagion* ha valore rel. implicito. Sulla scorta di Catullo, *Poesie* LXIV, 124-131 «saepe illam perhibent ardenti corde furentem / clarisonas imo fudisse e pectore voces, […] /atque haec extremis maestam dixisse querellis, /frigidulos udo singultus ore cientem». ~ **Più… vide**: sulla scorta di Catullo, *Poesie* LXIV, 64-65 «non contecta levi velatum pectus amictu, / non tereti strophio lactentis vincta papillas». ~ **Poichè... infide**: con valore temp. (*Poichè*, 'dopo che'), il sogg. è *vele*, incorniciato dagli attributi *sorde* e *infide*, entrambi riferiti a Teseo per ipallage; 'sordo' perché fu insensibile all'amore di Arianna, 'infido' perché non rispettò la promessa di sposarla, cfr. Catullo, *Poesie* LXIV, 173-74 «indomito nec dira ferens stipendia tauro / perfidus in Cretam religasset navita funem».

XI

IL TEATRO

Già presente con lo stesso titolo nella raccolta delle Rime *del 1758, sempre in undicesima posizione, l'ode appartiene, come la precedente (X), al gruppo di quei componimenti che ritraggono scorci di quotidianità settecentesca. Sulla scena invernale della prima quartina, infatti, è tratteggiata la figura della donna che si prepara per andare a teatro (vv. 1-16), attesa da un amante devoto (vv. 17-28), ma anche geloso (vv. 29-88). Lo sfondo su cui si svilupperà l'intero componimento è quello dei palchi del teatro, che come il corso (II) e le feste in maschera (VII), è tra i luoghi d'incontro più frequentati dall'alta società settecentesca. La seconda metà dell'ode (vv. 53-80) è interamente occupata dai precetti e dalle regole di condotta che l'amante detta alla donna, ammonita affinché non si dimostri troppo accondiscendente verso altri uomini, rischiando di fare ingelosire oltre misura il suo accompagnatore. L'enumerazione ricorda, senza seppur senza riprese puntuali, i dettami del terzo libro ovidiano dell'*Ars Amatoria*. Nell'ode emergono numerose incursioni tra fonti notevolmente diverse, appartenenti a differenti ambiti ed epoche, che spaziano dalla storia romana, sempre a metà tra realtà e leggenda (vv. 9-12 e 41-44), al teatro contemporaneo (vv. 17-20), e dall'epica, di Virgilio (vv. 21-24) e delle* Metamorfosi *di Ovidio (vv. 87-88), alla lirica greca (vv. 84-85). La coesistenza di scenari e tessere tanto diversi è possibile soltanto grazie alla particolare concezione di ogni quartina come unità chiusa in sé, tanto metricamente quanto sintatticamente, che consente al poeta di procedere per giustapposizione di immagini (cfr. vv. 9-12, 33-36 e 85-88); solo in questo modo ogni strofa può acquisire una propria identità, configurandosi come una miniatura indipendente, che tuttavia, accostata alle altre, riesce a restituire un quadro coerente, reso vivace proprio dalle diverse sfumature introdotte dai singoli componenti.*

Ecco Decembre: avanzano
Le fredde notti ingrate;
Liete ai teatri assistono
Cogli amator le amate.

5 Componi i crini: adornati,
E il fido specchio ascolta:
Non t'affrettar: sollecita
Esser non dei, ma colta.

Tarda ai Roman Spettacoli
10 L'altera Giulia venne,
Ma i primi onor del Lazio
Sull'altre belle ottenne.

Vanne, e trionfa: invidia
Impallidisca, e taccia:
15 Godi beata, e assiditi,
Io sederotti in faccia.

Acquisterà mie lagrime
La tua pietate a Dido:
Se a te dispiace, in odio
20 Sarammi il Teucro infido.

I sonni miei non turbano
Sdegnati il Padre, e Giove,
Me, come Enea, non chiamano
Regni a mercarmi altrove:

25 Pur fosse ciò: non l'abbiano
I saldi Fati a sdegno:
Tu mi saresti Italia,
Tu gloria a me, tu regno.

Ma qual terror colpevole
Ad agghiacciar mi sforza?
Ahi gelosia, che esercita
In me l'antica forza!

Chiudean l'Acrisia Danae
Torri di doppio acciaro:
Giove la vide, ed aureo
Colmolle il seno avaro.

Te ne' teatri, e libera
Potrò sperar sicura,
Se a tanto un dì non valsero,
Lasso! le ferree mura?

Oh ai tempi almi di Tazio
Beata età Latina!
Oh in pregio allor, difficile
Rusticità Sabina!

Essa, che i tempi aborrono
Da te però non chieggio:
Tu mal prometterestila,
La manterresti peggio.

Leggi io darò più facili;
Queste a serbar consenti:
Odile, e non le portino
Seco per l'aria i venti.

Rendi i saluti: il vogliono
Giustizia, e cortesia;
Ma il tuo saluto augur*i*o
Felice altrui non sia.

Abuso i baci or tolera
Sulla feminea mano.
Chiesta una volta ottengasi:
Si chiegga un' altra in vano.

Nè ai baci o freddi, o fervidi,
Riso gentil risponda,
E loderò, che l'invido
Guanto le mani asconda.

Se mai, che i Dii nol soffrano,
Vicino alcun ti siede,
Le vesti tue nol coprano,
E a te raccogli il piede.

Può forse a Donna increscere
Se "bella" altri la chiama,
E se leggiadro giovane
Sente a giurar che l'ama?

Poichè il vietarlo è inutile
Io soffrirò che ascolti,
Ma il tuo ventaglio ascondere
Non voglia ad ambo i volti.

Egli sarebbe un tacito
A pronti furti invito,
Amore al cor fa intenderlo,
80 E rende all'opra ardito.

Guai se qui manchi; e misero
Mi fanno i casi, e l'uso:
Sai che in furor degenera
Soverchio amor deluso.

85 Non al securo Apolline
Solo Piton soggiacque:
Spergiura al Dio, Coronide
Provò gli strali, e giacque.

38 sicura] *Rc* secura **42** Beata] *Rc* Tranquilla

1-2. **Ecco… ingrate:** esordio incisivo che introduce la fredda atmosfera invernale. Per l'andamento prosodico, cfr. III, 49-50. ~ **avanzano**: 'sopraggiungono'. ~ **fredde… ingrate**: sostantivo incorniciato tra due attributi; *ingrate* vale 'sgradevoli'.

3. **Liete**: anche avv. ~ **teatri**: 'spettacoli' per metonimia.

4. **amator… amate**: poliptoto, cfr. IV, 87.

5-8. **Componi… colta**: le marcate pause sintattiche, che isolano in clauola le due esortazioni rivolte alla donna, *Componi i crini* (v. 5) e *Non t'affrettar* (v. 7), scandiscono la bipartizione della quartina. ~ **il fido… ascolta**: personificazione dello specchio, fedele alletato (*fido*) della donna, esortata a 'prestargli attenzione' (*ascolta*). Il sintagma *fido specchio* è già di Marino, *Adone* XIII 241, 5-7 «Ma quando poi col fido specchio avante / gli occhi a l'amata imagine rivolse / traboccò di letizia […]». ~ **sollecita… colta**: la collocazione in punta di verso degli aggettivi *sollecita* ('rapida'), anteposto per iperbato, e *colta* ('curata', lat.) ne marca l'antitesi.

9-12. **Tarda… ottenne**: il paragone tra la donna e Giulia Maggiore (*altera Giulia*, 'altezzosa'), figlia dell'imperatore Augusto, «la plus aimable personne de l'Empire» (de Serviez, 1722, vol. 1, p. 163) e poco oltre: «Autour d'elle on voïoit une foule de Courtisans empressez, composée de tout ce qu'il y avoit dans Rome de Poli & de galant, qui venoient rendre à la Princesse les hommages flateurs des plus délicates loüanges, […]» (*ivi*, p. 169), poggia su un assunto che è invenzione del Savioli, tanto che «Niun de' moderni critici ha saputo rilevare dagli antichi scrittori o greci o latini, che l'altera Giulia tardasse a comparire ai *roman* spettacoli per essersi trattenuta ad abbigliarsi» (*Antologia Romana*, 23, 39, marzo 1797), il quale, oltre alle immagini mitologiche, dimostra di saper plasmare anche i ritratti di figure storiche.

13-16. **Vanne… faccia**: la donna fa il suo ingresso a teatro; la pausa marcata al v. 13 segna il cambio di sogg. (cfr. VI, 60), e il parallelismo *Vanne e trionfa - Impallidisca e taccia*, imperniato su *invidia*, mette in relazione le prospettive opposte della donna e del sentimento personificato. ~ **Godi…. faccia**: ricorda Ovidio, *Ars Amatoria* I, 498-99 «quod spectes, umeris adferet illa suis. / Illam respicias, illam mirere licebit». ~ **Godi beata**: 'divertiti serenamente', per enallage; formula elegiaca, cfr. VII, 5
formula elegiaca, cfr. VII, 5 ~ **Godi**: assol. ~ **assiditi… sederotti**: chiasmo che restituisce l'immagine delle due persone sedute di fronte (*in faccia*).

15-20. **Godi… infido**: ricorda Ovidio, *Amori* III 2, 1-3 «'Non ego nobilium sedeo studiosus equorum; / cui tamen ipsa faves, vincat ut ille, precor. / ut loquerer tecum veni, tecumque sederem».

17-28. **Acquisterà… regno**: sequenza di tre quartine in cui il poeta dichiara il proprio completo asservimento alla donna, unico centro delle sue attenzioni; sua *Italia* (v. 27), sua *glioria*, suo *regno* (v. 28). ~ **Acquisterà… infido**: probabile allusione alla *Didone Abbandonata* di Metastasio (1724). La sede accentata di *tua* (v. 18) e *te* (v. 19) crea un parallelismo tra il personaggio positivo di Didone (*Dido*, lat.) e quello negativo di Enea (*Teucro infido*, perifrasi), sottolineando la disponibilità del poeta ad adeguare la propria empatia a quella della donna. Se ne avverte un eco in Bertola, *A Metastasio* (1779), 41-44 «Quì ricomparve a gemere / L'abbandonata Dido / Dal

Teucro, in te più amabile, / Ancor che sempre infido». ~ **Teucro infido**: 'Troiano ingannatore', perché abbandonò Didone, cfr. Virgilio, *Eneide* IV, 196-391.

21-24. **I sonni… altrove**: 'Giove e Anchise (*il Padre*) non agitano (*turbano*) sdegnati il mio sonno (*I sonni miei*, plurale poetico) e, a differenza di Enea (*come Enea*), non mi richiamano (*Me… chiamano*) alla conquista (*a mercarmi,* dativo di fine) di terre lontane (in Italia)'; sulla scorta di Virgilio, *Eneide* IV, 219-78 e V 719-54.

25-28. **Pur… regno**: il dileggio ironico del fato e il paragone tra il corteggiatore settecentesco e l'eroe epico per antonomasia restituiscono un'immagine enfatica. Il *tricolon Italia - gloria - regno* è scandito dalla ripresa di *Tu* che chiarisce il paragone iperbolico tra le maggiori conquiste di Enea (*Italia*, *gloria* e *regno*) e la donna, l'unica che davvero importi al poeta. ~ **I saldi Fati**: 'il fato immutabile'.

29-32. **Ma… forza!**: il radicale cambio di tono, segnato da *Ma* a inizio quartina, trasforma il poeta, infiammato di gelosia, da amante devoto a despota aggressivo, che detta regole di condotta e giunge a minacciare la donna (cfr. vv. 53-88); per il tema cfr. VIII, 37-40. ~ **colpevole**: 'fallace'. ~ **Ad… sforza**: 'mi obbliga (*sforza*) a rabbrividire (*agghiacciar*)'; *agghiacciar* è parasintetico che ricorre altre tre volte negli *Amori*, XIX, 55; XX, 16 e XXIII, 72.

33-36. **Chiudean… avaro**: esempio tratto dal mito, sulla scorta di puntuali riprese ovidiane, cfr. *Amori* II 19, 27-28 «si numquam Danaen habuisset aenea turris, / non esset Danae de Iove facta parens» e III 4, 21-22 «In thalamum Danae ferro saxoque perennem / quae fuerat virgo tradita, mater erat». Per il mito di Giove e Danae, cfr. Igino, *Favole* 63. ~ **Torri… acciaro**: 'Torri con sbarre di acciaio (*acciaro*, poet.) rinforzato (*doppio*)', per ipallage. ~ **avaro**: 'pudico' (Muscetta-Massei).

37-38. **Te… sicura**: 'Potrò sperare che tu, libera (in senso letterale, 'non imprigionata') e a teatro, mi rimarrai fedele (*sicura*, agg. con valore relativo implicito)'. Il teatro è luogo di corteggiamento già in Ovidio, *Ars Amatoria* I 89-100 «Sed tu praecipue curvis venare theatris: / haec loca sunt voto fertiliora tuo. / Illic invenies quod ames, quod ludere possis, / Quodque semel tangas, quodque tenere velis. / […] / copia iudicium saepe morata meum est. / Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae; / ille locus casti damna pudoris habet». ~ **Te… libera**: se ne avverta un eco in Mazza, *La notte* (1771), 69 «Te non rapita e libera».

40. **Lasso!**: 'infelice'; esclamazione elegiaca riconducibile al *me miserum* latino, cfr. VIII, 33. È comune in Petrarca, *RVF* 56, 9 e in Sannazaro, *Arcadia* IVe, 13, cfr. Pinchera, p. 273. ~ **Ferree mura**: 'robuste', cfr. v. 34.

41-44. **Oh… Sabina**: quartina tutta nominale con dat. di tempo alla greca (*ai… Tazïo*, v. 41) e relativa implicita (*Oh… Sabina*, vv. 43-44) che contraggono notevolmente la sintassi; l'anafora di *Oh* ne scandisce la struttura bipartita. Il *topos* della *laudatio tempori acti* era già in IV, 1-28. ~ **almi**: 'nobili', poet. ~ **Tazio**: leggendario re dei Sabini. ~ **difficile… Sabina**: scontrosa selvatichezza delle donne sabine', doppio attributo che incornicia il sost., separato per il marcato *enjambement*; cfr. Ovidio, *Amori* II 4, 14 «aspera si visa est rigidasque imitata Sabinas, […]»; la selvatichezza era associata al pudore già in Ovidio *Ars Amatoria* I, 607-08 «fuge,

rustice, longe / hinc, Pudor». Il sintagma *Rusticità Sabina* musicalmente ricorda Monti, *Poesie liriche*, *Prosopopea di Pericle* (1780), 132 «povertà Latina».

45. **Essa**: Rusticità Sabina, v. 44. ~ **aborrono**: 'disprezzano'.

47-48. **Tu... peggio**: chiasmo che marca la cosesione del distico. ~ **mal prometterestila**: 'la prometteresti sopravoglia', riferito a *Essa* (v. 45); *prometterestila* è forma non attestata dai repertorî in prosa, né in poesia.

50. **a serbar consenti**: 'accetta di ricordare', dunque, di osservare.

51-52. **Odile… venti**: motivo già di Ovidio, *Amori* I 4, 11-12 «Quae tibi sint facienda tamen cognosce, nec Euris / da mea nec tepidis verba ferenda Notis!» e I 8, 106 «nec tulerint voces ventus et aura meas».

53-80. **Rendi… ardito**: enumerazione in *climax* dei precetti imposti alla donna, ordinati secondo il grado di confidenza sotteso a ogni gesto dei corteggiatori; i primi quattro occupano ciascuno una quartina, mentre l'ultimo, riferito all'estrema eventualità di complimenti e dichiarazioni esplicite, ne copre ben quattro (vv. 69-80). ~ **Rendi… sia**: il poliptoto *saluti* - *saluto* (vv. 53 e 55), che segnaa la bipartizione della quartina, sottolinea l'opposizione tra buona educazione (*Giustizia*, 'correttezza', v. 54) e incoraggiamento (*augurio* | *Felice*, marcato *enjambement*, v. 55-56). ~ **Rendi… cortesia**: la marcata pausa sintattica isola l'esortazione *Rendi i saluti*, che segna l'inizio della serie di precetti; per l'andamento prosodico cfr. vv. 1-2. ~ **altrui**: per l'altro.

57-58. **Abuso… mano**: 'il malcostume (*abuso*) oggi (*or*) tollera il baciamano (*i baci… mano*)' ~ **feminea mano**: sintagma già di Tasso, *Liberata* XX 32, 5-6 «tanto di gloria a la feminea mano / concesse il Cielo».

59-60. **Chiesta… chiegga**: poliptoto che sottolinea ancora l'opposizione tra cortesia e incoraggiamento, cfr. vv. 53-56. ~ **ottengasi… Si chiegga**: chiasmo che marca la coesione del distico, cfr. vv. 47-48.

62. **Riso gentil**: è anche in Marino, *Adone* XVI 79, 7-8 «ma con due d'or in or picciole fosse / suole un riso gentil farle più rosse».

63-64 **invido Guanto**: 'geloso', perché copre la mano della donna; marcato *enjambement*. Ricorda Ovidio, *Amori* III 2, 27-28 «Invida vestis eras, quae tam bona crura tegebas; / Quoque magis spectes — invida vestis eras!».

65. **che… soffrano**: 'che gli dei (*Dii*) non lo tollerino (*nol soffrano*)', ottativo.

71. **leggiadro**: 'elegante'; esorn.

72. **Sente**: regge l'ogg. implicita con *giovane* sogg.

74. **soffrirò**: 'sopporterò'.

77-78. **Egli… invito**: la spartizione del sintagma *tacito invito* a fine verso marca l'unità della coppia, cfr. I, 33-34. ~ **Egli**: 'Esso', riferito ai vv. 75-76. ~ **pronti furti**: 'immediati amoreggiamenti furtivi'.

79-80. **Amore… ardito**: 'Amore fa sì che il cuore lo intuisca (*al cor fa intenderlo*) finendo per incoraggiarlo a compiere l'impresa (*e rende… ardito*, con valore conclusivo)'; riferito all'invito del v. 78.

81-82. **Guai… uso**: 'Guai se vieni meno (*manchi*) a questo (*qui*, riferito alle *Leggi […] più facili*, v. 49); ma (*e*, lat.) mi preoccupano (*misero mi fanno*) gli esempi (*casi*) e le abitudini (*l'uso*)'. La struttura prosodica, per cui cfr. vv. 1-2, isola l'ammonimento *Guai… manchi*, che interrompe bruscamente l'enumerazione per mettere in guardia la donna, preludendo al minaccioso avvertimento dei vv. 83-88. ~ **e misero… uso**: parentetica.

84. **Soverchio… deluso**: 'un amore travolgente (*soverchio*) quando viene deluso (*deluso*, con valore temporale)'; il sintagma *Amor soverchio* è anche in V, 9 e XIII, 60.

85-88. **Non… soggiacque**: allude alla battaglia in cui Apollo uccise Pitone, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* I, 434-47; chiusura minacciosa, con clausola finale lapidaria, cfr. vv. 13-14 e VI, 60. ~ **securo Apolline**: 'infallibile Apollo'; cfr. VI, 21. ~ **soggiacque**: 'si piegò'. ~ **Spergiura… giacque**: allude, attraverso brevi e precisi tratti essenziali (cfr. vv. 33-36), alla favola di Apollo e Coronide, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* II, 536-96. Per la resa di un'intera favola mitologica attraverso pochi, ma precisi tratti essenziali, cfr. vv. 33-36. ~ **Spergiura al Dio**: rel. implicita; *al Dio* è dat. di vantaggio.

XII

IL FURORE

Assente dalla raccolta delle Rime *del 1758 e introdotto a partire dalla* princeps *del 1765, il componimento fu tra quelli scelti dal Leopardi per la* Crestomazia italiana*, insieme alle odi* All'amica inferma *(XVIII) e* Al sonno *(XX), e alla canzone* Amore e Psiche. *Si configura come espressione di rimorso e auto-condanna del poeta, autore di una scenata di gelosia, e ha struttura circolare, che si apre e si chiude con il ritratto della donna che piange (vv. 1-4 e 77-84). Nella parte centrale si riconoscono tre momenti, nel primo il poeta dà conto della propria indole gelosa, enumerando tutte le situazioni che lo rendono sospettoso (13-32), nel secondo ritrae la propria inquietudine notturna, tale da condurlo fino alle porte della casa della donna (vv. 33-64), mentre nell'ultimo denuncia se stesso e ammette la crudeltà delle proprie e intenzioni, manifestando il proprio rimorso (vv. 65-76), come in Ovidio,* Amori *II 5, 45-46 e I 7, 23-66. I toni del componimento sono cupi e le scene mitologiche recano esempi di eventi funesti, come la morte di Ercole ai vv. 9-12 e l'allusione dei vv. 63-64 «Inorridisci: io Biblide, / Io Pelopea rammento», nonché immagini dell'oltretomba: «Degni dell'opra il Tartaro / Supplizj aver non puote. / Non l'urne infami bastano, / Non d'Issïon le ruote» (vv. 73-76) e «Cessa. Tu segui? ah Furie / L'Abisso aprite. Io scendo» (83-84). Il lessico attinge a un'area semantica dalle tinte oscure, con tessere quali* «funesto dono» (v. 8), «*freddo orror» (v. 41) e «torbida / Quïete» (vv. 41-42), a cui si aggiunge un ritmo inquieto, caratterizzato dall'alternanza di passaggi accelerati, come quelli dei vv. 43-44 «Lascio le piume, e rapido / Accorro alle tue soglie» e dei vv. 51-52 «E l'Alba affretto, e ai talami / Gridando il Sol precedo», e di sequenze spezzate, scandite da formule ritmiche che enfatizzano la drammaticità delle scene, tra cui proprio l'esordio:* «Cessa: gli Dii mi tolgano / All'odïata vista» *(vv. 1-2), con la clausola ritmica in posizione iniziale, e i versi finali, 81-82 «Cessa. Tu segui? ah Furie / L'Abisso aprite. Io scendo» con identico avvio, ma con sintassi franta e finale sentenzioso. La presenza di Ovidio è costante, ma sempre in sottofondo, con rimandi alle* Metamorfosi *(vv. 9-12, 63-64, 75-76 e 83), alle* Eroidi *(vv. 81-84) e soprattutto agli* Amori *(vv. 23-24, 69-76), di cui si trovano anche riprese puntuali (vv. 70 e 72).*

Cessa: gli Dii mi tolgano
All'odïata vista.
Il crederai? per lagrime
Forza il mio sdegno acquista.

Tuo mi chiedesti: arrisero
Gli avversi Fati, il sono:
Godi se puoi, rallegrati
Di sì funesto dono.

Lasso! così celavasi
Sotto al Tessalic'auro
Il sangue infausto ad Ercole
Del traditor Centauro.

Ardo: un gelato incendio
Pel vinto cor s'aggira.
Se non è questa, ahi misero,
Qual dell'Erinni è l'ira?

O gli occhi tuoi rivolgere
Soavi in giro io veda,
Fremo: tu sei colpevole
Di ricercata preda.

O i neri crin soggiacciano
A leggi estranie e nove,
Ohimè! di Leda piacquero
I neri crini a Giove.

Tremo se ignote grazie
Ostenta il petto e ‘l viso;
A impallidir condannami
Una parola, un riso.

Parlin segrete, accrescono
Le ancelle i miei timori;
Guai se il tuo seno adornasi
Di sconosciuti fiori.

M’è grave il dì: le tenebre
Sul mio dolor non ponno;
E in darno gli occhi invocano
Il fuggitivo sonno.

Egli non ode, o il seguita
D’ombre drappel nefando,
E i sogni a me presentano
Quel ch’io temea vegliando.

E un freddo orror la torbida
Quïete infetta, e scioglie;
Lascio le piume, e rapido
Accorro alle tue soglie.

Taccion le porte immobili,
Regna profonda pace;
Ma nel comun silenzo
Il mio terror non tace.

E scintillar Lucifero
Sul pallid'asse io vedo,
E l'Alba affretto, e ai talami
Gridando il Sol precedo.

Invan smarrita e attonita
Rivolgi al Cielo i lumi,
E chiami in testimono
Dell'innocenza i Numi.

In te di colpa indizo
La mia ragion non trova,
Il veggio, il sento: e crederti
Spergiura, e rea mi giova.

D'ogni più nera istora
Gli esempj in te pavento.
Inorridisci: io Biblide,
Io Pelopea rammento.

Ah m'abbandona, e lasciami
Preda ai rimorsi miei:
No, tu con me dividere
Lo strazio mio non dei.

Ahi questo dì medesimo
Io barbaro, io profano,
In te volea commettere
La scelerata mano.

Degni dell'opra il Tartaro
Supplizj aver non puote.
Non l'urne infami bastano,
Non d'Issïon le ruote.

Nè fuggi? e in me s'affisano
Pietosi i languid'occhi,
E piangi, e supplichevole
Abbracci i miei ginocchi.

Cessa: del rio spettacolo
Tutto l'orror comprendo.
Cessa. Tu segui? ah Fure
L'Abisso aprite. Io scendo.

1-4. **Cessa... acquista**: esordio con marcato accento di 1ª, il tono drammatico è reso più enfatico dall'isolamento in clausola dell'esclamazione *Cessa* e della formula dubitativa elegiaca *Il crederai*? (cfr. Pinchera, pp. 273-74) rivolte alla donna. ~ **gli dii... vista**: 'che gli dei mi sottraggano a questa visione odiosa', ottativo. ~ **per lagrime... acquista**: 'le [tue] lacrime aumentano il mio sdegno'.

5-8. **Tuo... dono**: sintassi franta; sul tono drammatico dell'esordio si innesta il sarcasmo dell'affermazione quasi ossimorica *arrisero gli avversi fati*, 'il destino malevolo ti assecondò', e dell'ossimoro *funesto dono*, riferito allo stesso poeta. ~ **Godi… puoi**: formula elegiaca, cfr. VII, 5.

9-12. **Lasso!… Centauro**: sulla scorta della nota vicenda di Ercole e Deianira, cfr. Ovidio, Ovidio, *Metamorfosi* IX, 101-241; il paragone tra la gelosia del poeta e il sangue di Nesso è giocato sul nobile aspetto che li cela; il sembiante per l'uno, il prezioso mantello per l'altro. ~ **Lasso!**: formula elegiaca frequentissima che varia il *me miserum* latino, cfr. XI, 40. ~ **Tessalic' auro**: lett. vale 'oro della Tessaglia'; è la veste preziosa che Deianira inviò a Ercole, intrisa, però, del sangue avvelenato di Nesso (*Traditor Centauro*, perifrasi). Le fonti non parlano propriamente di un mantello dorato, ma Sofocle lo definisce *πέπλον*, 'veste rilucente' (*Trachinie*, 674), cfr. *TGL*, s.v. *Πέπλος*. ~ **Infausto ad Ercole**: dat. di svantaggio. ~ **traditor Centauro**: perché cercò ci rapire Deianira con la scusa di aiutarla a guadare il fiume, e perché «calido velamina tincta cruore / dat munus raptae velut inritamen amoris» (Ovidio, *Metamorfosi* IX, 133).

13. **Ardo**: predicato bisillabo con accento di 1ª, seguito da pausa sintattica marcata, cfr. v. 1. ~ **gelato incendio**: secondo ossimoro nel giro di pochi versi (cfr. v. 8), che unito alle due antitesi ai vv. 3-4 e 5-6, manifesta lo stato emotivo del poeta, colto da un *furor* del tutto irrazionale.

14. **Pel… aggira**: 'si spande nel cuore sopraffatto', dalla gelosia.

15. **questa**: riferito ai vv. 13-14. ~ **ahi misero**: variazione di *Me misero*, cfr. VIII, 33.

16. **Qual… ira?**: la follia provocata dalle Erinni è proverbiale a partire da Eschilo, *Eumenidi*, 327-352.

17-32. **O gli… fiori**: sequenza dedicata a piccoli gesti e a minuti dettagli dell'aspetto della donna che infiammano di gelosia il poeta; le prime due, scandite dall'anafora di *O* e strutturate parallelamente, riguardano gli sguardi (vv. 17-20) e l'acconciatura (vv. 21-24), le due successive, con i temi disposti chiasticamente, l'abbigliamento, (vv. 25-26 e 31-32) e la conversazione (vv. 27-30). ~ **O… preda**: il marcato iperbato, separando il sost. *occhi* dall'attr. *Soavi*, sfuma il secondo in senso anche avverbiale. ~ **tu... colpevole**: causale implicita. ~ **Di... preda**: 'di cercare un altro amante', agg. con valore verbale implicito; per *preda* nel significato di 'amante', cfr. IV, 32.

21-24. **O… Giove**: l'anafora di *neri crin* (vv. 19 e 24) marca il paragone tra la donna e Leda; mentre l'omissione del nesso sintattico tra il primo e il secondo

distico segna la rapidità con cui il pensiero si fa largo nella mente del poeta. ~ **soggiacciono... nove**: 'sono acconciati in modo diverso e mai visto'; per la dittologia quasi sinonimica *estranie* e *nove*, 'nuove e mai viste', cfr. VIII, 9. ~ **di Leda… Giove**: perifrasi eufemistica sulla scorta di Ovidio, *Amori* II 4, 42 «Leda fuit nigra conspicienda coma», ma il mito secondo cui Leda giacque con Giove trasformato in cigno è diffuso nella tradizione, cfr. Ovidio, *Amori* I 10, 3-4 e Igino, *Favole* 77.

25-28. **Tremo… viso**: la prolessi dei predicati *Ostenta* (v. 26) e *condannami* (v. 27), concordati al singolare con i rispettivi soggetti, *petto* e *visto* (v. 26), e *parola* e *riso* (v. 28), strutturano parallelamente i due distici e bipartiscono la quartina. ~ **ignote grazie**: 'ornamenti sconosciuti'. ~ **A impallidir… riso**: per il sospetto che sottendano inviti o incoraggiamenti ad altri.

29-30. **Parlin… timori**: non sono solo le parole della donna a insospettire il poeta, ma anche quelle bisbigliate delle ancelle, interpretate come indizio di sotterfugio; immagine che rievoca le atmosfere dell'antichità classica, cfr. III, 49-50. Per l'andamento prosodico cfr. III, 38. ~ **Parlin segrete**: 'se parlano di nascosto', per enallage, con uso del cong. dell'eventualità alla greca, cfr. vv. 17-20.

31-32. **Guai… fiori**: riprende il tema dell'abbigliamento dei vv. 25-26, chiudendo circolarmente la coppia di quartine. ~ **sconosciuti fiori**: 'nuovi ornamenti'; richiama le *leggi estranie e nove* del v. 22 e le *ignote grazie* del v. 25, manifestando la diffidenza del poeta verso la novità, percepita come desiderio di apparire per sedurre.

33-64. **M'è… rammento**: la lunga scena narrativa, che ritrae la condotta irrazionale dell'amante in preda alla gelosia, è costruita mediante la giustapposizione di singoli momenti, come tessere di un mosaico, tutti circoscritti nel giro della quartina. ~ **M'è… ponno**: per la cadenza del distico, con clausola iniziale, cfr. vv. 29-30. ~ **grave**: 'penoso'. ~ **non ponno**: 'non hanno potere'. ~ **in darno**: 'inutilmente'. ~ **gli occhi**: sineddoche. ~ **fuggitivo sonno**: 'sfuggente', così anche in Ariosto, *Furioso* VIII 79, 7 «né quel sì breve e fuggitivo sonno».

37-40. **Egli… vegliando**: il sospetto non abbandona il poeta neanche nel sonno, che diventa sogg. personificato della clausola iniziale *Egli… ode* (cfr. v. 36), indifferente, o accompagnato da una schiera di incubi terribili (*D'ombre… nefando*, v. 38). ~ **Egli... nefando**: per la cadenza del distico cfr. vv. 29-30; la pausa sintattica che isola *Egli non ode*, marca il cambio di sogg., *drappel*.

43-44. **Lascio… soglie**: cambio di ritmo segnato dai predicati *Lascio* e *Accorro* a inizio verso, che restituiscono il rapido passaggio da un'azione all'altra. La cadenza del distico richiama i vv. 33-34 ~ **piume**: 'letto', per sineddoche; ricorre altre sei volte negli *Amori*. ~ **rapido**: avv. per enallage.

45-46. **Taccion… pace**: parallelismo (*Taccion – Regna*) e chiasmo (*porte immobili - profonda pace*). ~ **Taccion… immobili**: 'c'è silenzio oltre le porte chiuse' per metonimia; *porte* riprende *soglie* del v. 44 con un cambio di sogg. segna la rapidità di azione.

47. **comun silenzio**: che avvolge tutto.

49-52. **E scintillar… precedo**: la ripresa insistita di *E*, in anafora ai vv. 49 e 51 con funziona anche strutturante, poi ancora al v. 51, accelera l'azione restituendo l'agitazione del poeta. Venere è detto *Lucifero*, perché visibile poco prima dell'alba, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* II, 112-15. ~ **pallid'asse**: 'il cielo rischiarato'; *asse* è forte lat. non attestato dal *GDLI*. ~ **E l'Alba... precedo**: con clausola iniziale, *E… affretto*, cfr. vv. 43-44. ~ **e ai... precedo**: 'e gridando precedo il sole nelle camere da letto (*talami*, sineddoche)', ossia, 'sveglio tutti'.

53-56. **Invan… Numi**: cambio di soggetto con cui il poeta torna a riferirsi alla donna, svegliata prima dell'alba e turbata dalle urla. ~ **smarrita e attonita**: 'confusa e allibita', dittologia sinonimica.

59-60. **Il veggo… giova**: sintassi franta che restituisce l'agitazione del poeta; per l'andamento prosodico, cfr. vv. 29-30. ~ **Il veggo… sento**: riferito ai vv. 57-58. ~ **e**: 'ma', come *et* latino. ~ **Spergiura, e rea**: 'falsa e colpevole', dittologia.

61-64. **D'ogni… rammento**: gli esempi incestuosi e funesti di Biblide (v. 63), innamorata del fratello Cauno (cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IX, 454-665), e Pelopea (v. 64), violentata dal padre (cfr. Igino, *Favole* 88, 3-4), concludono la sequenza con un'immagine tetra e angosciosa. ~ **nera istoria**: 'luttuosa', riferito alle vicende di Biblide e Pelopea (vv. 63-64). ~ **pavento**: 'temo' di rivedere (sott.). ~ **Inorridisci... rammento**: l'insistenza su *io* restituisce la tensione del poeta, incapace, nonostante tutto, di andare contro le proprie sensazioni; forte allitterazione sulla *i* tonica, lettera dello spunto (v. 63) e quattro volte in sede atona.

65-76. **Ah… ruote**: al pentimento e all'autocensura del poeta è dedicata l'ultima sezione del componimento, anch'essa conclusa, come la precedente, da una scena tratta dal mito, cfr. vv. 61-64. ~ **Ah… miei**: distico con marcato *enjambement*, leggibile come quinario seguito da endecasillabo, cfr. vv. 29-30 e 59-60. ~ **m'abbandona, e lasciami**: chiasmo.

69-72. **Ahi… mano**: il tema della violenza sulla donna è comune tra gli elegiaci (cfr. Tibullo, *Elegie* I 6, 73-74 e Properzio, *Elegie* II 5, 21-24), ma l'intenzione di percuoterla che non si realizza e il pentimento dell'amante si trovano soltanto in Ovidio, *Amori* II 5, 45-46 e I 7, 23-66. ~ **Io… profano**: parallelismo che ricorda Ovidio, *Amori* I 7, 19 «Quis mihi non 'demens' quis non mihi 'barbare' dixit?». ~ **profano**: lat. 'empio'. ~ **In te…. mano**: 'volevo rivolgere le empie mani (*scelerata mano*, lat.; sineddoche) contro di te', ossia 'essere violento', *commettere* è attestato dal *GDLI* in questa accezione soltanto in Savioli e in Manzoni, *Del trionfo della Libertà* (1801-1802) III, 142-44 «Costor le mani violente e ladre / Commiser ne la Patria, e tuttaquanta / D'empie ferite ricovrîr la madre». ~ **scelerata mano**: sintagma ovidiano, cfr. *Amori* I 7, 28.

73. **opra**: la violenza sulla donna, riferito ai vv. 71-72.

75-76. **Non… ruote**: allude alle pene infernali patite dalle Danaidi, condannate a riempire d'acqua un'urna bucata (v. 75), e da Issione, legato a una ruota in continuo movimento (v. 75), cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 461-63. La disposizione delle immagini, una per verso e scandite dall'anafora, bipartisce il distico.

77-80. **Nè… ginocchi**: il poeta toran a rivolgersi alla donna; la quartina è bipartita e strutturata parallelamente, con le clausole iniziali, *Nè fuggi* (v. 77) ed *E piangi* (v. 79), seguite dalle coordinate, *e… occhi* (vv. 77-78), ed *e… ginocchi* (vv. 79-80). ~ **in me s'affisano**: 'si fissano su di me'; *s'affisano* sarà usato in fine verso per lo sdrucciolo, sempre riferito agli occhi, da Monti, *Poesie liriche*, *Amor vergognoso* (1783), 75 «Ivi i bei rai s'affisano». ~ **Pietosi**: 'tristi', ha sfumatura anche avverbiale. ~ **languid'occhi**: 'dolci', nella medesima accezione in Bertola, *Il sospiro* (1779), 3-4 «Co' languid'occhi fiso / sul più gentil dei fior».

81-84. **Cessa… scendo**: l'anafora di *Cessa* scandisce la bipartizione della quartina e riprende il v. 1 concludendo l'ode circolarmente; per il modulo cfr. Ovidio, *Eroidi* XX, 117-20 «Parce movere feros animosae virginis arcus; / mitis adhuc fieri, si patiare, potest. / Parce, precor, teneros corrumpere febribus artus; /servetur facies ista fruenda mihi». La chiusura è melodrammatica, con clausola finale lapidaria, *Io scendo*, che ne accentua la teatralità, cfr. VI, 60. ~ **rio spettacolo**: 'crudele' il sintagma è già in Ariosto, *Furioso* V 51, 7-8 «Quell'altro al rio spettacolo condutto, / misero sta lontano, e vede il tutto». ~ **Furie**: come guardiane delle porte infernali, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 451-454.

XIII

ALL'ANCELLA

Ode assente dall'edizione delle Rime del 1758, ma introdotta nella princeps *del 1765, l'ode si configura come discorso del poeta a una giovane ancella, a cui offre consigli di condotta, e ricorda specularmente i versi pariniani de* Il giorno*, in cui il giovin signore veniva istruito dal suo* precettor d'amabil rito *(cfr.* Mattino I*, 1-8). I suggerimenti rivolti all'ancella, tuttavia, diventano occasione per ritrarre l'indole capricciosa della donna, rivelando un altro scorcio di quel Settecento bolognese in cui le serate al tavolo da gioco e le schermaglie amorose occupavano gran parte dei pensieri dell'alta società cittadina. Il legame con l'antichità classica è segnalato da alcune punte lessicali, come il titolo* All'ancella e *il richiamo alle* patrizie altere *(v. 20), e rimane costantemente in sottofondo grazie al ricordo di eco ovidiane, tra cui si rileva: «Scrive, e lo scritto lacera, / Riscrive ancora, e il chiude» (vv. 63-64), che rievoca Ovidio,* Metamorfosi *IX, 522-25 «dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram. / Incipit et dubitat; scribit damnatque tabellas; / et notat et delet; mutat culpatque probatque / inque vicem sumptas ponit, positasque resumit». La struttura e la prosodia sono notevoli per i numerosi richiami intratestuali di tipo ritmico e sintattico (vv. 1-20 e 77-88), talvolta corredati anche di eco tematiche (vv. 71-72 e 77-78) e il lessico si caratterizza per la presenza di vocaboli poco noti alla tradizione, per esempio* discolpe *(v. 40) e* apportatrice *(v. 68), o utilizzati in accezioni non comuni, come* carriera *nel senso di 'percorso lavorativo' (v. 1), e* producono *nel senso di 'accompagnano' (v. 15). Pare interessante, infine, la citazione indiretta che farà il Monti dell'ode in* Poesie liriche, Nuovo amore *(1775), 77-80 «Ad ognuna egli provvede / Qualche amabile profano: / Mette lor, se l'uopo il chiede, / Penna e carta nella mano», confermata dalla ripresa del sintagma «amabile profano» (v. 84), e dall'accenno alle donne, che scrivono agli amanti «se l'uopo il chiede», con evidente richiamo alle quartine centrali, in cui la padrona è spinta dall'amore per il suo cavaliere a «commettere / le sue discolpe a un foglio» (vv. 57-58), giustificando il gesto, o le parole, che avevano dato origine alla lite durante la serata (vv. 37-40).*

Poichè a carriera insolita
Tu movi i passi incerti,

Io guida volontaria
Mi t'offro: odimi, e avverti.

Non la terribil Iside
I sistri a te destina,
Non ti confida Apolline
La Delfide cortina.

Te Deità più facile
Ad obbedirla invita,
E la tua Donna a Venere
Incensi offre, e l'imíta.

Delle seguaci Grazie
Tu dunque accresci il coro;
Esse gli Amor producono,
E scherzano con loro.

Tu puoi tranquilla e libera
Vegliar le notti intere,
Prima ai teatri, ed emula
Delle Patrizie altere.

Sull'ora in cui le Plejadi
Fan lente al Mar ritorno,
Quando vicino annunzia
L'augel di Marte il giorno:

Il cocchio allora ai taciti

Lari stridendo arriva.
Le faci intorno splendano;
Sta pronta: ecco la Diva.

Il non difficil animo
Conoscerai dal viso;
Con esso alla mestizia
Ti ricomponi, o al riso.

O fidò l'oro in copia
Sull'ostinate carte,
E i Re prescelti stettero
Per la contraria parte.

O guerra il caro giovane
Da lieve causa accese,
E alle discolpe indocile
La sua fortuna il rese.

Ed altro allor spettacolo
Tu sosterrai che pianti:
Ecco la turba indomita
De' rei vapor volanti.

Da Stige uscita esercita
In su le belle il regno,
E imperversando vendica
Il raffrenato sdegno.

Ah dal furor domestico
Difendi i crini aurati:
Invoca il pronto uffizio
Dei suffumigj ingrati.

Pace; da lungo strazio
Per tua pietà respira;
Apre le luci attonite,
Ricordasi, e sospira.

Ella dovrà commettere
Le sue discolpe a un foglio?
Ohimè! non ben convengono
Amor soverchio, e orgoglio.

Ma Amor può troppo: ei supera,
E la vergogna esclude.
Scrive, e lo scritto lacera,
Riscrive ancora, e il chiude.

Tu pia, tu consapevole
De' più segreti guai
Al troppo amato giovine
Apportatrice andrai.

Appena in Ciel Mercurio
Di Giove il cenno intende
Veste i talari, e rapido
La liquid'aria fende.

Deponga il desiderio
Di morte, e pace speri:
Adagi il capo languido
Sui placidi origlieri.

Tu vola intanto, e penetra
Nelle nemiche soglie:
Dal sonno ingiusto scuotasi
Chi alla tua Donna il toglie.

Oh se per lei non tornano
I tuoi scongiuri in vano,
Se l'arti tue le placano
L'amabile profano;

Te fortunata! invidino
L'altre la tua fortuna,
Ed a te cento servano,
Mentre tu servi ad una.

1-20 **Poichè… imita**: la prima sequenza, in cui il poeta offre consigli all'*ancella* perché possa diventare un'*ornatix*, come la Nape ovidiana (*Amori* I 11, 1-8), è caratterizzata dall'insistenza su pronomi e aggettivi di 2ª persona (vv. 2, 4, 6, 7, 9, 11, 14 e 17), cfr. II, 13-24, e affresca uno scenario dai toni classici, a cui concorrono il titolo, *All'ancella*, i numerosi quadretti mitologici che si susseguono a breve distanza, vv. 5-6, 7-8, 13-16, e talune tessere lessicali, come *Patrizie altere* del v. 20, che chiude la sequenza contribuendo a collocare l'ode sullo sfondo dell'antica tradizione latina, cfr. III, 38. ~ **Poiché… avverti**: i ruoli del poeta e dell'ancella sono scanditi dalla collocazione in sede iniziale di *Io* e *Tu* nei due versi centrali della quartina. ~ **insolita**: 'straordinaria', perché concederà all'ancella di trascorrere intere giornate a stretto contatto con la donna; il punto di vista è quello del poeta, da cui sembra trapelare una punta di invidia. ~ **carriera**: attestato in poesia con questa accezione soltanto in questo luogo, cfr. *GDLI*, a.v. ~ **passi incerti**: 'insicuri', sintagma che si trova con diversa accezione in II, 5. ~ **Io… avvertimi**: ricorda l'offerta del precettore pariniano, ma con prospettiva opposta, cfr. *Mattino* I, 1-8. ~ **odimi, e avverti**: 'ascoltami e fai attenzione'.

5-8. **Non… cortina**: l'anafora di *Non* scandisce la bipartizione della quartina, strutturata dal chiasmo grammaticale; il sistro era lo strumento musicale associato al culto di Iside, mentre la *cortina* tripode da cui la Pizia riportava gli oracoli di Apollo, identifica gli oracoli stessi (*Delfide cortina*, 'oracoli di Delfi', ipallage), come già in Marino, *Adone* XIII 32, 4. ~ **terribil Iside**: perché «rerum naturae parens, elementorum omnium domina, saeculorum progenies initialis, summa numinum, regina manium, prima caelitum, deorum dearumque facies uniformis, quae caeli luminosa culmina, maris salubria flamina, inferum deplorata silentia nutibus meis dispenso: cuius numen unicum multiformi specie, ritu vario, nomine multiiugo totus veneratus orbis» (Apuleio, *Metamorfosi* XI, 5). ~ **Apolline**: 'Apollo', cfr. VI, 21. ~ **Delfide** : lemmatizzato dal *GDLI* sulla scorta di questa sola occorrenza.

9. **Te… facile**: accento di 1ª che marca il c. ogg. *Te* anteposto per iperbato. ~ **più facile**: 'indulgente', perché le sacerdotesse di Apollo e di Iside erano vincolate alla castità, mentre la donna è dedita al culto di Venere e ne segue le orme, cfr. vv. 11-12.

13. **seguaci**: 'che la seguono', riferito alla donna; agg. con valore verbale.

14. **Tu… coro**: accento di 1ª che marca il pronome di 2ª persona, facendo eco al v. 9.

15-16. **Esse… loro**: le Grazie e gli Amorini sono parte del corteo di Venere, cfr. Apuleio, *Metamorfosi* X, 32. ~ **producono**: lat. 'accompagnano'; i repertorî non lo attestano con questo significato in poesia.

17-18. **Tu… intere**: perché la donna non rientra prima dell'alba, cfr. vv. 21-28. ~ **Tu… libera**: accento di 1ª che marca il pronome di 2ª persona richiamando i vv. 9 e 14.

19. **Prima**: 'famosa' perché assidua frequentatrice.

20. **Patrizie altere**: 'nobildonne altezzose'.

21-26. **Sull'ora... arriva**: rarissimo caso di superamento sintattico della quartina (cfr. XX, 21-28). ~ **Sull'ora… ritorno**: il legame sintattico tra le due perifrasi che ritraggono l'alba rimane implicito, ma la seconda (vv. 23-24) ha valore dichiarativo. ~ **Plejadi**: costellazione che tramonta all'alba. ~ **lente**: avv. per enallage. ~ **vicino**: 'che è vicino', con valore rel. implicito. ~ **L'augel di Marte**: 'il gallo' per perifrasi, cfr. Forcellini, a.v. *gallus*

25-28. **Il cocchio… Diva**: gli dei del focolare (*Lari*, v. 26) sono *taciti* (v. 25) per metonimia, perché la casa è silenziosa e sonnolenta in assenza della padrona, ma si rianima al suo rientro (*Le faci… Diva*, vv. 27-28); l'immagine ricorda Parini, *Mattino I*, 65-72 «Tu tra le veglie, e le canore scene, / E il patetico gioco oltre più assai / Producesti la notte; e stanco alfine / In aureo cocchio, col fragor di calde / Precipitose rote, e il calpestìo / Di volanti corsier, lunge agitasti / Il queto aere notturno, e le tenèbre / con fiaccole superbe intorno apristi». ~ **Il cocchio… arriva**: *cocchio* vale 'carrozza'; il motivo ricorda Orazio, *Epistole* I 17, 6-7 «Si te grata quies et primam somnus in horam / delectat, si te puluis strepitusque rotarum» (Tizi, commento a Parini, *Mattino I*, 1250-52, p. 285). ~ **Sta… Diva**: la clausola ritmica *ecco la Diva* designa la donna come 'dea', mentre l'*incipit* esortativo è rivolto all'ancella.

29. **Il non... animo**: 'l'umore, che sarà manifesto', per litote; con valore rel. implicito.

31-32. **Con… riso**: l'antitesi delle reazioni, *mestizia* e *riso*, è marcata dalla collocazione dei sostantivi a fine verso, separati per iperbato. ~ **Con esso**: 'in accordo con questo', riferito ad *animo* ~ **Ti ricomponi**: esortativo con pronome anteposto per ragioni eufoniche.

33-40. **O fidò… rese**: le due possibili ragioni del cattivo umore della donna, illustrate una per quartina, sono parallelamente dalle anafore di *O* (vv. 33 e 37) e di *E* (vv. 35-39). ~ **O… parte**: fuor di metafora: 'e i cavalieri che aveva corteggiato (R*e prescelti*) avevano favorito altre donne (*stettero... parte*)'; finissimo paragone tra le due forme di gioco d'azzardo; la propria del Faraone (cfr. *Antologia Romana*, VII, agosto 1797, p. 51), e la metaforica del corteggiamento. Il motivo del gioco come passatempo delle serate mondane è anche di Parini, *Mattino I*, 440-43 e *La Notte*, 603-636. ~ **fidò... copia**: 'puntò molto denaro'; *in copia* è marcato lat. ~ **ostinate carte**: perché sempre sfavorevoli, ma fuor di metafora, 'insensibili alle lusinghe'; personificazione delle carte che offre la chiave per cogliere il paragone.

37-40. **O guerra… rese**: ricorda il litigio immaginato dal Parini, *La Notte* 104-114 «Forse a nova con lei gara d'ingegno / Tu mal cauto venisti: e già la bella / Teco del lungo repugnar s'adira; / Già la man, che tu baci arretra, e tenta / Liberar da la tua; e già minaccia / Ricovrarsi al suo tetto, e quivi sola / Involarse ad ognuno in fin che il sonno / Venga pietoso a tranquillar suoi sdegni. / Tu in van chiedi mercè; di mente in vano / Tu a lei te stesso sconsigliata incolpi: / Ella niega placarse». ~ **da lieve causa**: è la prospettiva della donna. ~ **fortuna**: 'successo' nella discussione. ~ **indocile**: 'restio'. ~ **discolpe**: 'scuse', raro in poesia, ha un precedente in Marino, *Adone* XVII 27, 6.

41-44. **Ed… volanti**: riferito alle eventualità appena illustrate (cfr. vv. 33-40); l'allusione alle Furie (*la turba... volanti*, 'la schiera selvaggia dei terribili spiriti alati', perifrasi) lascia intendere che l'ancella sarà chiamata a sopportare (*sosterrai*) la rabbia della donna, non la disperazione (cfr. vv. 45-48). ~ **spettacolo**: sottolinea la teatralità della sceneggiata che segue (vv. 45-52) e non esclude una punta di ironia. ~ **rei... volanti**: coppia di agg. che incornicia il sost.

45-48. **Da Stige… sdegno**: sogg. è *turba* (v. 43); sulla figura delle Furie, cfr. XII, 16. ~ **Regno**: 'potere'. ~ **imperversando**: 'prendendo il sopravvento', prosastico. ~ **raffrenato**: 'represso'. ~ **Stige**: dimora delle Furie, sulla scorta di Dante, *Inf.* IX, 31-38

49-50. **Ah… aurati**: varia il *topos* letterario della donna che si strappa i capelli in preda al dolore, cfr. Ovidio, *Eroidi* III, 14-15 «ei mihi! discedens oscula nulla dedi; / at lacrimas sine fine dedi rupique capillos» e X, 12-15 «Eexcussere metus somnum; conterrita surgo /membraque sunt viduo praecipitata toro. / Protinus adductis sonuerunt pectora palmis /utque erat e somno turbida, rupta coma est». ~ **furor domestico**: 'rabbia che si consuma entro le mura domestiche'. ~ **crini aurati**: 'capelli biondi', *topos* della *descriptio muliebris*, cfr. Petrarca, *RVF* 90, 1 «Erano i capei d' oro a l' aura sparsi» e cfr. VII, 62.

51. **pronto uffizio**: 'tempestiva opera'.

52. **suffumigj ingrati**: 'le sgradevoli inalazioni' dei vapori calmanti.

53-56. **Pace… sospira**: dopo la scenata furiosa, le due clausole *Pace* (cfr. IX, 25) - *e sospira* (cfr. VI, 60), che incorniciano la quartina, restituiscono, anche ritmicamente, il calo di tensione. ~ **da… respira**: 'grazie alla tua compassione', dell'ancella. ~ **apre… attonite**: lascia intuire che la donna sia svenuta, ma il fatto resta implicito; *luci attonite* vale 'sguardo smarrito', per metonimia. ~ **Ricordasi**: come se il *furor* e lo svenimento avessero lasciato la donna in stato confusionale, per un momento dimentica dell'accaduto.

57-60. **Ella… orgoglio**: la considerazione enfatica, *Ohimè… orgoglio*, replica all'interrogativa retorica del primo distico, *Ella… foglio?*, restituendo il conflitto interiore della donna. ~ **commettere**: 'affidare'. ~ **discolpe**: 'scuse', cfr. v. 39. ~ **convengono**: 'si accordano.' ~ **Amor soverchio**: 'amore travolgente', secondo la prospettiva della donna; cfr. V, 10 e XI, 84.

61. **Ma... troppo**: è 'troppo potente'; ricorda Virgilio, *Bucoliche* X, 69 «Omnia vincit Amor»; il motivo è già di I, 41-44 e II, 47-48 ~ **supera**: 'prevale', assol.

63-64. **Scrive… chiude**: l'insistenza sul verbo *scrivere* restituisce l'indecisione e l'agitazione della donna; la pausa sintatticha che isola in clausola *e il chiude* rallenta il ritmo e segna il calo di tensione. Ricontestualizza Ovidio, *Metamorfosi* IX, 522-25 «dextra tenet ferrum, vacuam tenet altera ceram. / Incipit et dubitat; scribit damnatque tabellas; / et notat et delet; mutat culpatque probatque / inque vicem sumptas ponit, positasque resumit».

65-72. **Tu… fende**: il poeta torna a rivolgersi all'ancella con un cambio di soggetto marcato dall'insistenza su *Tu* (v. 65), cfr. vv. 1-20; sintassi distesa, che in

entrambe le quartine travalica la misura del distico, in accordo con la quiete finalmente raggiunta. ~ **guai**: 'lamenti', 'sfoghi', cfr. vv. 45-52. ~ **troppo amato**: lascia trasparire la prospettiva del poeta, per cui il *giovine* non merita l'amore della donna, così come non merita di dormire mentre lei soffre, cfr. v. 79. ~ **apportatrice**: è forma rara in poesia, con un precedente in Tasso, *Liberata* I 81, 1-2 «Ma precorsa è la fama, apportatrice / de' veraci romori e de' bugiardi», e sarà in Monti, *Poesie liriche*, *Elegia seconda*, 62-63 «Parte recarmi delle sue querele, / Nè d'altro ritornarmi apportatrice». ~ **Veste... fende**: leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, cfr. III, 49-50. ~ **talari**: calzari alati di Mercurio. ~ **rapido**: agg. con valore anche avverbiale. ~ **liquid'aria**: 'aria tersa', comune tra i latini, cfr. Virgilio, *Georgiche* I, 404, Tibullo, *Elegie* III 7, 209 e Ovidio, *Amori* II 6, 11.

73-76. **Deponga… origlieri**: cambio di soggetto che riporta l'attenzione sulla donna; i due ottativi *Deponga* (v. 73) e *Adagi* (v. 75) scandiscono la bipartizione della quartina e mettono in relazione l'abbandono del tragico proposito di morte con il gesto fisico di abbandonare il corpo al riposo. ~ **capo… origlieri**: la collocazione in fine verso marca il parallelismo tra *capo languido* ('spossato') e *placidi origlieri* ('soavi cuscini'); *origlieri* è vocabolo anche di Marino, *Adone* VII 142, 1 e di Parini, *Mattino I*, 109.

77-78. **Tu… soglie**: recupera, esplicitandolo, il paragone con Mercurio dei vv. 68-72, marcato dall'identica struttura del distico (cfr. vv. 71-72) e richiamato dai termini *vola* e *penetra*. Il poeta torna a rivolgersi all'ancella, con un cambi odi soggetto marcato da *Tu* in posizione iniziale, a segnare il principio di una sequenza che insiste ancora sui pronomi e aggettivi di 2ª persona (vv. 77, 80, 82, 83, e 85-88), cfr. vv. 1-20. ~ **nemiche soglie**: 'dimora del nemico', ossia del giovane amante; metonimia'. l'identica

79-80. **Dal sonno… toglie**: sorta di vendetta compiuta dall'ancella per conto della sua padrona (*Donna*, etim.); *ingiusto* vale 'immeritato'. Traspare nuovamente la prospettiva del poeta, che al v. 67 aveva definito 'immeritato' l'amore della donna per il giovane, cfr. nota relativa.

81-84. **Oh… profano**: la ripresa di *se* scandisce la bipartizione della quartina, strutturata dal doppio chiasmo, *tornano I tuoi scongiuri* (vv. 81-82) - *l'arti tue […] placano* (v. 83), e *tuoi scongiuri* (v. 82) - *arti tue* (v. 83). Ciascun distico è dedicato a una protasi dell'ipotetica, con apodosi nella quartina successiva, cfr. vv. 85-88. ~ **Oh… in vano**: 'se le tue suppliche (*tuoi scongiuri*) in sua vece (*per lei*) non risultano inutili (*non tornano […] in vano*; litote)'; si avverte un eco in Mazza, *Il talamo* (1771), 9-10 «Se per tuo ben non tornino / L'augurio Iddii fallace». ~ **le**: 'a lei', dat. di vantaggio riferito alla donna. ~ **L'amabile profano**: ossimoro riferito al *troppo amato giovine* (v. 67), che non ha ceduto alla donna, cfr. vv. 37-40; *profano* vale 'empio'. Il verso reca soltanto l' accento di 6ª, cfr. Beltrami, pp. 69-70. Il luogo è citato dal Monti, che rievoca l'intera ode in *Poesie liriche*, *Nuovo amore* (1775), 77-80 «Ad ognuna egli provvede / Qualche amabile profano: / Mette lor, se l'uopo il chiede, / Penna e carta nella mano», mentre si avverte un eco del sintagma in Foscolo, *All'amica incerta*, 44 «Ad amator profano».

85-88. **Te… una**: insistenza su pronomi e aggettivi di 2ª ripresi una volta per verso; *Te* (v. 85), *tua* (v. 84), *te* (v. 87), *tu* (v. 88). ~ **Te fortunata!**: formula elegiaca riferita all'ancella, cfr. III, 47. ~ **fortunata… fortuna**: poliptoto che incornicia il distico. ~ **Ed… una**: 'E tu (riferito all'ancella) sia servita da cento persone (*a te… servano*, iperbole) mentre sei al servizio (*tu servi*) di una sola (*ad una*)' chiasmo e poliptoto. L'immagine iperbolica dei cento servitori restituisce la personalità capricciosa della signora, che solo il lavoro di molti può accontentare, ma riprende anche, circolarmente, l'idea iniziale della *carriera insolita* (v. 1), che condurrà l'ancella a stretto contatto con la padrona, con un ruolo di massima autorità tra la servitù, suscitando l'invidia del poeta, più esplicita in questo finale (cfr. vv. 85-86) che nei primi versi (cfr. vv. 1-4).

XIV

ALL'AMICA OFFESA

Assente dall'edizione delle Rime *del 1758, ma inclusa nella* princeps *del 1765, l'ode ritrae il poeta in preda al rimorso, mentre scrive alla donna chiedendo perdono per il tradimento scoperto. I momenti in cui l'amante parla a se stesso (vv. 13-28 e 53-60) si alternano a quelli in cui si rivolge alla donna (vv. 1-12 e 29-52). L'enfasi melodrammatica con cui sono restituiti il pentimento e il senso di colpa, ostentati attraverso il desiderio di confessare anche tutti i tradimenti precedenti, dimostra il valore tutto sociale del rimorso, così come dell'amore, come dimostra l'indulgenza dei vv. 33-36 « Dai pianti tuoi principio / Ebbe la nostra pena. / Ahi Citerea medesima / Potea valerli appena!», che legittima l'infedeltà "purché ne valga la pena". A ciò si aggiunge la sicurezza con cui il poeta, forte della volontà divina che lo fa sempre tornare dalla stessa donna, sembra convinto che non verrà mai lasciato perché gli dei, «se a te mi rendono, / Non ti vorran d'altrui» (vv. 55-56). Viene meno il quadretto mitologico, che si ritrova soltanto nel finale (vv. 57-60), ma permane il rispetto della quartina come misura sintattica, oltre che metrica, strutturata da interrogative retoriche e formule drammatiche, per esempio ai vv. 17-20 «Qual troverassi inospita / Piaggia, che mi nasconda? / Ohimè! qual sagrifizio / Mi purgherà, qual onda?», dove le due domande retoriche, collocate una per distico, strutturano parallelamente la quartina. Il ritmo si frange notevolmente nelle scene più cariche di tensione, soprattutto in quella iniziale (vv. 1-12), in cui si riconoscono quattro versi spezzati da pause sintattiche: v. 3 «Che dir potrò? me misero», v. 5 «Amor m'assiste: ei gridami», v. 9 « Leggi: "peccai, non merita / […]"» e v. 11 «Anzi, il dirò? "colpevole / […]"». Non emergono fonti particolari, tuttavia le numerose clausole drammatiche lasciano trasparire sullo sfondo l'antica tradizione elegiaca e quella del moderno melodramma.*

Fra penitenti lagrime
Preda a rimorsi io scrivo;
Che dir potrò? me misero
Io t'ho perduta e vivo?

5 Amor m'assiste: ei gridami:
«Scrivi, otterrai mercede».
Ahi verrà meco inutile
D'un tanto Dio la fede?

Leggi: «peccai, non merita
10 L'atroce error perdono»:
Anzi, il dirò? «colpevole
Più che non credi io sono».

Che in un momento arrivisi
All'empietate è rado;
15 Schiera di lievi agevola
Ai gran delitti il guado.

Qual troverassi inospita
Piaggia, che mi nasconda?
Ohimè! qual sagrifizio
20 Mi purgherà, qual onda?

Va' mostro, ardisci, e supera
La non sanabil onta,
Doma i rimorsi, e intrepido
I fasti tuoi racconta.

25 Vanta le nove insidie,
L'arti funeste, e vili,
Il profanato ospizio,
Gl'indegni amor servili.

Ma i giusti Dii svelarono
Lo scelerato arcano,
Ch'io dalle infide tenebre
Sperai protetto invano.

Dai pianti tuoi principio
Ebbe la nostra pena.
Ahi Citerea medesima
Potea valerli appena!

Il Nume suo, che m'agita
In testimonio io chiamo.
Da quel momento orribile
Sei vendicata: io t'amo.

E già due volte uscirono
L'ore all'usato corso,
Nè cibo, o sonno, ai languidi
Membri recò soccorso.

Per me non oso io chiedere
La pace a te rapita:
Estremo dono accordami
Vederti, e uscir di vita.

Se l'ira tua non placasi
Al disperato oggetto;
Dell'inflessibil Atropo
Avrai più duro il petto.

Forse gli Dii ti sciolgono
Perchè spergiuro io fui?
Ah no: se a te mi rendono,
Non ti vorran d'altrui.

Obblia le antiche ingiurie
Giunon Regina, e Moglie,
E vergognoso ai talami
Il gran Tonante accoglie.

1-12. **Fra… sono**: il tormento del poeta è restituito con enfatica drammaticità lungo tutta la sequenza, caratterizzata da versi spezzati (vv. 3, 5, 9 e 11), da interrogative retoriche in serie (vv. 3, 4, 7-8 e 11), dalla giuntura elegiaca *me misero* (v. 3), drammatizzata dall'accento ribattuto di 5ª e 6ª (cfr. VIII, 33), e dalle esortazioni in clausola iniziale *Scrivi* (v. 6) e *Leggi* (v. 9). ~ **penitenti lagrime**: 'lacrime di pentimento' per ipallage. ~ **a rimorsi**: dat. di vantaggio.

5-8. **Amor… fede?**: la sintassi franta del primo distico, che procede per giustapposizione di asserzioni ed esortazioni, si scioglie nel secondo, occupato da un'unica proposizione, con notevole cambio di ritmo. ~ **assiste**: 'sostiene'. ~ **mercede**: 'perdono'. ~ **verrà… fede?**: 'sarà inutile l'appoggio di un tale dio?' lett. 'mi accompagnerà (*verrà meco*) inutilmente (*inutile*, enallage) la fedeltà di un tale dio (*D'un… fede*)?', riferito ad Amore, allude al v. 5; formula dubitativa che fa sistema con i vv. 3-4.

9. **Leggi**: esortazione rivolta alla donna che si lega a *Scrivi* del v. 6 sottolinenando il cambio di prospettiva. ~ **peccai**: sogg. 'io', cioè il poeta, con cambio di tempo verbale che riconduce al momento dell'*atroce error*, ('terribile misfatto'); l'isolamento tra pause sintattiche accentua l'incisività dell'ammissione.

13-28. **Che… servili**: serie di quartine in cui il poeta si rivolge a se stesso, biasimando la propria condotta e ostentando il proprio rimorso.

14. **empietate**: 'nefandezza', forma rara attestata da *LIZ* e *Biblioteca Italiana* soltanto nella poesia del XIII e XIV secolo; rientrò in uso in ambito teatrale a partire da Metastasio, ma con dentale sonora, cfr. *Didone abbandonata* (1724) III 19, 14.

16. **guado**: 'passo'.

17-20. **Qual… onda?**: l'isolamento (*Qual… nasconda?*, vv. 17-18) e i riti espiatori (*qual… onda*, vv. 19-20), scanditi dalla ripresa di *Qual* (vv. 17, 18 e 20) manifestano il desiderio del poeta di sfuggire alla propria vergogna. L'allusione alle pratiche antiche del sacrificio (*sagrifizïo*, v. 19) e dell'abluzione (*onda*, v. 20; metonimia), messe in relazione dal parallelismo, vela l'immagine di una patina antica, cfr. III, 38 e XIII, 20. ~ **Qual… nasconda?**: 'Quale luogo inospitale (*inospita* | *Piaggia*, marcato *enjambement*) esisterà (*troverassi*, impers. enclitico) che possa nascondermi?'; ricorda Della Casa, *Rime* 32, 8-9 «qual folta selva in alpe, o scoglio in onda / chiuso fia, che m'asconda?». ~ **sagrifizio**: forma rara in poesia, ma presente in ambito teatrale, cfr. Metastasio, *Demofoonte* I 2, 52 e *Ipermestra* III *Scena ultima*, 996. ~ **onda**: 'acqua lustrale', utilizzata nell'antichità per le cerimonie espiatorie, cfr. Virgilio, *Eneide* VI, 229-231.

21-28. **Va'… servili**: tono enfatico e teatrale, reso dalla rapida successione degli imperativi *Va'*, *ardisci*, *supera* (v. 21), *Doma* (v. 23), *racconta* (v. 24) e *Vanta* (v. 25), con cui il poeta esorta provocatoriamente sé stesso a confessare anche tutte le malefatte precedenti, enumerate, una per verso, nella seconda quartina della coppia. L'enfasi del pentimento testimonia l'affettazione che caratterizzava il settecentesco gioco di ruoli tra dame e cavalieri. ~ **Và mostro… racconta**: gli imperativi *Va'* e *Doma* scandiscono la struttura bipartita della quartina. ~ **Va' mostro… onta**: distico

leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, cfr. III, 49-50. ~ **la non... onta**: 'l'offesa imperdonabile', del tradimento. ~ **fasti tuoi**: 'le tue conquiste'.

25-28. **Vanta… servili**: 'vantati degli altri corteggiamenti (*nove insidie*), dei deplorevoli (*funeste*) e ignobili (*vili*) raggiri (*arti*), di aver profanato il nido d'amore (*profanato ospizio*, agg. con valore verbale), degli ignobili amori cortigiani (*indegni… servili*)'; il parallelismo *nove insidie - profanato ospizio* scandisce la struttura bipartita della quartina. ~ **profanato ospizio**: è il *vïolato loco* di XV, 54. ~ **indegni… servili**: doppio attributo che incornicia il sostantivo.

29. **Ma**: lat. 'Ebbene', con valore attualizzante; riprende il discorso dopo la digressione autocensoria. ~ **giusti Dii**: 'che agiscono secondo giustizia'; *giusto* è attributo delle divinità per antonomasia.

30. **scelerato arcano**: 'ignobile segreto'.

31. **infide tenebre**: 'traditrici', perché non hanno celato il tradimento.

33-34. **Dai… pena**: dopo la lunga riflessione tra sé, il poeta torna a rivolgersi alla donna; la disposizione chiastica di *pianti tuoi* e *nostra pena* sottolinea il legame tra la reazione della donna e quella del poeta, marcando la coesione del distico. ~ **tuoi**: della donna. ~ **nostra pena**: 'mia penitenza', plurale *maiestatis*.

35-36. **Ahi… appena**!: 'poteva a malapena meritarli (*valerli*) una relazione con Venere (*Citerea*, metonimia)', riferito ai *pianti* (v. 33). Per quanto la considerazione voglia essere nobile e iperbolica, non esclude, però, il tradimento in assoluto, lasciando emergere uno scorcio di Settecento, quando l'infedeltà era normalmente tollerata.

37. **Nume suo**: 'il suo petere', riferito a *Citerea* (v. 35). ~ **agita**: 'turba'.
37. **Nume suo**: 'il suo petere', riferito a *Citerea* (v. 35). ~ **agita**: 'turba'.

39. **momento orribile**: in cui la donna ha pianto (vv. 33-34); iperbolico e drammatico.

40. **io t'amo**: clausola ritmica sentenziosa con predicato bisillabo, cfr. VI, 60.

41-42. **E già… corso**: 'sono già passati due giorni'; nella tradizione raramente l'*usato corso* del Sole è scandito dalle Ore, ma la notizia è in Heinsius, commento a Ovidio, *Metamorfosi* II, 118 «Horae autem ideo Solis equorum curam habere finguntur, quod ex cursu Solis oriantur, seu potius mensurentur et distinguantur».

43-44. **languidi | Membri**: 'membra spossate', marcato *enjambement*; ha un precedente in contesto amoroso in Poliziano, *Rime* CI, 1-4 «Fuss'io pur certo nella morte almeno / poter l'aspre catene all'alma tôrre! / Ch'io ardirei con ferro o con veneno / queste languide membra in terra porre».

45-46. **Per me… rapita**: la collocazione in sede accentata di *me* (v. 45) e *te* (v. 46) marca l'opposizione tra la posizione del poeta e quella della donna. ~ **rapita**: 'che ti ho tolto', con valore rel. implicito.

47-48. **Estremo… vita**: l'omissione di *ma* avversativo e dell'articolo determinativo accentua l'incisività del distico, già notevole per la pausa sintattica del secondo verso, che scandisce drammaticamente i desideri del poeta. ~ **Estremo dono**: 'l'ultimo dono'; con tutt'altro significato in IV, 72.

50. **Al... oggetto**: 'di fronte alla mia richiesta disperata', riferito ai vv. 47-48; dat. di luogo greco.

51-52. **Dell'infelssibil... petto**: 'vorrà dire che sei più insensibile dell'inseorabile Atropo', che recide il filo della vita, detta *indocile* in VI, 37.

53. **ti sciolgono**: dal vincolo amoroso.

55-56. **se a te... d'altrui**: 'se mi fanno tornare sempre da te, forse non vorranno che tu sia di altri'; l'ironia sottende la presunzione dell'amante, che accantona subito l'eventualità della rottura.

57-60. **Obblia… accoglie**: il riferimento al mito vale come ulteriore rassicurazione per il poeta, che aduce l'esempio di Giove (*gran Tontante*, perifrasi), ben noto alla tradizione per i suoi tradimenti, ma sempre perdonato da Giunone. ~ **Giunon... Moglie**: la pausa sintattica sottolinea entrambi i ruoli di Giunone, quasi a sminuire lo sdegno della donna. ~ **gran Tonante**: perifrasi ripresa dal Monti, *Poesie liriche*, *La fecondità* (1783) 71-72 «Qui deggio, o bella, adempire / Del gran Tonante i cenni».

XV

LA NOTTE

Assente dalla raccolta delle Rime *del 1758, ma introdotta a partire dalla* princeps *del 1765, l'ode ritrae il poeta mentre, giunto alle porte del palazzo, attende invano un segnale dalla donna, che non si paleserà. La scena si apre con una sequenza di invocazioni e preghiere agli dei; il poeta è ormai giunto al palazzo dell'amata e ora si appella alle divinità dell'amore (Venere, vv. 1-8) e della notte (Luna, vv. 9-16 e Morfeo, vv. 17-20) affinché favoriscano il buon esito del suo incontro. Ma appena la donna tarda, il rapido susseguirsi di cambi di soggetto (vv. 17-18, 27, 43-48, 65-66 e 73-76), unito alle suppliche rivolte alla porta chiusa (vv. 27-32), alle interiezioni (vv. 21, 23 e 27), e all'insistenza sulle domande retoriche (vv. 33-36 e 49-52), mostra l'agitazione del poeta, prima impaziente (vv. 21-36), poi deluso e amareggiato perché il tanto atteso cenno non è mai giunto (vv. 65-80). Al centro del componimento affiora il sospetto (vv. 37-64) che la donna si sia addormentata (vv. 37-48) o, peggio, che sia in compagnia di un altro uomo (vv. 49-64). A ciascuno dei due timori, che strutturano la porzione centrale in due sezioni, si lega rispettivamente l'invocazione di una divinità; il Sonno nel primo caso, esortato a inviare incubi che sveglino la donna (vv. 41-44), Giove nel secondo, sollecitato dal poeta affinché vendichi l'eventuale tradimento (vv. 57-60). Le immagini mitologiche provengono per lo più dalle* Metamorfosi *di Ovidio, (vv. 17-18, 42 e 61-64), e lasciano trasparire tasselli di ascendenza teatrale, linguistici (vv. 55 e 79) e prosodici (vv. 16, 43-44, 60, 72 e 77-80), fino a raggiungere vere e proprie sequenze melodrammatiche (vv. 53-56 e 71-72, 77-78). La fitta rete di rapporti macrotestuali è notevole; il motivo del tradimento, infatti, mette l'ode in relazione con* All'amica che lascia la città *(VIII), con* Il teatro *(XI) e con* Il furore *(XII), mentre gli echi teatrali la legano ancora a* Il teatro *(XI), a* Il furore *(XII), e ad* All'amica offesa *(XIV).*

Ecco la meta; apparvero
Le desïate mura.
Grazie pietosa Venere
A tua propizia cura.

Il tuo favor guidavami
Per l'aria incerta e bruna;
Segui l'impresa, affidami,
Compi la mia fortuna.

Dea, che d'un velo argenteo
Copri le forme sante,
Esci. Le gioje appressano
Del più beato amante.

Sii casta il dì; fra Vergini
Dividi i freddi baci;
Ama la notte, e illumina
Gli altrui contenti, e taci.

Regna o Morfeo, sacrifichi
La terra all'ali tue:
Dorman le fere, e gli uomini:
Basta che veglin due.

Deh come pigre avanzano
Per mio supplizio l'ore!
Ah scorrerian più rapide
Se le pungesse Amore.

Numi, al desio che m'agita,
Soverchio indugio è morte.
Deh per pietà schiudetevi
Invidïose porte.

Io non m'affaccio incognito:
Spesso i miei voti udiste,
E sui commossi cardini
Al pianto mio v'apriste.

S'ell'arde al nostro incendio,
Se quel che volle or vuole,
Quai cure omai l'arrestano?
Che tarda? aspetta il Sole?

Forse a begli occhi insidia
Tese un sopor fallace,
E sulle piume immemore
A suo dispetto or giace.

Per Pasitea soccorrimi
Dator de' sogni infesti.
Scegli il più orrendo: ei gelido
Le piombi al cor: la desti.

Lasso! un crudel silenzio
Me nel mio duol dispera:
Ei là per entro indomito,
Qual per sepolcri impera.

Ch'io sia schernito? e gli aditi
Un tradimento chiuda?
Ch'io il sia? che me la perfida

Per nuovo amante escluda?

Ah mille faci splendano
Nel vïolato loco.
55 Entri vergogna, e seguano
I lacci, il ferro, il foco.

Giove, se a questa il fulmine
Vendicator perdona,
Chi ferirà? risvegliati
60 Dall'ozio ingrato, e tuona.

Ahi teco nulla ottengono
Le mie perdute brame.
E lo riserba a Sèmele
Una promessa infame.

65 Orsa, che in Ciel più pallida
Col tuo Boote splendi,
Tu mie speranze inutili
Involi, e al mar discendi.

Ohimè! le forze scemano
70 Al travagliato fianco,
Rabbia mortal le tenebre
M'addoppia agli occhi, e manco.

O delle nostre lagrime
Bagnata infausta soglia;

Sostien qui peso indebito
La moribonda spoglia.
Ah no: fuggiam. Ti perdano
Gli Dii, fatal soggiorno.
Per sempre addio. S'involino
I nostri torti al giorno.

1-6. **Ecco… fortuna**: il ringraziamento rivolto a Venere, che ha guidato e protetto il poeta attraverso la notte buia e pericolosa (*Per… bruna*, v. 6), risente del motivo ovidiano di *Amori* I 6, 9-14 «At quondam noctem simulacraque vana timebam; / mirabar, tenebris quisquis iturus erat. / Risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido / et leviter 'fies tu quoque fortis' ait. / nec mora, venit amor —non umbras nocte volantis, / non timeo strictas in mea fata manus». ~ **Ecco… mura**: del palazzo in cui abita la donna, desunto per ipallage; distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, cfr. III, 49-50. ~ **Ecco la meta**: la sede iniziale dell'asserzione conclusiva attribuisce un'importanza assoluta all'ambientazione notturna, che si carica delle aspettative erotiche del poeta. ~ **pietosa Venere**: 'comprensiva', sarà ripreso in Cerretti, *La lontananza* (1801), 79-80 «Odia, pietosa Venere / Un cuor protervo ed empio». ~ **propizia cura**: 'interesse benevolo'.

7-8. **Segui... fortuna**: il passaggio al tempo presente (vv. 7-8), segna il principio delle preghiere a Venere; *tricolon*, in *climax* scandito dai tre imperativi *Segui* ('assisti', v. 7), *affidami* ('rassicurami', v. 7) e *Compi* ('realizza', v. 8).

9-12. **Dea… taci**: la rappresentazione di Diana (*Dea... sante*, perifrasi) nella veste notturna di Luna (cfr. II, 65-68) è in Ovidio, *Eroidi* XVIII, 59-73 e Ripa, *Iconologia* (1603), p. 356, oltre che frequentissima nelle arti figurative. Quartina imperniata sull'imperativo *Esci* (v. 11), isolato all'inizio del terzo verso con superamento sintattico del distico (cfr. III, 53-55, VIII, 17-20, XX, 25-28); è normale, invece, l'omissione del nesso ai vv. 9-11, cfr. IX, 47-48. ~ **sante**: 'divine'. ~ **appressano**: 'si avvicinano', con omissione del riflessivo per ragioni metriche. ~ **Del… amante**: se ne avverte un eco in G. B. Giusti, *Il pudore* (1801), 64 «Col tuo beato amante».

13-16. **Sii… taci**: l'opposizione tra Diana notturna (Luna), amante di Endimione (cfr. II, 65-68), e Diana cacciatrice, emblema di castità, è marcata dal parallelismo *Sii casta il dì* (v. 13) - *Ama la notte* (v. 15), che bipartisce la quartina. Per l'andamento prosodico, cfr. XIV, 21-24. ~ **freddi baci**: 'casti', con la stessa sfumatura in Metastasio, *Poesie*, *L'estate* (1724), 136-12 «E a que' rai non più vivaci / Rivolgendomi talora, / Su la man che m'innamora, / Freddi baci / Imprimerò». ~ **contenti**: 'amplessi', sarà con lo stesso significato in Monti, *Poesie liriche, L'invito a Nice* (1779), 204-207 «or che il cortese / Espero amico e le stelle cadenti, / Lasciando le diurne opre sospese, / Persuadon la veglia ed i contenti». ~ **e taci**: clausola ritmica che chiude la preghiera a Diana, cominciata ai vv. 9-11 con l'imperativo in clausola, *Esci* (v. 11), cfr. VI, 60.

17-18. **Regna… tue**: cambio di interlocutore marcato dall'esortazione iniziale, *Regna o Morfeo* (v. 17), isolata dalla struttura del distico (cfr. vv 1-2) e seguita dal *tricolon* di congiuntivi, *sacrifichi*, *Dorman*, *veglin*, con continuo cambio di soggetto. Morfeo è qui confuso con il Sonno, a differenza di XX, 23-72, dove le figure di Ipnos e dei figli, tra cui Morfeo, sono mantenute distinte (cfr. Carrai, 1990, pp. 28-83) ~ **sacrifichi… tue**: 'ti offra sacrifici', per sineddoche, ossia 'si sottometta a te', quindi, 'dorma'.

21-28. **Deh… porte**: l'impazienza del poeta è imperniata su *Numi* esclamativo (v. 25) e scandita dalle tre interiezioni *Deh* (vv. 21 e 27) e *Ah* (v. 23), sempre a inizio distico. l'ultimo cambio di soggetto (v. 27) lega le due quartine e segna il principio

delle suppliche alla porta chiusa, personificata dall'esclamazione *per pietà*, dagli attributi *invidiose* (v. 28) e *commossi* (v. 31), e dal predicato *udiste* (v. 30), sulla scorta di un *topos* elegiaco che sarà anche di XIX, 7-8; cfr. Tibullo *Elegie* I 2, 9-14 «Ianua, iam pateas uni mihi, victa querelis, / neu furtim verso cardine aperta sones. / Et mala siqua tibi dixit dementia nostra, / ignoscas: capiti sint precor illa meo. / Te meminisse decet, quae plurima voce peregi / supplice, cum posti florida serta darem» e Properzio, *Elegie* I 16, 17-26. ~ **Deh… Amore**: la disposizione chiastica di *pigre* e *rapide* (avv. per enallage) sottolinea l'antitesi e riprende il motivo di Amore come sprone, già di V, 51-52. ~ **al… morte**: 'visto il desiderio che mi agita, l'eccessivo ritardo equivale per me alla morte', ossia, 'mi dilania'. L'uso del dat. di causa (*al desio*) e della metafora (*soverchio… morte*) contrae notevolmente il periodo, che guadagna incisività.

29. **Io… incognito**: 'non mi presento (*affaccio*) da sconosciuto (*incognito*, predicativo)'.

32. **Al… mio**: dat. di causa.

33-36. **S'ell'arde… Sole?**: il pensiero torna alla donna e la rapida successione delle tre interrogative retoriche, l'ultima che vanifica le aspettative (*Aspetta il Sole*?), torna a manifestare l'inquietudine del poeta (cfr. vv. 21-28). ~ **al… incendio**: 'per la mia (*nostro*, pl. *maiestatis*) stessa passione (*incendio*)', dat. di causa. ~ **volle… vuole**: poliptoto. ~ **Quai… arrestano**: 'quali occupazioni (*cure*, lat.) la trattengono (*arrestano*) ancora (*omai*)?'.

37-64. **Forse… infame**: le congetture del poeta, che il *sopor fallace* abbia colto improvvisamente la donna, o che un altro amante sia in sua compagnia, bipartiscono la sequenza, seguite rispettivamente dall'invocazione di un dio, il Sonno (vv. 41-44) e Giove (vv. 57-60), che rimane insensibile (vv. 45-48 e 61-64).

38. **sopor fallace**: 'sonno insidioso'. sogg.

39-40. **E sulle... giace**: cambio di sogg., che diventa la donna. ~ **immemore**: dell'incontro ~ **piume**: 'cuscini', per sineddoche. ~ **A suo dispetto**: 'suo malgrado'.

41. **Pasitea**: moglie di Ipnos, il Sonno, qui ancora sovrapposto a Morfeo (*Dator... infesti*), cfr. n. 17-18.

43-44. **Scegli… desti**: novo cambio di sogg. (cfr. vv. 37-40), sottolineato dall'accento su *ei* dopo pausa marcata; la velocità dei passaggi è resa dalle tre brevi proposizioni in rapida sequenza, scandite da due forti pause sintattiche che spezzano i versi. La chiusura è apodittica, con isolamento in clausola di *la desti* (cfr. v. 16); per l'andamento prosodico cfr. vv. 1-2. ~ **gelido**: 'agghiacciante', per enallage.

45-48. **Lasso!… impera**: nuovo cambio di sogg.; *Lasso!* è formula elegiaca già di XI, 40. ~ **crudel silenzio**: person., così anche in XVIII, 59. ~ **me... dispera**: 'mi lascia disperare nel mio dolore'; *dispera* è assol. come in Petrarca, *RVF* 236, 8 «et l'alma desperando à preso ardire».

49-52. **Ch'io… escluda?**: il sospetto che la donna sia in compagnia di un altro amante si fa largo nella seconda parte della sequenza; la serie di interrogative retoriche, con continuo cambio di soggetto, restituisce l'inquietudine del poeta. ~ **Ch'io... chiuda?**: per l'andamento prosodico cfr. vv. 1-2. ~ **e... chiuda?**: sogg. è *tradimento*, il pred. *chiuda* vale 'mantenga chiusi'; *aditi*, 'porte' è impiegato in accezione rara, come in Parini, *La Notte*, 259, che si troverà anche in Manzoni, *Amore a Delia*, 128-31 «ei le secrete / Non da profano piè trite conosce / Anguste scale, onde ai beati vassi / Aditi de le mogli mattutine». ~ **perfida**: sost., riferito alla donna.

53-56. **Ah… foco**: ricorda una sequenza da melodramma; le fiaccole illuminano la scena svelando il tradimento (vv. 53-54), poi giunge la *vergogna* (person., v. 55), seguita dagli strumenti di vendetta, *i lacci* ('ceppi'), il *ferro* ('le armi') e il *fuoco*, che formano il *tricolon* in *climax*. Il predicato *Entri* (v. 55) è fortemente evocativo del contesto teatrale, e la posizione iniziale ne accentua l'incisività. ~ **violato loco**: 'luogo profanato', ossia il nido d'amore cfr. XIV, 27.

57-60. **Giove… tuona**: invocazione che esterna la rabbia del poeta; sogg. è *fulmine* (v. 57). ~ **questa**: riferito alla donna in senso spregiativo, cfr. v. 51. ~ **perdona**: 'risparmia'. ~ **risvegliati... tuona**: nuovo cambio di sogg. ~ **ozio ingrato**: 'infruttuoso'. ~ **e tuona**: 'agisci', clausola icastica, cfr. vv. 16 e 43-44.

61-64. **Ahi… infame**: dopo la rabbia subentra la delusione per le preghiere rimaste inascoltate (*perdute brame*, 'desideri inutili', v 62), e la sintassi si distende nell'ultima quartina della sequenza, che rievoca il mito di Sèmele (madre di Bacco), folgorata da Giove in nome di una tragica (*infame*, v. 64) promessa, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* III, 256-309. ~ **lo**: riferito a *fulmine* (v. 57).

65-68. **Orsa… Involi**: nuovo cambio di soggetto con cui il poeta si rivolge alla costellazione dell'*Orsa*, il cui bagliore si affievolisce quando l'alba si avvicina sottraendo all'amante anche l'ultima speranza di incontrare la donna. L'idea della separazione e dell'allontanamento è restituita dal marcato *enjambement* tra i vv. 67-68, che dilata il verso. L'immagine del tramonto, normalmente riferita al sole (cfr. II, 1-4), concorre al capovolgimento di prospettiva, per cui la notte diventa il momento più vitale per l'amante (cfr. vv. 1-4 e 77-80); la pausa sintattica che precede la congiunzione al v. 68 rafforza l'incisività del finale. ~ **tuo Boote**: perché considerato il custode dell'Orsa, cfr. Arato, *Fenomeni*, 91-93.

69-72. **Ohimè… manco**: ulteriore eco teatrale, che ricorda la scena finale di un melodramma in cui il protagonista perde i sensi con grande enfasi drammatica, che raggiunge l'*acme* con la clausola finale *e manco* (v. 72), cfr. vv. 16, 43-44 e 60. Il *travagliato fianco*, 'corpo afflitto', restituisce per sineddoche l'immagine del poeta esausto dopo la notte trascorsa in preda all'agitazione; è sintagma tradizionale dell'epica, riferito ai guerrieri spossati dalla battaglia; cfr. Tasso, *Liberata* I 46, 6 e X 6, 2, presente anche in Marino, *Adone* XX 1, 4. La scelta della tessera risente del *topos* elegiaco della *militia amoris*, cfr. Ovidio, *Amori* I 9. ~ **Rabbia mortal**: 'violenta', sogg. ~ **addoppia**: 'raddoppia' le *tenebre* (v. 71).

73-76. **O… spoglia**: con il nuovo cambio di soggetto il poeta torna a rivolgersi alla porta (*infausta soglia*, 'funesta'), cfr. vv. 27-32; ricorda Ovidio, *Amori* I 6, 17-18

«Adspice […] /Uda sit ut lacrimis ianua facta meis!». ~ **peso indebito**: 'eccessivo' per il corpo ormai esausto (*moribonda spoglia*, v. 76); *indebito* è agg. raro in poesia, dove i repertorî non lo attestano con la medesima sfumatura. ~ **moribonda spoglia**: sogg. che richiama il *travagliato fianco* del v. 70.

77-80. **Ah… giorno**: finale brusco e fortemente melodrammatico (cfr. vv. 53-56 e 69-72), strutturato parallelamente dagli ottativi in punta di verso anteposti al soggetto e sempre con *enjambement.* ~ T**i... Dii**: 'abbandonino'; eco di Terenzio, *La suocera* I 2, 59 «at te di deaque perduint cum istoc odio, Lache!» e *Formione* I 2, 73 «illum dii omnes perduint» (Fubini-Maier). ~ **fatal soggiorno**: 'funesto', riferito alla casa della donna; il sintagma è già di Marino, riferito all'Averno, cfr. *La sampogna*, *Idilli favolosi*, *Orfeo*, 328-31 «Onde colei, ch'empio destin m'ha tolta, / del fragil velo alfin nuda, e disciolta, / un'altra volta al suo fatal soggiorno / farà ritorno». ~ **Per… addio**: è la chiusura estrema di Catullo, *Poesie* CI, 10 «atque in perpetuum, frater, ave atque vale», ricorda Goldoni, *La bella selvaggia* (1757) V 1, 28 «Più non mi vegga alcuno. Mondo, per sempre addio», e sarà anche in Monti, *Poesie liriche, A Fille. L'infortunio* (1779), 71-72 «Addio dunque, poesia, / Fonti ascrei, per sempre addio»; per l'andamento prosodico del distico cfr. vv. 1-2. **~ al giorno**: 'con il sopraggiungere del giorno, dat. di tempo gr.

XVI

ALL'AMICA ABBANDONATA

Già presente con il titolo Alla fanciulla abbandonata *nella raccolta delle* Rime *del 1758, in seconda posizione, l'ode si rivolge a una donna lasciata dal poeta, infiammato da una nuova bruciante passione. Il motivo che domina il componimento è l'onnipotenza di Amore, imprevedibile e incoercibile, unico responsabile del destino degli amanti, anche di quello del poeta, che non per sua colpa, arde ormai per un'altra donna. Ciò che emerge con chiarezza è l'assenza di rimorso dell'amante, che per sua stessa ammissione si sentite sollevato anche dalla responsabilità dello spergiuro. La leggerezza con cui erano vissute le relazioni tra gli eleganti salotti settecenteschi, dove la sofferenza e il senso di colpa, così come l'amore, non erano altro che sentimenti ostentati entro il gioco di ruolo tra dame e cavalieri, emerge più volte all'interno della raccolta, talvolta proprio legata all'imprevedibile volontà di Amore, che «Lega a suo grado gli animi, / E a grado suo li scioglie» (vv. 35-36), come già in VI, 29-32 «Me Amor di novo imperio / Non graverà ch'io creda, / Egli, che ad altra tolsemi, / Onde foss'io tua preda». La favola mitologia è presente come piccolo cammeo a inizio (vv. 1-8) e fine componimento (vv. 73-80), mentre si trova come grande affresco esemplare nei versi centrali (vv. 37-52) dove emerge ancora una volta quanto il volere incoercibile di Amore vinca su ogni promessa e su ogni responsabilità, inducendo Achille ad abbandonare non solo la moglie Deidamia, ma anche il figlio Pirro per amore di un'altra donna. Sebbene la presenza ovidiana sia costantemente in sottofondo, con riferimenti alle* Metamorfosi *(vv. 3-8 e 77-84) e agli* Amori *(vv. 43-50), la scena mitologica più corposa è tratta dall'*Achilleide *di Stazio, a cui si intrecciano notizie dal commento all'*Eneide *di Servio (vv. 37-52), e cammei elegiaci (vv. 47-48). Sono interessanti, inoltre, il motivo catulliano sotteso ai vv. 1-16 e le riprese di tessere dantesche ai vv. 13-16, 31-32 e 41.*

Me non tuffò nel Tanai
Braccio di madre Scita,
E non di Scilla inospita
Il fianco a me diè vita.

Non io crudel spettacolo
Al fondator di Tebe
Nacqui a fraterno esizio
Dalle incantate glebe.

Ed anco a noi pieghevole
Il Cielo anima diede:
Non l'è pietate incognita,
Non cortesia, non fede.

Il giuro; al cor mi scesero
Le tue dolenti note:
Io sospirai: di lagrime
Vuoi più? bagnai le gote.

Piansi, e 'l furor che t'agita,
Che a lamentar ti mosse,
Quasi improvviso fulmine
La vinta alma percosse.

Ma deh pei dì men torbidi,
Ch'or richiamar non lice,
Per me, per te medesima
Pon fine all'ira ultrice.

Eterna fé confessolo
Più volte a te giurai,
Nè, il san gli Dii, giurandola
Di spergiurar pensai.

S'altro fu poi, non volgasi
Dell'opra in me la colpa:
Amor del tutto origine,
Il solo Amor ne incolpa.

Onnipossente, indomito,
Signor d'incerte voglie
Lega a suo grado gli animi,
E a grado suo li scioglie.

Che non s'udì dal Tessalo
Deïdamia giurare?
Fede giurò perpetua,
Giurò di ritornare.

Rise il figliuol di Venere
I giuramenti, e i voti;
«E voi», gridò, «portateli
Pel mar Carpazio o Noti».

Ed aspettò la misera
Le infide vele invano,
E invano al petto ingiuria
Fé coll'avversa mano;

E invan discinta e pallida
Pianse sul lido incolto,
E i pianti suoi bagnavano
Al picciol Pirro il volto.

Vuoi più? le leggi ei modera
Amor del sordo Fato,
55 Egli i decreti ferrei
Segna col dardo aurato.

Ei fu, che agli occhi offersemi
Cara beltà novella,
E coll'usato imperio
60 Disse: «Arderai per quella».

Arsi: tral foco insolito
Tu mi tornasti in mente:
Tuo sdegno, e tuoi rimproveri,
Tutto ebbi allor presente.

65 Il Nume io stesso, io supplice
Pregai, sicchè cessasse:
Fei voti, onde men rigido
Tua preda a te lasciasse.

Ma da sue leggi ir libero
70 Chi può, se a lui non piace?
Vivo il novello incendio
Tien coll'eterna face.

D'ogni timor qual siasi
Il Dio mi vuol securo,
75 Mentre il rimorso togliemi
Per fin del mio spergiuro.

Eco gentil dolendosi
Del suo crudel Narciso,
In voce ignuda, ed arida
80 Cangiò le membra e ‘l viso.

Clizia affannosa Driade
In croceo fior cangiata,
Tien volta al caro Apolline
La faccia abbandonata.

85 Tregua a sospiri, e a lagrime,
Fine alle tue querele,
Onde gli Dii non t’abbiano
Pietà così crudele.

AMICA] *Rc* FANCIULLA

1-16. **Me... gote**: il motivo è in Catullo, Poesie LX 1-5 «Num te leaena montibus Libystinis / aut Scylla latrans infima inguinum parte, / tam mente dura procreavit ac taetra, / ut supplicis vocem in novissimo casu / contemptam haberes, a nimis fero corde?». ~ **Me... glebe**: l'insistenza su *non* (vv. 1, 3 e 5) e sul pronome di 1ª persona (vv. 1, 4, 5) scandisce le tre condizioni estranee al poeta, ritratte entro la misura del distico (vv. 1-2 e 3-4) e della quartina (vv. 5-8). ~ **Me... vita**: motivo presente in Catullo, *Poesie* LXIV, 154-56 «Quaenam te genuit sola sub rupe leaena? / quod mare conceptum spumantibus exspuit undis? / quae Syrtis, quae Scylla rapax, quae vasta Charybdis», e in Tibullo, *Elegie* III 4, 85-91 (Fubini-Maier). ~ **Me… Scita**: 'Non sono stato temprato in acque gelide'; riferito all'usanza scita di immergere i neonati nell'acqua gelida per temprarli, cfr. Valerio Flacco, *Argonautiche* VI, 322-38. ~ **Tanai**: nome latino del Don, è dieretico anche in Dante, *Inf.* XXXII, 27, e lo sarà in Manzoni, *Cinque maggio*, 29 (cfr. Danzi, a.l.). ~ **E non... vita**: 'E non sono una bestia feroce'. Scilla fu trasformata da Circe in una creatura metà umana e metà mostruosa, con la parte inferiore del corpo costituita di cani feroci, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* XIV, 1-74. ~ **inospita**: attributo riferito all'ulteriore trasformazione di Scilla in uno scoglio che «quoque navita vitat» (Ovidio, *Metamorfosi* XIV, 74).

5-8. **Non io... glebe**: 'io non nacqui dalla terra incantata (*incantate glebe*) come crudele spettacolo per Cadmo (*al fondator di Tebe*, dat. di vantaggio; perifrasi), per fare strage dei miei fratelli (*a... esizio*, dat. fine)', ossia, 'non sono un fratricida'; secondo il mito per cui Cadmo seminò in terra di Beozia i denti del drago appena ucciso, dai quali sorsero guerrieri che si sterminarono tra loro, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* III, 101-30. ~ **esizio**: 'strage' (lat.).

9. **anco**: persino. ~ **pieghevole**: 'arrendevole'; con lo stesso significato sarà in Monti, *Poesie liriche*, *Fiamma gentil dell'anime* (1777), 173-76 «Io no: molle e pieghevole / Delle belle al penar / I vati han l'alma e facile / Il pianto a secondar».

11-12. **Non... fede**: la ripresa di *non* scandisce le tre litoti in *climax*; *fede* vale 'fedeltà'. ~ **Non… incognita**: se ne avverte un eco in Lamberti, *Al sole*, 21 «Nè a te pietade è incognita».

13-16. **Il… gote**: le due clausole iniziali *Il giuro* (v. 13) e *Io sospirai* (v. 15) bipartiscono la quartina e ne cadenzano il ritmo. ~ **dolenti note**: sintagma dantesco, già in X, 62. ~ **Io... gote**: distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, cfr. III, 49-50. ~ **Vuoi più?**: clausola enfatica che lascia trasparire una certa esasperazione; con normale omissione della preposizione, cfr. XIV, 2. ~ **bagnai le gote**: tessera dantesca che fa sistema con la reminiscenza del v. 14, cfr. *Purg.* XIII, 82-84 «da l'altra parte m'eran le divote / ombre, che per l'orribile costura / premevan sì, che bagnavan le gote».

17-20. **Piansi… percosse**: raro caso di sintassi che supera il distico, cfr. III, 53-55; VIII, 17-20; XIII, 65-72 e XX, 25-28. ~ **Piansi… mosse**: la cadenza con clausola sentenziosa in apertura ricorda l'andamento dei vv. 13-14 e 15-16. ~ **agita**: 'turba'. ~ **a… mosse**: 'ti indusse a recriminare'. ~ **Quasi… fulmine**: similitudine. ~ **La... percosse**: 'colpì', accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1. ~ **vinta alma**: 'già sopraffatta', quella del poeta.

21-24. **Ma... ultrice**: l'insistenza su *per* (vv. 21 e 23), che cadenza la quartina, enfatizza il tono e fa sitema con *Vuoi più?* del v. 15 manifestando il fastidio del poeta per il protrarsi della scenata. ~ **pei... torbidi**: 'in ricordo dei giorni più sereni', litote. ~ **non lice**: lat., 'è inopportuno'. ~ **ultrice**: lat. 'vendicatrice', cfr. vv. 17-20.

25-28. **Eterna… pensai**: insistenza sul verbo *giurare*, ripreso in poliptoto ai vv. 26-27, *giurai* - *giurandola*, e in paronomasia al v. 28, *spergiurai*. ~ **fè**: 'fedeltà'. ~ **il… Dii**: parentetica.

29. **S'altro… poi**: 'se poi accadde il contrario'.

31-32. **Amor.... incolpa**: 'l'amore, che è causa (*origine*) di tutto, fa ricadere la colpa (*incolpa*) soltanto su Amore' (antanaclasi), dunque il poeta si solleva da ogni responsabilità. Eco dantesco che capovolge la prospettiva di *Inf*. V, 103 «Amor, ch'a nullo amato amar perdona».

33-36. **Onnipossente... scioglie**: l'appello al motivo ricorrente di Amore 'onnipotente' (*Onnipossente*, v. 33; cfr. XX, 47-48), incontrollabile (*indomito*, v. 33) e imprevedibile (*Signor… voglie*, v. 34; cfr. V, 11), unico responsabile del destino degli amanti (*Lega… scioglie*, v. 35-36; cfr. VI, 29-32), fa sistema con la giustificzione dei vv. 31-32. L'arbitrarietà delle scelte di Amore è ulteriormente marcata dalla struttura speculare del secondo distico che marca l'opposizione dei predicati, *Lega* e *scioglie*, e dalla ripresa con anastrofe del sintagma *a suo grado,* 'a suo piacimento' (v. 36). ~ **incerte voglie**: 'desideri imprevedibili'.

37-52. **Che... volto**: digressione mitologica che occupa il centro del componimento. Achille (*Tessalo*) partì per la guerra di Troia abbandonando la moglie Deidamia e il figlio Pirro appena nato; giurò fedeltà alla consorte e promise che sarebbe tornato in patria (cfr. Stazio, *Achilleide* I, 931-960), ma non mantenne la parola, perché si innamorò di Polissena e morì ucciso da Paride, cfr. Servio, *Commento a Eneide* III, 321 a.v. *Priameia virgo*. ~ **Che... ritornare**: il parallelismo tra la figura di Achille e quella del poeta è marcato dall'insistenza sul predicato *giurare*, ripetuto ben tre volte in quattro versi, una in poliptoto (v. 38); richiama i vv. 25-28, in particolare con il sintagma *Fede […] perpetua* ('fedeltà eterna'), eco di *Eterna fe'* del v. 25. ~ **Fede... ritornare**: chiasmo.

41. **Rise**: 'derise', attestato in Dante, *Rime* XXVII, 39-44 «E altri son che, per esser ridenti, d'intendimenti / correnti voglion esser giudicati / da quei che so' ingannati / veggendo rider cosa / che lo 'ntelletto cieco non la vede». ~ **figliuol di Venere**: 'Cupido' per perifrasi.

42. **giuramenti... voti**: c.ogg., dittologia sinonimica.

43-44. **portateli... Noti**: 'disperdeteli' cioè 'rendeteli vani'; immagine tratta da Ovidio, *Amori* II 8, 19-20 «Tu, dea, tu iubeas animi periuria puri / Carpathium tepidos per mare ferre Notos!», ma il motivo è *topos* elegiaco, cfr. Tibullo elegie I 5, 35-36 e Ovidio, *Amori* II 6, 43-44. ~ **Noti**: venti impetuosi del sud. ~ **mar Carpazio**: parte del mar Egeo tra Turchia e Grecia, cfr. Forcellini, *Onomasticon*, a.v. *Carpathus*.

45-52. **Ed... volto**: la rappresentazione dello strazio di Deidamia (*misera*, sost.), scandito dall'anafora di *E*, vuole essere un monito alla donna, soprattutto nel rilievo dato alla sua futilità, marcata dall'insistenza su *invano*, ripreso in anadiplosi ai vv. 46 e 47, e in anafora al v. 49. ~ **infide vele**: 'traditrici', perché Achille non fece mai ritorno; ipallage. Il sintagma è anche in X, 75, riferito a Teseo. ~ **E invano... mano**: *topos* delle manifestazioni di dolore, cfr. almeno Ovidio, *Amori* III 6, 55-58 e *Metamorfosi* VI, 248-50 ~ **Pianse... pianti**: poliptoto. ~ **lido incolto**: 'terra in abbandono'.

53-60. **Vuoi… quella**: l'insistenza sui pronomi di 3ª persona (vv. 53. 55, 57) sottolinea ancora una volta l'esclusiva responsabilità di Amore e l'impossibilità del poeta di opporsi alla sua sentenza: *Arderai… quella* (v. 60), cfr. vv. 33-36 e 49-52. Torna anche il motivo di Amore come potere assoluto (vv. 53-45), che manipola il 'destino' (*Fato*), normalmente 'immutabile' (*sordo*), siglando (*Segna*) 'sentenze irremovibili' (*decreti ferrei*); cfr. I, 41-44; VI, 60 e X, 23-24. ~ **Vuoi più?**: calusola enfatica, cfr. v. 16. ~ **ei**: pleonastico con effetto ridondante, come in Petrarca, *RVF* 52, 7-8 «tal che mi fece, or quand' egli arde 'l cielo, / tutto tremar d' un amoroso gielo». ~ **Egli… aurato**: il parallelismo *decreti ferrei* - *dardo aurato* sottolinea il gioco semantico tra i due attributi ~ **dardo aurato**: ha un precedente in Marino, *Adone* IV 45, 5 «In voi l'arco ripongo e i dardi aurati». ~ **Cara... novella**: 'nuova amabile bellezza', cioè un'altra donna; doppio attributo che incornicia il sostantivo. ~ **usato imperio**: 'consueta autorità'.

61. **Arsi**: isolato in clausola iniziale, riprende in poliptoto *arderai* del v. 60, sottolineando il passaggio immediato dall'emissione della sentenza (*Arderai… quella*, v. 60) alla sua attuazione. ~ **tral... insolito**: 'mentre ardevo per quella straordinaria passione', cfr. II, 75.

62-64. **Tu... presente**: l'insistenza sui pronomi di 2ª persona sottolinea il pensiero sempre presente dell'antico amore e tuttavia inutile al raffreddamento della nuova passione; l'allitterazione della sillaba *tu* scandisce il ritmo dei versi.

65-66. **Il… cessasse**: l'anafora di *io* enfatizza drammaticamente il tentativo del poeta di intervenire sul proprio destino. ~ **io… Pregai**: formula in *enjambement* che sarà anche in XXI, 19-20. ~ **cessasse**: riferito a *foco* (v. 61).

67-68. **Fei... lasciasse**: l'insistenza sui possessivi di 2ª persona sottolineano ancora il tentativo e la volontà ostentata del poeta di rendere felice la donna, arrivando spersonalizzarsi; per l'immagine del corteggiatore come preda della donna cfr. VI, 32. ~ **Fei... rigido**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1.

69-76. **Ma... spergiuro**: nuova discolpa del poeta, che torna a ribadire la propria impotenza davanti al potere di Amore e dunque a sollevarsi da ogni resonsabilità, ammettendo anche, sfacciatamente, di non provare rimorso, ma sempre per volontà di Amore; cfr. vv. 33-36 e 49-60. ~ **Vivo**: pred. ogg. ~ **novello incendio**: 'nuova passione'. ~ **eterna face**: perché divina; è una delle armi di Cupido, cfr. I, 10. ~ **D'ogni… securo**: 'il dio (Amore) mi vuole libero (*securo*) da ogni turbamento (*D'ogni… siasi*)'. ~ **Mentre**: 'Giacché', raro con la stessa sfumatura in poesia, attestato dal *GDLI* soltanto in Bembo, *Stanze* XXXVII, 5-8 «come la Greca, ch

´a le tele sue / scemò la notte, quel che ´l giorno accrebbe, / misera, ch´a se stessa ogni ben tolse, / mentre attender un huom vent´anni volse» . ~ **spergiuro**: riferito alla promessa di fedeltà eterna, non mantenuta, cfr. vv. 25-26.

77-84. **Eco… abbandonata**: la struttura tipicamente savioliana della quartina che incornicia il quadretto mitologico emerge con evidenza nei due esempi di Eco (vv. 77-80) e Clizia (vv. 81-84), nuovo e severo monito per la donna (cfr. vv. 45-52). ~ **Eco... viso**: la favola di Eco e Narciso è in Ovidio, *Metamorfosi* III, 351-401; il contrasto tra i due personaggi è marcato dal *chiasmo Eco gentil – crudel Narciso* incornicia il distico tra i due nomi propri. ~ **ignuda**: perché il corpo si è dissolto, cfr. Ovidio, Metamorfosi III, 396-99 «extenuant vigiles corpus miserabile curae, / adducitque cutem macies, et in aera sucus /corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt: /vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram»; nella stessa accezione è anche in IX, 6. ~ **arida**: 'priva di creatività', perché può soltanto restituire l'ultima parte di ciò che ha udito, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* III, 356-58 «adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos / vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti /nec prior ipsa loqui didicit, resonabilis Echo».

81-84. **Clizia... abbandonata**: Clizia, abbandonata da Apollo, si consumò per la sofferenza e fu trasformata in girasole, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 204-70. ~ **affannosa**: 'tormentata', per il tradimento di Apollo, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 234-37 «Invidit Clytie (neque enim moderatus in illa / Solis amor fuerat), stimulataque paelicis ira / vulgat adulterium, diffamatumque parenti / indicat». ~ **croceo fior**: 'del colore giallo dello zafferano', cioè il girasole; *croceo* è termine raro in poesia che ha un precedente in Bernardo Tasso, *Rime* II 101, 2. ~ **Tien... abbandonata**: perché l'infiorescenza è sempre orientata verso il sole (*Apolline*, cfr. VI, 21), cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 269-70 «Illa suum, quamvis radice tenetur, / vertitur ad Solem, mutataque servat amorem». ~ **faccia abbandonata**: 'di cui è rimasta priva', lett. 'che ha abbandonato', con valore relativo implicito.

85-86. **Tregua… querele**: dopo la digressione mitologica, il poeta torna a rivolgersi alla donna; distico strutturato parallelamente dalle due proposizioni nominali con predicato sottinteso; *querele* vale 'lamenti'

88. **pietà... crudele**: ossimoro che richiama alle metamorfosi di Eco (77-80) e Clizia (vv. 80-84).

XVII

LE FORTUNE

Assente dalla raccolta delle Rime *del 1758 e introdotta nella prima edizione degli* Amori *del 1765, l'ode ritrae il poeta al cospetto di una donna che corteggia da tempo, alla quale rivolge un lungo discorso auto-celebrativo nel tentativo di vincere il gioco delle parti e di conquistare il favore dell'amata. Si tratta forse del componimento che ritrae più chiaramente i delicati equilibri della seduzione, che rimane una sfida intrigante soltanto se la donna non è troppo cedevole (cfr. vv. 45-48), né troppo altezzosa (cfr. vv 65-68). L'ostentazione delle numerose conquiste amorose, che occupa tutta la parte centrale dell'ode (vv. 17-64), è l'espediente con cui il poeta fa bella mostra di sé per rendersi più desiderabile agli occhi della donna, ma restituisce anche un vivido ritratto del tipico cavaliere settecentesco, sicuro di sé tanto da paragonarsi a Enea (vv. 21-24), e sempre alle prese con nuove tresche amorose, tanto da temere le sorti di Orfeo (vv. 49-60). Il rapporto del Savioli con le fonti si dimostra ancora una volta libero e personale, soprattutto nelle tre quartine dedicate alla favola di Orfeo, restituite attraverso la combinazione di due modelli, le* Metamorfosi *di Ovidio e il* Poeticon astronomicon *di Igino, prima giustapposti (vv. 53-56 e 57-58), poi congiunti a formare un'unica immagine (vv. 59-60).*

Invan t'opponi: a Venere
I voti miei fûr cari,
Pace l'udii promettere
Dagli abbracciati altari.

5 Pietosa Dea di lagrime
Bagnò le offerte rose,
E della mia vittoria
La cura al figlio impose.

Cedi: timor consigliano

10 Le conosciute prove.
Chi puote a lui resistere,
Se la sua madre il move?

Nè a sagrifizio ignobile
Te con tuo danno ei chiede,
15 Nè de' suoi fidi all'ultimo
Le spoglie tue concede.

Taccio o 'l dirò? giustizia
Per poco al ver si faccia:
Difficile modestia
20 Non se n'offenda, e taccia.

Enea, l'Eroe magnanimo
Ai sommi Dii sì caro,
Anch'egli osò fra gli uomini
E pio vantarsi, e chiaro.

25 Se infin di noi memoria
Vivrà, se nulla io sono,
Tutta d'Amor propizio
La mia fortuna è dono.

Egli discese ai talami
30 Di cento belle il Nume,
E i nostri carmi stettero
Sulle vietate piume.

Per lui fûr cari, ed ebbero
Ne' freddi cor virtute;
35 Tanto giammai non valsero
Preghiera, o servitute.

Per lui le man più timide
Scrivean gli ardor segreti,
Ei m'offeriva immagini,
40 Favori, ed amuleti.

Dolce onestà, che moderi
L'alme col santo impero,
Tu vela i nomi incogniti
Con rigido mistero!

45 Non precedeva i rapidi
Piacer la giusta pena,
I brevi dì bastavano
Alle conquiste appena.

De' miei trionfi il numero
50 Vidi, e nojarmi osai:
Timore al cor m'indussero
D'Orfeo la sorte e i guai.

Troppo alle Belle in Tracia
Piacque per sua sfortuna:
55 Tutte ad un tempo il vollero,
E solo il volle ognuna.

Ei lacerato, Euridice
Rivide ombra sanguigna.
Ahi tanta in cor femineo
Mortale invidia alligna!

Ma i tempi nostri ispirano
Consigli assai più miti,
E un novo amor le vendica
De' vecchi amor traditi.

Tu pensa intanto, e docile
I voti nostri approva.
Or puoi: le sorti cangiano,
Nè 'l desïar più giova.

Per quel color purpureo,
Che il tuo bel viso ha tinto,
Per gli occhi tuoi, che languidi…
Ma tu sorridi? ho vinto.

1-16. **Invan… concede**: sequenza di quattro quartine bipartita dagli esordi lapidari del v. 1, *Invan t'opponi*, e del v. 9, *Cedi*, che distinguono una prima parte (vv. 1-8) dedicata a Venere, e una seconda (vv. 9-16) dedicata a Cupido. ~ **cari**: 'graditi'. ~ **Pace**: lat. 'benevolenza', ma anche libertà dai tormenti che affliggono gli amanti non corrisposti. ~ **abbracciati altari**: così Vincenzo Berni: «[...] i gentili riputavano che senza abbracciare, o toccare gli altari i loro prieghi, o sacrifizj non sarebbono stati grati agli dei», cfr. *Antologia Romana,* XLIX, giugno 1797, pp. 389-90.

5-6. **Pietosa… rose**: perché commossa dai voti del poeta; la rosa è fiore caro a Venere, cfr. Ovidio, *Amori* I 2, 39-40; *Pietosa* vale 'compassionevole'. ~ **offerte**: 'che le erano state offerte', valore relativo implicito.

7. **vittoria**: la conquista della donna.

8. **cura**: 'responsabilità'. ~ **figlio**: di Venere, cioè Cupido.

9. **Cedi**: esortazione rivolta alla donna che segna il passaggio alla seconda parte della sequenza; clausola ritmica, cfr. IX, 25. ~ **timor**: 'reverenza'.

10. **conosciute prove**: 'testimonianze note'; ricorda per il tema Ovidio, *Amori* I 2, in particolare i vv. 17-18 «Acrius invitos multoque ferocius urget / Quam qui servitium ferre fatentur Amor».

11-12. **Chi... move?**: sul tema di Amore invincibile cfr. II 45-46.

13-16. **Nè… concede**: l'antitesi tra la prospettiva della donna (vv. 13-14) e quella del poeta (vv. 15-16), ripartite una per distico e scandite dall'anafora di *Nè,* è marcata dai due predicati *chiede* (v. 14) e *concede* (v. 16) in rima. ~ **Nè... chiede**: 'Né ti (*Te*) desidera (*chiede*) come vittima (*con tuo danno*, nuocendoti', eufem.) per un turpe sacrificio (*a... ignobile*', dat. fine; cfr. XIV, 19)', iperbole. ~ **fidi**: 'fedeli'; sost. ha un precedente in Tasso, *Liberata* V 51, 3-4 «tal ch'egli di partirsi immantinente / fuor di quell'oste a i fidi suoi non nega» e in Metastasio, *Catone in Utica* II 2, 102 «Son Roma i fidi miei, Roma son io». ~ **spoglie**: 'corpo'.

17-20. **Taccio… taccia**: il capovolgimento che obbliga la modestia a tacere dopo che il poeta ha deciso di parlare avvia il lungo monologo auto-celebrativo dell'amante, che si concluderà soltanto al v. 64, dopo ben dodici strofe, ed è sottolineato dalla ripresa in poliptoto del pred. *Taccio* (vv. 17 e 20), che struttura circolarmente la quartina. ~ **Taccio... dirò?**: formula dubitativa virgiliana, cfr. *Eneide* III, 39 «eloquar an sileam?», già di Sannazaro, *Arcadia* VIIIe, 64 «Dirollo o taccio?» (Pinchera, p. 274). ~ **Giustizia... si faccia**: 'si dica la verità apertamente', lett. 'si renda (*faccia*) senza difficoltà (*per poco*) giustizia alla verità'. ~ **Difficile modestia**: 'sdegnosa', person. ~ **e taccia**: clausola sentenziosa, cfr. VI, 60.

21-24. **Enea... chiaro**: sulla scorta di Virgilio, *Eneide* I, 378-79 «Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste penatis / classe veho mecum, fama super aethera notus». Primo paragone iperbolico che il poeta compie tra sé e un personaggio del mito; il secondo sarà con Orfeo e avvierà il monologo alla conclusione (vv. 49-60). ~ **E pio.... chiaro**: epifrasi che incornicia il predicato tra i due predicativi, *pio*, 'pietoso' e *chiaro*, 'celebre'.

25. **noi**: plur. maiestatis

26. **nulla**: 'qualcosa', il *GDLI* non attesta precedenti in poesia; sarà in Monti, *Poesie liriche*, *Le api panacridi in Alvisopoli* (1811), 97-100 «Ei seguirà la folgore / Che adulto fra le squadre / Tu vibrerai, se a vincere / Nulla ti lascia il padre».

27. **Amor propizio**: 'che mi è propizio', con valore relativo implicito.

28. **fortuna**: 'fama'.

29-40. **Egli... amuleti**: il destino dei carmi donati dal poeta è ritratto in tre quadretti circoscritti nella misura della quartina, che rivelano come i versi, una volta accolti nelle camere più private delle donne (vv. 31-32), riescano a commuovere anche i cuori più alteri (vv. 32-36) e a guadagnarne il favore, manifestato attraverso lettere e doni (vv. 37-40). ~ **Egli… Nume**: 'Egli (Amore) giunse con la propria essenza divina (*Nume*, presenza divina, lat.) nelle stanze (*talami*, 'letti', sineddoche) di moltissime donne (*cento belle*, iperbole)', esercitando su di loro la propria influenza.

31-32. **E... piume**: anche Ovidio regalava versi alle proprie amanti, cfr. *Amori* I 8, 57-58 «Ecce, quid iste tuus praeter nova carmina vates / Donat?», e anche i suoi carmi giungevano laddove lui non aveva accesso, cfr. *Amori*, III 8, 5-8 «Cum pulchrae dominae nostri placuere libelli, / Quo licuit libris, non licet ire mihi; / Cum bene laudavit, laudato ianua clausa est. / Turpiter huc illuc ingeniosus eo». ~ **Sulle… piume**: 'sul letto', per sineddoche, ossia nelle camere da letto, dove il poeta non aveva accesso.

33-36. **Per... servitute**: sogg. è *carmi* (v. 31). ~ **Per lui**: 'grazie a lui', riferito ad Amore; ripreso in anafora al v. 37, mette in relazione gli effetti dell'eintercessione di Amore e lega la quartina alla successiva. ~ **fûr cari**: 'furono graditi'. ~ **virtute**: 'potere', 'efficacia'. ~ **Tanto…servitute**: 'non furono mai così efficaci (*Tanto… valsero*), la preghiera (assol.) o il serventismo (*servitute*)'.

37. **man**: 'fanciulle', per sineddoche.

38. **ardor segreti**: fuor di metafora, 'lettere d'amore'.

39-40. **Ei... amuleti**: Amore (*Ei*), diventa sogg. ~ **immagini... amuleti**: *tricolon* in *climax* separato da inarcatura. Le *immagini* sono i ritratti che talvolta gli amanti si scambiavano, cfr. X e Parini, *Mattino I*, 671-701, i *Favori* alludono ai gesti e le manifestazioni di favore da parte delle donne, e gli *amuleti,* sono 'pegni d'amore'. ~ **amuleti**: termine rarissimo in poesia, segnalato nel 1797 come non toscano (cfr. *Antologia Romana*, L, giugno 1797, p. 397) e lemmatizzato dalla Crusca non prima della 5ª edizione (1863-1920); tra i latini è attestato dal Forcellini nell'*Historia Naturalis* di Plinio, ma non in poesia, cfr. *Lexicon,* a.v. Sarà ripreso nella stessa accezione dal Foscolo, *All'amica risanata*, 25-30 «E i candidi coturni / E gli amuleti recano / Onde a' cori notturni / Te, Dea, mirando obbliano / I garzoni le danze, / Te principio d'affanni e di speranze» (Carrai, 2000, p. 66).

41-42. **Dolce… impero**: 'Delicato pudore (*Dolce onestà*, person.), che disciplini (*moderi*) le inclinazioni (*animi*) con l'autorità della morale (*col santo impero*, ipallage)', non quella intima o religiosa, bensì quella sociale, che imponeva di mantenere intatte le apparenze. Distico incorniciato tra i sintagmi *Dolce onestà* e *santo impero.*

43. **vela**: 'mantieni celati'.

44. **rigido mistero**: 'rigorosa riservatezza'.

45-46. **rapidi** | **Piacer**: 'ottenuti troppo rapidamente', fortemente allusivo; il contrasto con la *Dolce onestà* e il *santo impero* del vv. 41-42 rende esplicita l'ipocrisia. Marcato *enjambement*. ~ **la giusta pena**: 'gli adeguati patimenti', sogg.; il piacere del corteggiamento è accresciuto dalla sfida della non facile conquista, che se diventa troppo agevole perde parte della sua attrattiva, cfr. VI, 9-12.

47. **brevi dì**: al contrario delle notti, lunghe e tormentate dalle pene d'amore, cfr. Ovidio, *Amori* I 2, 1-8.

48. **conquiste**: amorose; raro in questa accezione, ha un precedente in Metastasio, *Cantate* XV *Il ritorno*, 31-34 «Era men bella / Irene al mio partir. Pensava allora / A custodir le sue conquiste: e forse / Non l'ultima fra quelle era Fileno». ~ **appena**: 'soltanto' riferito a *brevi dì.*

49-52: **De'... guai** prende avvio il secondo paragone iperbolico, che emerge dal timore del poeta di incorrere nella stessa sorte di Orfeo; cfr. vv. 21-24. Il mito è ripreso ai vv. 53-60 sulla scorta di due diverse tradizioni, quella più nota, ovidiana, e una rarissima, tramandata dal *Poeticon astronomicon* di Igino, presente nella biblioteca del poeta. ~ **trionfi**: riprende *conquiste* del v. 48. ~ **Vidi**: 'capii', 'realizzai'. ~ **nojarmi osai**: 'ebbi l'ardire di infastidirmi', quando invece la popolarità tra il gentil sesso era tutt'altro che sgradita ai cavalieri. ~ **guai**: 'sofferenze'.

53-56. **Troppo... ognuna**: sulla scorta di Igino, *Poeticon astronomicon* II, s.v. *Lyra*: «Nonnulli dixerunt Venerem cum Proserpina ad iudicium Iovis venisse, cui earum Adonin concederet, quibus Calliopen a Iove datam iudicem, quae musa Orphei est mater. Itaque iudicasse, uti dimidiam partem anni earum unaquaeque possiderret. Venerem autem indigniatam, ut non sibi propriam concessisset, obiecisse omnibus, qui in Thracia sunt mulieribus, ut Orphea amore inductae, ita sibi quaeque appeteret, ut membra eius discerperet [...]». ~ **sua**: di Orfeo; cambio di soggetto che segna l'inizio della favola mitologica. ~ **Tutte... ognuna**: 'Tutte lo vollero nello stesso momento, e ognuna lo volle solo per sé', *ut membra eius discerperet* (Igino, alla nota 53-56). L'antitesi di *Tutte* e *ognuna* è sottolineata dalla disposizione dei due termini agli estremi del distico.

57-58. **Ei... sanguigna**: sulla scorta di Ovidio, *Metamorfosi* XI, 61-66 «Umbra subit terras, et quae loca viderat ante, / cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum / invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis. / Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo, / nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit / Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus». ~ **Ei**: Orfeo. ~ **Rivide... sanguigna**:

accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1. ~ **ombra sanguigna**: 'come anima insanguinata', pred. sogg. riferito a Orfeo (*Ei*), che fu *lacerato* dalle donne tracie.

59. **cor femineo**: sintagma petrarchesco, cfr. *Triumphus fame* II, 112.

60. **mortale invidia**: 'rivalità', delle donne tracie, che si contesero Orfeo finendo per straziarne il corpo. ~ **alligna**: 'è radicata'.

61-64. **Ma... traditi**: a conclusione del lungo monologo il poeta recupera la prospettiva dell'ambiente salottiero contemporaneo, dove l'amore era sentimento galante e fugace, cfr. VI, 49-52. La rapidità e la facilità di avvicendamento delle relazioni è sottolineata dal parallelismo dei sintagmi *nuovo amor* e *vecchi amor*, con ripresa del sostantivo in poliptoto. ~ **le**: 'le donne'. ~ **traditi**: 'che sono stati traditi', con valore relativo implicito.

65-68. **Tu… giova**: la ripresa ritmica degli accenti di 1ª e 2ª a inizio distico scandisce la bipartizione della quartina. ~ **Tu pensa**: 'rifletti'; l'accento di 1ª marca il cambio di soggetto con cui il poeta torna a rivolgersi alla donna. ~ **docile**: 'senza opporre resistenza', avv. per enallage. ~ **voti**: lat., 'preghiere'. ~ **approva**: 'accogli'. ~ **Or... giova**: la minaccia velata manifesta la presunzione del poeta, cfr. vv. 45-52; sul tema del desiderio che accresce la soddisfazione della conquista cfr. v. 46. ~ **Or puoi**: clausola ritmica, cfr. v. 9. ~ **desiar**: forma sostantivata già di Petrarca, *RVF* 70, 31-32 «Che parlo? o dove sono? et chi m' inganna, / altri ch' io stesso e 'l desïar soverchio?».

69-72. **Per quel... vinto**: ai primi segnali di complicità della donna, ritratti uno per distico e scanditi dall'anafora di *Per*, il discorso viene bruscamente interrotto, e così anche l'ode. Ormai la partita è vinta, dunque non serve indugiare oltre. ~ **Ma... vinto**: «ribaltamento in clausola di un noto attacco elegiaco», cfr. Ovidio, *Amori* II 12, 2 e Properzio, *Elegie* I 8, 28 (Pinchera, p. 275).

XVIII

ALL'AMICA INFERMA

Assente dalla raccolta delle Rime del 1758, e introdotta nella princeps *del 1765, l'ode fu sicuramente composta prima del 19 ottobre del 1761, quando il Savioli scriveva al Golini: «Col ventuno ordinario avrò da Lucca la Tragedia mia. Ella non è più quella che io già vi lessi, come sono assai più contento. Non tardar adunque a comandarmela, e seco una Canzonetta alla Fanciulla inferma, che comincia - i bei momenti volano, se non l'avete avuta d'altra parte». Sullo sfondo si intravede la favola mitologica di Aconzio e Cidippe, riletta nei particolari (vv. 17-20), ma mantenuta come filo conduttore della scena ritratta, in cui la donna, in pericolo di vita per aver infranto il giuramento di fedeltà al poeta, viene esortata ad ammettere la propria colpa, nella speranza che gli dei sciolgano il patto e la sottraggano alla morte. Lo svolgimento è tutt'altro che lineare, caratterizzato da numerosi cambi di soggetto (vv. 45-56 e 65-68), nonché da anticipazioni (vv. 9-12), immagini giustapposte e appena accennate, che sottintendono intere scene (vv. 49-52 e 65-68). Anche l'ambientazione non è chiaramente definibile, perché tutte le allusioni mitologiche proiettano la scena in un passato lontano. L'unico elemento che lega l'ode al contesto settecentesco è lo sfondo dell'intera raccolta, che consente al lettore di avere sempre presente l'ambientazione urbana e moderna. La fonti principali sono le* Eroidi *di Ovidio e le* Lettere d'amore *di Aristeneto, da cui il Savioli probabilmente trasse il giuramento di Cidippe (vv. 33-36) e il lieto fine della vicenda (vv. 45-48). L'ode fu scelta da Leopardi per la* Crestomazia italiana *insieme alle canzonette* Il furore *(XII) e* Al sonno *(XX), e alla canzone* Amore e Psiche, *mentre il titolo fu ripreso dal Monti per un componimento giovanile di metro identico,* La fanciulla inferma, *entrato nel* Saggio di poesie *del 1779 e poi rifiutato dallo stesso poeta perché* «frutto d'un'età assai giovanile, in cui troppo facilmente si usurpano gli altrui versi e le altrui idee per mancanza delle proprie» *(Monti,* Saggio di poesie, *1779, p. [241]).*

Odi, i momenti volano,
Odi una volta, e cedi.
Ohimè! gli Dii ti perdono
Se in Esculapio credi.

Ei l'erbe indarno, e i farmachi
In tuo favor prepara,
Tue labbra indarno chieggono
La pia corteccia amara.

Lasso! una Furia immobile
Veglia alle porte, e grida;
L'altre d'infami aconiti
Colman la tazza infida.

Morte l'offerta vittima
Impazïente affretta.
Trema: il tuo capo, o misera,
È sacro alla vendetta.

Va'; con promesse e lagrime
Stanca la tua Dïana;
Offendi il casto imperio
Con servitù profana.

Altro giurasti: intesero
Per danno tuo gli Dei.
Lo sa Dïana. Il Tartaro
T'avrà, se mia non sei.

Essa al figliuol di Venere
Turbar non osa il regno:
Anzi il difende, e libera,
Il serve, e n'è sostegno.

Mentre Cidippe affidasi
Alle devote soglie,
Si vede a piè discendere
L'aurato pomo, e 'l coglie.

«O Dea, sarò d'Aconzio»;
Ardito Amor vi scrisse.
Vide l'incauta Vergine,
«Sarò d'Aconzio», e il disse.

Del giuramento incognito
Indarno il cor si dolse.
Giurato i labbri aveano,
Dïana il voto accolse.

L'accolse. Invano i talami
Altro imeneo chiedea:
Febbre crudel vietavali,
E il petto infido ardea.

Ah se ad uguale ingiuria
Dar pena ugual ti piace,
Compi l'antico esempio
Gran Diva, e accorda pace.

Pace: d'Amor la gloria
Serba; costei si pente.
Partite o febbri indomite
Dal bel corpo languente.

E tu, che incerta e tacita
Lasci a' sospiri il corso,
55 O da terror derivino,
O pur dal tuo rimorso:

Deh con più fido augurio
L'ignuda destra porgi,
Rompi il crudel silenzio,
60 E morte inganna, e sorgi.

Qual speri onor, se all'Erebo
Discendi ombra spergiura?
Quai voti allor ti salvano
Dalle roventi mura?

65 Pria d'una vita inutile
Pietoso il Ciel mi privi;
Poscia gli Dii ti rendano
Le tue promesse, e vivi.

1-2. **Odi... cedi**: l'urgenza del poeta di essere ascoltato emerge dall'insistenza su *Odi* ('ascolta', v. 1), in clausola iniziale con accento di 1ª, e ripreso in anafora al v. 2. La clausola finale *e cedi* ('arrenditi', v. 2), per cui cfr. VI, 60, incornicia il distico. ~ **momenti**: 'tempo', per sineddoche.

3-8. **Ohimè… amara**: se ne avverte un eco in Monti, *Poesie liriche, Alla fanciulla inferma* (1779), 1-8 «Lascia le tazze e i farmaci / Omai dell'arte muta: / Se ti confidi a Ippocrate, / Ohimè!, tu sei perduta. / Indarno egli sollecito / Ai labbri tuoi prepara / Le nauseate polveri / Della corteccia amara». ~ **gli... perdono**: 'morirai. ~ **Esculapio**: patrono della medicina (cfr. *Enciclopedia Italiana,* a.v.). ~ **credi**: 'hai fiducia'.

5-8. **Ei... amara**: la futilità dei rimedi medicinali è sottolineata dall'anafora di *invano*, che scandisce la bipartizione della quartina, con il primo distico riservato alla prospettiva di Esculapio (*Ei*, vv. 5-6) e il secondo a quella donna (vv. 7-8); il cambio di punto di vista è marcato dal poliptoto *tuo* (v. 6) - *Tue* (v. 7). Anche Cidippe lamentava la medesima inefficacia dei farmaci, cfr. Ovidio, *Eroides* XXI, 15-16 «Languor enim causis non apparentibus haeret, / adiuvor et nulla fessa medentis opes» (*Antologia Romana*, XVII, ottobre 1797, p. 133). ~ **l'erbe... farmachi**: dittologia separata dall'interposizione dell'avv. *indarno*; *farmachi* è in «rima ritmica» anche in Foscolo, *All'amica risanata*, 20 «Ministre eran de' farmachi» (Carrai, 2000, p. 65). ~ **pia... amara**: sostantivo incorniciato tra due attributi; *pia* vale 'benefica' e sottolinea l'efficacia propria del farmaco, che tuttavia sarà inutile per la donna, afflitta dalla febbre perché spergiura (vv. 17-24). Un commentatore coevo identifica il medicamento con la china, cfr. *Antologia Romana*, XVII, ottobre 1797, p. 134).

9-12. **Lasso!... infida**: la presenza delle Furie come vendicatrici delle promesse non mantenute (cfr. Omero, *Iliade* XIX, 258-265) sarà chiarita ai vv. 17-24, quando emergerà che la donna non rispettò il voto di fedeltà al poeta. ~ **Lasso!**: formula elegiaca, cfr. XI, 40; fa sistema con *Ohimè* del v. 3 e sottolinea la preoccupazione del poeta. ~ **e grida**: isolato da pausa sintattica, carica l'immagine di ulteriore tensione. ~ **infami aconiti**: 'spregevoli piante velenose'. ~ **tazza infida**: 'insidiosa' perché contiene erbe velenose, person.

13-14. **Morte… affretta**: 'la Morte (person.) impaziente (con anche valore avv.) freme per avere (*affretta*) la vittima sacrificale (*offerta vittima*)', ossia la donna.

15. **Trema**: cambio di soggetto con cui il poeta torna a rivolgersi alla donna; esortazione isolata in clausola ritmica, come *Và* del v. 17, cfr. IX, 25.

16. **sacro alla vendetta**: 'consacrato'.

17-20. **Va'…. profana**: struttura bipartita e speculare, con i predicati *Stanca* e *Offendi* nei due versi centrali (vv. 18-19) insieme ai sintagmi ogg. *tua Dïana* e *casto imperio*, incorniciati trai c. di mezzo *promesse e lagrime* e *servitù profana*. Allude al giuramento inconsapevole di Cidippe, che tratta in inganno da Cupido, promise di sposare soltanto Aconzio. Il voto fu accolto da Diana, che non lo sciolse nemmeno implorata da Cidippe, cfr. Ovidio, *Eroidi* XX e XI e Aristeneto, *Lettere* I X. Il contrasto tra la 'pudica autorità' (*casto imperio*, cfr. XVII, 42) di Diana e la 'sudditanza

sacrilega' (*servitù profana*) della donna, che non ha rispettato il giuramento, è marcato dal parallelismo del secondo distico. ~ **Stanca**: 'esaspera'. ~ **tua Dïana**: 'chiunque sia la tua Diana', ossia l'entità davanti a cui hai giurato fedeltà e che ora preghi perché ti sciolga dal voto, cfr. Ovidio, *Eroidi* XXI, 9-11 «Omnia cum faciam, cum dem pia tura Dianae, / illa tamen iusta plus tibi parte favet / utque cupis credi, memori te vindicat ira». La prospettiva è capovolta rispetto a quella ovidiana, perché Cidippe era vittima inconsapevole, mentre la donna del poeta ha promesso consciamente.

21-24. **Altro... sei**: quartina bipartita dalla struttura prosodica, per cui ciascun distico è leggibile come quinario seguito da endecasillabo, cfr. XIV, 21-24. ~ **Altro**: sost. ~ **per danno tuo**: 'per tua sfortuna'.

25-28. **Essa… sostegno**: perché Diana (*Essa*), trovandosi testimone del giuramento di Cidippe (cfr. vv. 29-44) divenne custode della promessa e, indirettamente, della volontà di Cupido (*figliuol di Venere,* perifrasi, cfr. XVI, 41), responsabile dell'innamoramento di Aconzio così come dell'inganno di Cidippe, cfr. vv. 41-44 e Aristeneto, Lettere I X, 15-25; la complicità di Amore e Diana emerge anche da Ovidio, *Eroidi* XX, 231-34 «haec tibi me in somnis iaculatrix scribere Phoebe; / haec tibi me vigilem scribere iussit Amor. / E quibus alterius mihi iam nocuere sagittae, / alterius noceant ne tibi tela, cave!».

29-44. **Mentre... ardea**: il mito di Aconzio e Cidippe, oggetto di allusioni più o meno esplicite già a partire dai primi versi (vv. 5-8), è finalmente richiamato esplicitamente, in chiave esemplare, a centro componimento. Lo stesso esempio sarà ripreso dal Monti, sempre nei versi centrali, cfr. *Poesie liriche*, *Alla fanciulla inferma*, 25-40. ~ 29-32. **Mentre... coglie**: sulla scorta di Ovidio, *Eroidi* XXI, 107-10 «In templum redeo gradibus sublime Dianae / — Tutior hoc ecquis debuit esse locus? / Mittitur ante pedes malum cum carmine tali — / Ei mihi! iuravi nunc quoque paene tibi!». ~ **affidasi**: 'si raccomanda'. ~ **alle… soglie**: del tempio di Diana, ossia, 'a Diana' per sineddoche, sulla scorta di Ovidio, *Eroidi* XX, 1-8 e Aristeneto, *Lettere* I X, 25-31. ~ **aurato pomo**: sulla scorta di Ovidio, *Eroidi* XX, 239 «aurea ponetur mali felicis imago».

33-36. **O Dea... disse**: il giuramento non si trova in Ovidio, ma è presente in Aristeneto, *Lettere* I X, 39-40 «μὰ τὴν Ἄρτεμιν Ἀκοντίῳ γαμοῦμαι» «In nome di Artemide è Aconzio quello che sposerò» e nell'introduzione di Heinsius a *Eroidi* X «Juro tibi sane per mystica sacra Dianae, Me tibi venturam comitem, sponsamque futuram». ~ **Sarò d'Aconzio**: c. ogg. retto da *Vide* (v. 35).

37. **incognito**: 'sconosciuto', perché inconsapevole; cfr. Ovidio, *Eroidi* XXI, 145 «Non ego iuravi, legi iurantia verba».

41-44. **L'accolse... ardea**: ogni volta Cidippe era sul punto di sposare un uomo che non era Aconzio, Diana impediva le nozze facendola ammalare, affinché, sposando un altro, non divenisse una spergiura, cfr. Ovidio, *Eroidi* XXI, 45-52 e 157-72, e Aristeneto, *Lettere* I X, 84-92. L'angoscia del poeta emerge dalla ripresa di *accolse* (*coblas capfinidas*, cfr. v. 40) in clausola ritmica sentenziosa, con effetto drammatico. ~ **Invano... chiedea**: 'Inutilmente (*Invano*) un altro sposo (*imeneo*, lett. altre nozze, metonimia) reclamava (*chiedea*) il letto nuziale (*talami*, pl. poetico)'; se ne

avverte un eco in Monti, *Poesie liriche*, *Alla fanciulla inferma* (1779), 33-34 «I non concessi talami / Indarno altri chiedea». ~ **petto infido**: 'sleale', perché spergiuro; sineddoche. ~ **ardea**: per la febbre, cfr. Ovidio, *Eroidi* XXI, 171 «At mihi, vae miserae! Torrentur febribus artus».

45-48. **Ah... pace**: terminata la digressione nel mito, il poeta si rivolge a Diana (*Gran Diva*, v. 48), invocandola affinché la vicenda si concluda con un lieto fine, come fu per Aconzio e Cidippe, cfr. Aristeneto, *Lettere* I X, 94-103. ~ **se**: 'dal momento che'. ~ **uguale... ugual**: chiasmo che mette in relazione colpa (*ingiuria*), cioè lo spergiuro, e la pena, ossia la malattia, le stesse per Cidippe e per la donna. ~ **Compi**: 'avvera'. ~ **esempio**: sarà sdrucciolo anche in Monti, *Al signor Montgolfier*, 109. ~ **accorda**: 'concedi'.

49-52. **Pace… languente**: se la riconciliazione sperata non dovesse essere possibile, il poeta prega Diana affinché almeno salvi la donna nel caso si pentisse; il rapporto causale con la quartina precedente rimane implicito, ma le due strofe sono messe in relazione dalla *coblas capfinidas* per cui *Pace* in clausola ritmica al v. 49, con effetto sentenzioso e drammatizzante, riprende *pace* del v. 48; cfr. v. 41. ~ **Serba**: 'differisci', sogg. *Diva* (v. 48). ~ **Costei**: riferito alla donna, il cui pentimento, tuttavia, è soltanto nelle parole del poeta, che cerca di ottenere l'indulgenza di Diana, cfr. vv. 57-64. ~ **febbri indomite**: 'pervicaci'. ~ **bel... languente**: sostantivo incorniciato tra i due attributi; *languente* vale 'debole', 'infermo'.

53. **tu**: in sede accentata, marca il cambio di soggetto con cui il poeta torna a rivolgersi alla donna. ~ **incerta e tacita**: dittologia.

55-56. **O da... rimorso**: le congetture sul significato dei sospiri sono messe in relazione alternativa dell'anafora di *O*, che marca il parallelismo imperniato su *derivino*, in punta di verso, riferito a *sospiri* (v. 54); l'omissione di *che* lascia implicito il nesso relativo con la proposizione precedente.

57-58. **Deh… porgi**: 'offri (*porgi*) la mano destra priva del guanto (*ignuda destra*) dando un segno più credibile (*con… auguro*) di riconciliazione; porgere la mano destra è un gesto di pace e di amicizia (cfr. *GDLI*, s.v. *destra*).

59-60. **Rompi... sorgi**: i tre predicati *Rompi*, *inganna* e *sorgi* reggono proposizioni sempre più brevi in polisindeto, enfatizzando il valore icastico della clausola finale *e sorgi*. ~ **Rompi… inganna**: chiasmo. ~ **crudel silenzio**: perché impedisce la guarigione, ma anche perché lascia il poeta nel dubbio.

61-64. **Qual… mura**: la ripresa del pronome interrogativo in poliptoto scandisce la bipartizione della quartina. La reazione suggerisce che la donna non abbia accolto il consiglio del poeta e sia rimasta in silenzio. ~ **onor**: 'gloria', provocatorio. ~ **Erebo**: regno dei morti. ~ **Discendi... spergiura**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1. ~ **ombra spergiura**: 'anima', pred. sogg. ~ **voti**: 'offerte votive'. ~ **salvano**: vale 'salveranno' per enallage. ~ **roventi mura**: di Dite, sulla scorta di Dante, *Inf*. VIII, 64-75.

65-68. **Pria... vivi**: dopo il fallimento di ogni tentativo di persuasione, l'amante si rassegna e dichiara la propria sconfitta con enfasi melodrammatica. La collocazione di *Pria* e *Poscia* a inizio distico, con accento di 1ª, marca la successione temporale, sottolineando l'incapacità del poeta di tollerare che la donna si accompagni a un altro cavaliere, da cui il desiderio di morire prima che la promessa sia sciolta. Finale icastico per la per la clausola sentenziosa *e vivi*, cfr. VI, 60. ~ **Pietoso**: avv. per enallage. ~ **ti... promesse**: 'ti sciolgano dalle tue promesse'.

XIX

ALLA NUDRICE

Già presente in ottava posizione nelle Rime *del 1758, con il titolo* Alla nudrice, che custodisce la fanciulla*; l'ode riprende il tema della supplica del custode, già di Ovidio,* Amori *I 6. Tuttavia, oltre a cambiare l'interlocutore, che passa dal* custos *alla balia, con evidente adeguamento ai tempi, il Savioli stravolge anche la natura delle preghiere, che in Ovidio si configuravano come tentativi di* captatio benevolentiae *(cfr.* Amori *I 6, 1-6), mentre in questo caso si accompagnano a insulti: «Apri, se a te più debole / Non renda etate il fianco, / Se avversa man non scemiti / Il crin canuto e bianco» (vv. 57-60), a minacce « Di tua durezza in premio / Che, dimmi, a te proccuri? / Lamenti amari, ingiurïe, / Odio, e funesti auguri» (vv. 17-20) e a terribili auspici (vv. 81-88) « Con peggior pena ei cerchiti / Amor, se 'l prendi a gioco, / Le antiche membra ei t'agiti / Con scelerato foco. // Nè l'onda tutta estinguere / Dell'Oceano il possa. / Ardi nud'ombra, ed ardano / Il cener freddo, e l'ossa». Sebbene il Savioli muti i particolari, il modello non cessa di rimanere in sottofondo, come una sorta di eco che richiama continuamente alla tradizione, anche per contrasto. La struttura non presenta una precisa architettura, tuttavia, lungo la serie di esortazioni, preghiere e minacce, spesso contrassegnate da imperativi in clausola iniziale (vv. 5, 13, 57, 61, 71, 87) si riconoscono alcuni nuclei di quartine che costituiscono precisi quadretti, incastonati all'interno del motivo principale. Si trovano in primo luogo due digressioni mitologiche; la prima è relativa alla favola di Piramo e Tisbe (vv. 25-32), mentre la seconda riunisce tre esempi di amore incestuoso e funesto (vv. 73-80) racchiusi entro la misura del distico (vv. 73-74 e 75-76) e della quartina (vv. 77-80). Al centro dell'ode, invece, la scena degli amanti che cercano di incontrarsi clandestinamente restituisce in tre quartine alcuni dettagli sull'ambientazione (vv. 45-56), da cui si evince che è inverno, ha nevicato (vv. 55-56), piove e c'è vento (vv. 49-50 e 53-53), e che la donna è affacciata a un balcone di pietra (vv. 46 e 51-52); dettagli realistici che esaltano la caratteristica figurativa della poesia savioliana.*

E tu pur giaci immobile,
Tu a' voti miei nemica

Sovra le piume tacite
Posi la guancia antica.

Sorgi, che stai? me misero
Tien la notturna Soglia,
Essa a miei preghi cedere
Non può, se tu nol voglia.

Forse all'amata Giovane
Bellezza il Ciel concesse,
Ond'anni freddi in carcere
Senza amator traesse?

Sorgi: disdice a tenera
Fanciulla aspra Nudrice:
Sì rigida custodia
E ad essa, e a te disdice.

Di tua durezza in premio
Che, dimmi, a te proccuri?
Lamenti amari, ingiurie,
Odio, e funesti auguri.

Quante evitar poteano
Fanciulle ingiusta morte,
Se lor pietosa davano
Nudrice i Fati in sorte?

Non pel fedel silenzio

D'infausta notte oscura
Tisbe soverchio intrepida
Fuggia le patrie mura.

Nè dell'estinto Piramo
Sulla trafitta salma
Il vergin seno aprendosi
Lui raggiungea nud'alma.

Ma deh! l'avversa istoria
Tua pace a te non tolga.
Apri: me l'ultim'atrio,
Se non la stanza accolga.

Te testimon, te giudice
I nostri detti avranno,
I baci, ove t'offendano,
Vuoi più? negletti andranno.

Poche ascoltar concedasi,
Poche donar parole.
Colla fanciulla al sorgere
Non troverammi il Sole.

Ecco di te dolendosi
Ella al balcon s'affaccia,
Ella si strugge in lagrime,
E tende a me le braccia:

Nè la sgomenta l'impeto
Di freddo vento, o pioggia,
E sulla pietra rigida
Il nudo seno appoggia.

Taccio di me, che assedia
L'acqua più densa e greve,
E i piè mal fermi agghiacciano
Per sottoposta neve.

Apri, se a te più debole
Non renda etate il fianco,
Se avversa man non scemiti
Il crin canuto e bianco.

Apri; ove nulla a moverti
Pianto o pregar non giova,
Mi giovi Amor medesimo,
Amor, ch'è Dio ti mova.

Ch'egli mi guida, ed ospite
Mi vuol, conosci assai:
Quel ch'egli unir compiacesi
Tu dipartir vorrai?

Ch'altri a sue voglie oppongasi
Soffrir non ha costume.
Trema per te; la vindice
Paventa ira del Nume.

Arse del figlio Ippolito
Fedra a Teseo rubella;
75 Mirra com'arse, al Ciprio
Adon, Madre, e Sorella?

Vinta infiammò Pasifae
Per le bovine forme;
La prole empia non tacquesi,
80 Che in luce uscì biforme.

Con peggior pena ei cerchiti
Amor, se 'l prendi a gioco,
Le antiche membra ei t'agiti
Con scelerato foco.

85 Nè l'onda tutta estinguere
Dell'Oceano il possa.
Ardi nud'ombra, ed ardano
Il cener freddo, e l'ossa.

ALLA NUDRICE] *Rc* ALLA NUDRICE, CHE CUSTODISCE LA FANCIULLA **2** nemica] *Rc* nimica **7** miei… cedere] *Rc* mie preci arrendersi **15-16** Sì… disdice] *Rc* Severa a lei custodia, | E a te del par disdice **31** seno] *Rc* petto **64** ti] *Rc* te **65** mi] *Rc* me **66** Mi] *Rc* Me **71** per te;] *Rc* se il fai, **74** a… rubella:] *Rc* spergiura al Padre;

1-2. **E… nemica**: il poeta si rivolge alla balia con tono enfatico e quasi accusatorio, marcato dalla ripresa di *tu* in sede accentata. Il motivo della supplica al *custos* della donna era già di Ovidio, *Amori* I 6. La struttura nominale del secondo verso *Tu… nemica*, si deve al valore relativo di *nemica* ('ostile') che contrae notevolmente l'enunciato. ~ **giaci**: 'rimani'.

3. **Piume tacite**: 'letto silenzioso' per sineddoche, person.; cfr. XII, 43.

5-6. **Sorgi… Soglia**: la struttura prosodica del distico, leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, isola l'esortazione attualizzante, cfr. III, 49-50. ~ **Me misero**: clausola elegiaca e ovidiana, cfr. VIII, 33. ~ **Tien**: 'ostacola'. ~ **la notturna Soglia**: 'la porta chiusa durante la notte', agg. con valore temporale implicito; *Soglia* è personificato, come le *tacite piume* del v. 3, cfr. vv. 7-8.

13-14. **Sorgi… nudrice**: l'imperativo in clausola riprende il v. 5, per il predicato bisillabo seguito da forte segno interpuntivo, cfr. IX, 25. Il sintagma *tenera* | *Fanciulla* in in *enjambemant* è comune nella tradizione elegiaca, cfr. I, 11-12, e sarà in Foscolo, *A Saffo*, 17-18. ~ **Fanciulla… nudrice**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1.

16. **E… te**: dat. di vantaggio; il parallelismo e la congiunzione iterata *E… e* ('sia… sia') pongono le due donne sullo stesso piano, svantaggioso per entrambe. ~ **disdice**: 'non conviene'.

17-20. **Di tua… auguri**: tema già di Ovidio, *Amori* II 2, 9-10 «Si sapis, o custos, odium, mihi crede, mereri / Desine; quem metuit quisque, perisse cupit». ~ **Di… proccuri?**: 'A ricompensa (*premio*) della tua severità (*durezza*), dimmi, cosa ottieni (*a… proccuri*)?' ~ **Lamenti… auguri**: *climax* con gli estremi in chiasmo.

21-24. **Quante… sorte**: costruzione con imperfetto ipotetico che prelude alla favola di Piramo e Tisbe dei vv. 25-32; il riferimento alla balia è invenzione del Savioli, che mette in relazione l'episodio mitico e la scena contemporanea. ~ **Quante… morte**: la spartizione del sintagma *Quante […] Fanciulle* a inizio distico sottolinea l'unità della coppia, cfr. VI, 33-34. ~ **Se… sorte**: *enjambement* marcato dall'iperbato che rafforza la coesione del distico.

25-32. **Quante… alma**: la ripresa di *Non* (v. 25) e *Nè* (v. 31) lega le quartine dedicate alla favola di Piramo e Tisbe (Ovidio, *Metamorfosi* IV, 55-165), rette dagli imperfetti prospettici *Fuggia* (v. 28) e *Raggiungea* (v. 32). ~ **Non… mura**: l'immagine è in Ovidio, *Metamorfosi* IV, 83-86 «Tum murmure parvo / multa prius questi statuunt, ut nocte silenti / fallere custodes foribusque excedere temptent, / cumque domo exierint, urbis quoque tecta relinquant». ~ **pel**: 'attraverso il'. ~ **fedel silenzio**: compagno della notte; è immagine tradizionale, cfr. Ripa, *Iconologia* (1603), p. 454, s.v. *silentio* «[…] il silentio, è amico della notte, come dicono i Poeti». Il sintagma sarà anche in XX, 51. ~ **infausta… oscura**: sostantivo incorniciato tra i due attributi. ~ **soverchio**: 'troppo', avv. per enallage. ~ **patrie mura**: 'paterne', cioè 'della casa paterna'; raro in quest'accezione, cfr. *GDLI*, s.v. *patrio*.

29-32. **Nè… alma**: alla vista di Piramo in fin di vita, Tisbe raccolse il pugnale usato dall'amante e si uccise trafiggendosi (*aprendosi*) il petto (*seno*). ~ **nud'alma**: priva del corpo, pred. sogg. riferito a Tisbe.

33-36. **Ma… accolga**: dopo la digressione mitologica il poeta torna a rivolgersi alla balia. ~ **avversa istoria**: quella di Piramo e Tisbe, vv. 25-32. ~ **Tua… tolga**: l'antitesi tra la condizione del poeta, disperato perché vuole incontrare la donna, e della balia, che invece dorme tranquilla, è marcata dal poliptoto che insiste sul pronome di 2ª. ~ **Me… accolga**: iperbato che antepone il c. ogg. *Me* collocandolo in sede accentata; è stilema anche ovidiano, cfr. II, 5. ~ **Apri**: imperativo attualizzante in clausola, seguito da forte segno di interpunzione, cfr. v. 13. ~ **ultim'atrio**: quello antistante la camera della donna.

37. **Te… giudice**: parallelismo con anafora del pron. ogg. di 2ª.

39. **ove t'offendano**: 'se dovessero offenderti'

40. **Vuoi più?**: formula interrogativa con funzione rafforzativa. ~ **negletti andranno**: 'saranno dimenticati', perché i due rinunceranno a baciarsi (Muscetta-Massei); *negletti* è retto da *andare* nell'accezione di 'essere' anche in Parini, *Mezzogiorno*, 728-30 «Ma negletto non già dagli occhi andrai / De la Dama gentil, che a te rivolti / Incontreranno i tuoi».

41-42. **Poche… parole**: la scena della conversazione immaginata è resa dalla struttura parallela del distico, scandita dall'anafora di *Poche*, che mette in rapporto i predicati *ascoltar* e *donar*.

45-56. **Ecco… neve**: le condizioni atmosferiche rigide e avverse, ritratte nelle quartine centrali, accentuano il dramma del poeta. ~ **Ecco… braccia**: quartina con struttura speculare; i versi centrali sono occupati dalle due principali (vv. 46-47), poste in relazione dall'anafora di *Ella*, con i predicati e i complementi in chiasmo. I due versi cornice (vv. 45-48) sono legati dagli accenti di 4ª sui pronomi *te* e *me*, che sottolineano i sentimenti antitetici della donna.

49-52. **Nè… appoggia**: il motivo di Amore che infonde coraggio è ovidiano, cfr. *Amori* I 6, 9-12 e *Metamorfosi* IV, 93-96, «Callida per tenebras versato cardine Thisbe / Egreditur fallitque suos adopertaque vultum /Pervenit ad tumulum dictaque sub arbore sedit. / Audacem faciebat amor». ~ **pietra… seno**: chiasmo che marca la coesione del distico, cfr. IX, 7-8.

53-56. **Taccio… neve**: per l'immagine, cfr. Ovidio, *Amori* I 9, 15-16 «Quis nisi vel miles vel amans et frigora noctis / Et denso mixtas perferet imbre nives?» e Fubini-Maier segnala *Amori* II 19, 20-21 «Et sine me ante tuos proiectum in limine postis / Longa pruinosa frigora nocte pati». ~ **Taccio di me**: preterizione. ~ **densa e greve**: 'fitta e densa', dittologia sinonimica. ~ **agghiacciano**: 'congelano', cfr. XI, 30. ~ **Per sottoposta neve**: 'a causa della neve che calpestano', con valore relativo implicito; il *GDLI* segnala come unico precedente Sannazaro, *Rime disperse* XVIII, 19 «ogni fior sottoposto a sì bel piede».

57-64. **Apri… mova**: il poeta torna a rivolgersi alla balia; l'anafora dell'esortativo, *Apri* (vv. 57 e 61), lega le due quartine e richiama il v. 35. ~ **Apri… bianco**: costruzione dell'ipotetica alla greca; la ripresa di *se* scandisce la bipartizione della quartina. ~ **se… fianco**: ricorda Parini, *Odi*, *La caduta*, 33-34 «Ed ecco il debil fianco / Per anni e per natura». ~ **più**: 'troppo', ant. ~ **avversa man**: 'ostile', perché non apre la porta, sintagma già di XVI, 48. ~ **scemiti**: 'ti indebolisce'. ~ **Il… bianco**: 'la vecchiaia' per perifrasi, sogg.; *canuto e bianco* è dittologia sinonimica petrarchesca, cfr. *RVF* 16, 1 «Movesi il vecchierel canuto et bianco».

61-64. **Apri... mova**: le antanaclasi *moverti* ('commuoverti') - *mova* ('faccia muovere' per aprire la porta) ai vv. 61 e 64, e *giova* ('serve') - *giovi* ('favorica') con anadiplosi, ai vv. 62 e 63, strutturano la quartina; la ripresa di *Amor* (vv. 63-64); il chiasmo gramamticale *Mi giovi Amor – Amor[...] ti mova*, marcano la coesione del secondo distico. La doppia negazione *nulla* - *non* ha valore rafforzativo. ~ **ove**: 'dal momento che', causale. ~ **Pianto o pregar**: 'che siano pianti o preghiere' con valore relativo implicito.

65-72. **Ch'egli… Nume**: i continui cambi di soggetto segnano l'opposizione tra la forza invincibile di Amore (vv. 65-66, 67 e 69-70) e l'impotenza della balia al suo cospetto (vv. 66, 68 e 72-72). Il contrasto è altresì sottolineato dall'opposizione tra *Ch'egli*, riferito ad Amore, che struttura la bipartizione della prima quartina (vv. 65 e 67), *Tu* (v. 68), riferito alla balia, con accento di 1ª. La ripresa *Ch'egli* - *Ch'altri* (v. 69), lega le due quartine. ~ **ospite**: nelle stanze della donna. ~ **Conosci assai**: 'sai bene', come in Boccaccio, *Filostrato* II 103, 1-2 «Assai conosco che mai meritato / non fu per mio servir quel per che vegno». ~ **Soffrir**: 'tollerare'. ~ **costume**: 'abitudine'. ~ **Trema… Nume**: i due versi dal tono cupo e minaccioso, accentuato dalla clausola intimidatoria *Trema… te* ('temi per te stessa') e dagli accenti di 2ª e 3ª, sono legati dall'*enjambement*, rafforzato dall'iperbato che pospone il pred. *Paventa* ('temi') creando il parallelismo. ~ **vindice**: lat. 'vendicatrice'. ~ **Nume**: 'Amore'.

71-72. **Trema… Nume**: i due versi dal tono cupo e minaccioso, accentuato dalla clausola intimidatoria *Trema… te* ('temi per te stessa') e dagli accenti di 2ª e 3ª sono legati dall'*enjambement*, rafforzato dall'iperbato che pospone il pred. *Paventa* ('temi') collocandolo in parallelismo con *Trema* (v. 71). ~ **vindice**: lat. 'vendicatrice'. ~ **Nume**: 'Amore'.

73-80. **Arse… biforme**: serie di tre esempi mitologici in *climax* che illustrano passioni sconvenienti provocate dall'ira di Venere; i primi due occupano un distico ciascuno e sono scanditi dalla ripresa di *Arse* ('fece ardere', sogg. è *ira*, v. 72), che marca anche la bipartizione della quartina, mentre il terzo si sviluppa nella a seconda strofa. ~ **Arse… sorella?**: il primo distico allude alla vicenda di Fedra, che si innamorò del figliastro Ippolito, cfr. Euripide, *Ippolito*, e Ovidio, *Eroidi* IV, il secondo alla favola di Adone, nato dal rapporto incestuoso tra Mirra e il di lei padre, Cinira, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* X, 298-525. ~ **a… rubella**: 'irrispettosa verso Teseo', dat. vantaggio. ~ **al… Adon**: dat. di relazione.

77-80. **Vinta… biforme**: terzo e ultimo esempio mitologico, riferito al mito di Pasifae, che giacque con il Toro di Creta (*bovine forme*, perifrasi) e diede alla luce il Minotauro. La favola è diffusa sia nella tradizione greca, (cfr. Diodoro Siculo,

Biblioteca storica IV 77, 1-3) sia nella latina, narrata da Virgilio, *Eneide* VI, 23-26 e in Igino, *Favole* 40, e menzionata da Ovidio nella IV lettera delle *Eroidi* (vv. 165-66), dedicata a Fedra e Ippolito (cfr. vv. 73-74). ~ **Vinta**: 'conquistata'. ~ **infiammò**: il sogg. è sempre *ira* (v. 72). ~ **La prole… biforme**: il pred. *tacquesi*, impersonale e transitivo, regge il c. ogg. *prole empia*, che allude al Minotauro, identificato dalla perifrasi *Che... biforme*, 'che nacque di due nature', mezzo uomo e mezzo toro; *biforme* è termine dantesco di *Purg.* XXXII, 96 «che legar vidi a la biforme fera». ~ **La prole… tacquesi**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. vv. 14 e 72.

81-84. **Con… foco**: il poeta torna a rivolgersi alla balia con tono sempre più cupo, che il parallelismo in punta di verso *ei cerchiti - ei t'agiti*, con la ripresa di *ei* in anafora e la disposizione chiastica del pronome di 2ª, sottolinea l'auspicio del poeta, e scandisce la bipartizione della quartina. Le *antiche membra* richiamano la *guancia antica* del v. 4 e fanno sistema con i vv. 57-58 e 60, tornando a puntualizzare astiosamente l'anzianità della balia. ~ **ei… Amor**: 'Amore ti incalzi, se lo sottovaluti, e ti procuri sofferenze ancora peggiori'; *ei* pleonastico è separato da *Amor*, a cui si riferisce, per l'interposizione del predicato *cerchiti,* cfr. XVI, 53-54. ~ **agiti**: 'infiammi'. ~ **scelerato foco**: 'crudele'.

85-86. **Nè… possa**: iperbole che manifesta l'ostilità del poeta nei confronti della balia. ~ **il**: riferito a *scelerato foco* (v. 84).

87-88. **Ardi… ossa**: il riferimento separato a corpo e anima, marcato dal parallelismo delle due coordinate, inasprisce la condanna auspicata, che dovrà colpire sia lo spirito che il corpo. ~ **Ardi… ardano**: poliptoto che chiude circolarmente la serie di predicati relativi all'amore come passione ardente (*Arse*, vv. 73 e 75; *infiammò*, v. 77 e *agiti*, v. 83). ~ **nud'ombra**: varia *nud'alma* del v. 31. ~ **cener freddo**: sintagma tassesco, cfr. *Liberata* VII 22, 3 e *Rime* III, *Ne la morte di Barbara d'Austria*, 203, presente anche in Marino, *Adone* XIX 404, 5.

XX

AL SONNO

Presente con lo stesso titolo nella raccolta delle Rime *del 1758, in nona posizione, l'ode fu tra quelle scelte da Leopardi per la* Crestomazia italiana, *insieme a* Il furore *(XII),* All'amica inferma *(XVIII) e alla canzone* Amore e Psiche. *La struttura è bipartita, con i primi venti versi dedicati al ritratto della donna, insonne perché afflitta da pene d'amore, e i successivi sessanta tutti rivolti al Sonno, invocato dal poeta affinché giunga in soccorso dell'amata e le permetta finalmente di riposare (vv. 21-80). Nella seconda parte dell'ode è notevole l'uso dei pronomi personali, soprattutto per alternanza tra la seconda persona, sempre riferita al Sonno, e la terza, afferente prima ad Amore (cfr. vv. 41-48), poi al Silenzio (cfr. vv. 49-60), che si succedono sulla scena. La fonte principale è l'undicesimo libro delle* Metamorfosi *di Ovidio (vv. 13-14, 21, 25-28, 53 e 57-58), a cui si aggiungono cammei tratti dall'*Eneide *di Virgilio (vv. 39-40 e 59-60) e dalla* Tebaide *di Stazio (vv. 37-38), ma non possono escludersi influenze anche iconografiche. Due luoghi in particolare rivelano il riuso savioliano dei modelli; le ultime due quartine, dove il richiamo a una scena omerica passa attraverso le* Eroidi *di Ovidio (vv. 73-80), e ai vv. 25-26 «Vieni: il Leteo papavero / Scuotan le tempie ingombre», dove l'immagine ovidiana del Sonno che si riscuote da se stesso, «Excussit […] sibi se» (Ovidio,* Metamorfosi *XI, 621) è ricalcata dal Savioli, attraverso una metonimia che sostituisce i riflessivi in poliptoto. L'invocazione al Sonno del cavaliere savioliano si inerisce entro uno scorcio della tradizione che declina il* topos *in modo «apparentemente altruista che vede l'amante in atto di pregare […] affinché l'amata si addormenti» (Carrai, 1990, pp. 72-73), rispecchiandosi una tendenza nata con la generazione del Parini. Per la diffusione del tema e le diverse declinazioni che assunse entro la lirica italiana, rimando agli studi di Carrai nel volume* Ad Somnum *(Carrai, 1990) in particolare alle pp. 28-83.*

Ben sotto al carro i vigili
Corsieri atri affatica
Del regnator Silenzio
La tenebrosa amica:

Ben Cielo, e Terra, e Oceano
Tutto è tranquillo, e tace;
Ma non però la tenera
Fanciulla nostra ha pace.

Essa d'Amor, che l'agita,
Ferita il lato manco
Stanca le piume incomode
Col giovinetto fianco.

E già del fosco Memnone
La sconsolata Madre
Sorse tre volte a togliere
L'ombre agghiacciate ed adre;

E le pupille cerule
Anco trovò tre volte
Stanche, e per veglia languide,
Ma a veglia ancor non tolte.

Deh ai bruni luoghi, ov'abiti,
Se prece, o Sonno, arriva;
Se ardesti mai, posandoti
Sugli occhi a qualche Diva;

Vieni: il Leteo papavero
Scuotan le tempie ingombre,
E le grand'ali fendano
Le pigre, e rigid'ombre.

Racchiusi usci non vietino
A te che non t'inoltri,
E inosservato, e placido
Giungi alle fide coltri.

Più cure aspre e sollecite
Lor troverai d'intorno,
Ferme di non rimoversi
Indi neppur col giorno.

Ma inaspettato, e carico
D'obblio liquor le asperga,
O lor toccando dissipi
La taciturna verga.

Se sulla sponda assidesi
Amor si corchi, e taccia,
O altrove il volo movere,
Finchè tu stai, gli piaccia.

Non manca ov'ei rivolgasi
Sull'instancabil ali,
Se al regno suo soggiacciono
Gli Dii, non che i mortali.

Che più? se al chiesto uffizio
Altro s'oppon, si toglia;
E a te fedel Silenzio
Guardi la muta soglia.

Col dito al labbro ei rigido
Il passo a ciascun vieti,
Solo l'entrar sia libero
A miti sogni, e lieti.

Figli di te vestendosi
Di cento ombre leggiadre,
Escan dall'uscio eburneo
Accompagnando il Padre;

Escano, e me presentino
Alla fanciulla mia:
Oggetto indarno cercano,
Che caro a lei più sia.

Seco fra sogni ell'abbiami,
Poich'altro a lei non lice;
E i sogni almen le fingano
Il nostro amor felice.

Ma deh però che fervidi
Non sian nell'opra assai;
Deh che la gioja insolita
Non la svegliasse mai.

Sovente ancor Penelope
Sognò del Greco amato,
E nel sognar destandosi
Credette averlo a lato:

Poi fralle piume vedove
Stesa l'incerta mano,
Dell'error lassa avvidesi,
E pianse a lungo invano.

1-4. **Ben… amica**: sogg. è amica, identificata con la Notte dalla perifrasi con prolessi del determinante, Del... amica, ritratta in un'immagine che ricorda Tibullo, Elegie III 4, 17 «Iam Nox aetherium nigris emensa quadrigis […]». L'anafora di *Ben*, ripreso al v. 5, lega la quartina alla successiva dove è ripresa l'atmosfera notturna, tranquilla e silenziosa, in contrasto con l'agitazione della donna. ~ **vigili… atri**: 'fervidi cavalli neri'; i due attributi posti a cornice del sostantivo marcano l'*enjambement*, che ricorda II, 3-4 e III, 67-58 (Pinchera, p. 275). ~ **regnator Silenzio**: che pervade la notte.

5. **Cielo… Oceano**: *tricolon* in polisindeto che varia I, 48.

7-8 **tenera… nostra**: sostantivo incorniciato da due attributi, con marcato *enjambement*, cfr. vv. 1-2. Il sintagma *tenera | Fanciulla*, comune nella tradizione elegiaca, si trova altre due volte negli *Amori*, sempre con inarcatura, cfr. I, 11-12 e XIX, 13-14. ~ **nostra**: del poeta, plur. poetico.

9-12. **Essa… fianco**: l'insonnia dovuta alle pene d'amore è *topos* elegiaco, cfr. Properzio, *Elegie* II 17, 1-4 e Ovidio, *Amori* I 2, 1-4. ~ **agita**: 'infiamma', cfr. XIX, 83. ~ **Ferita… manco**: 'al cuore', per metonimia, acc. gr. ~ **Stanca… incomode**: 'logora il letto scomodo', per sineddoche (cfr. XII, 43); perché continua a rigirarsi. L'attributo *incomode* restituisce la prospettiva della donna. ~ **giovinetto fianco**: ha un precedente in Tasso, *Conquistata* IX 10, 5 e sarà in Monti, *Poesie liriche, Per. S.A. il barone Ludovico d'Erthal* (1779), 105.

13-20. **E già… tolte**: l'insonnia che tormenta la donna ormai da tre giorni è sottolineata enfaticamente dall'insistenza su *tre volte*, ripreso al v. 15 e al v. 18, e dall'anafora di *E* (vv. 13 e 17), che mettono in relazione la prima quartina, dedicata all'Aurora (*E già… Madre*, perifrasi), già sorta tre volte a dissipare (*togliere*) le tetre (*adre*, poet. 'atre') e fredde (*agghiacciate*, cfr. XI, 30) ombre della notte (vv. 13-16), e la seconda, che marca il tormento della donna (vv. 17-20), per tre volte insonne al sorgere del giorno. Per l'immagine mitologica che restituisce lo scorrere del tempo, cfr. II, 1-4 e XV, 65-68. ~ **del… madre**: Memnone, *fosco* perché etiope (cfr. Esiodo, *Teogonia*, 984-85 e Ovidio, *Amori* I 8, 3-4), morì per mano di Achille, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* XIII, 576-622. ~ **pupille cerule**: 'occhi azzurri' per metonimia; tratto tipico della bellezza femminile, cfr. VII, 62. ~ **Stanche… tolte**: l'anadiplosi sottolinea e drammatizza il malessere della donna. ~ **languide**: 'provate'. ~ **tolte**: 'sottratte'.

21-24. **Deh… Diva**: inizia la seconda parte dell'ode, interamente dedicata alle preghiere del poeta, che si rivolge al Sonno affinché conceda pace e riposo alla sua donna. Le due protasi dell'ipotetica, con apodosi all'inizio della quartina successiva (v. 25), sono collocate una per distico e scandite dall'anafora di *Se* (vv. 22 e 23), che marca la struttura bipartita e speculare della quartina, cfr. XIX, 46-47. ~ **bruni luoghi**: perché nella dimora del Sonno non penetra luce, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* XI, 592-96 «Est prope Cimmerios longo spelunca recessu, / mons cavus, ignavi domus et penetralia Somni, / quo numquam radiis oriens mediusve cadensve / Phoebus adire potest: nebulae caligine mixtae / exhalantur humo dubiaeque crepuscula lucis».

25-28. **Vieni… ombre**: la struttura chiastica della quartina esclude l'esortativo *Vieni*, isolato in clausola iniziale (cfr. III, 17 e IV, 73) e legato sintatticamente alla

strofa precedente, con rarissimo superamento della quartina. ~ **il… ingombre**: 'il capo (*tempie*, metonimia) appesantito dal sonno (*ingombro*) faccia cadere (*scuotan*) i papaveri soporiferi (*Leteo papavero*)'; l'immagine ha un precedente letterario in Marino, *La strage de gl'innocenti* II 102, 3-8 «Steso in un l'etto d'ebeno frondoso, / Prende il placido Dio posa e quiete. / Di papaveri molli ha il capo ombroso», ma la raffigurazione del sonno con il capo cinto di papaveri è soprattutto dell'arte figurativa, testimoniata da *Il sonno*, scultura di Algardi (1598-1654) a villa Borghese (Roma). Il papaveri sono soporiferi perché aspersi con l'acqua del Lete, il fiume dell'oblio, cfr. Virgilio, *Georgiche* I, 78 «Lethaeo perfusa papavera somno». La scena restituisce l'immagine ovidiana del Sonno che si riscuote da sé stesso, *Metamorfosi* XI, 618-21 «Tardaque deus gravitate iacentes / vix oculos tollens, iterumque iterumque relabens / summaque percutiens nutanti pectora mento, / excussit tandem sibi se […]», ma con la metonimia dei papaveri in luogo dei riflessivi in poliptoto. ~ **E… ombre**: l'immagine è in Ovidio, *Metamorfosi* XI, 650-51 «Ille volat nullos strepitus facientibus alis / per tenebras», ma riferita a Morfeo; il Sonno è comunque ritratto nella tradizione come dio alato, cfr. Callimaco, *Inni* IV*A Delo*, 233-34. ~ **pigre… ombre**: 'oscurità fredda e sonnolenta'.

29-30. **Racchiusi… inoltri**: 'Le porte chiuse non ti vietino di entrare'; doppia negazione che afferma, lett.: 'Le porte chiuse (*racchiusi usci*) non ti siano di divieto (*non… a te; vietino*, assol.) affinché non entri (*che… inoltri*)'. ~ **Racchiusi… vietino**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1.

32. **fide coltri**: 'al letto che ti è familiare', per sineddoche.

33-48. **Più… mortali**: il ritratto dei tormenti della donna occupa la parte centrale dell'ode, precisamente bipartita, con due quartine dedicate agli affanni (*cure*, lat., person., vv. 33-40) e due riservate ad Amore (vv. 41-48). ~ **Più… sollecite**: 'molte preoccupazioni gravose e angosciose' pers.; ricorda Metastasio, *Poesie*, *La strada della Gloria*, 10 «Sol io veglio fra cure aspre e severe». Accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1. ~ **Lor**: alle *coltri* (v. 32). ~ **Indi**: 'da lì'.

37-38. **Ma… asperga**: il sogg. è *liquor*; il sintagma *carico* | *D'obblio* è reminiscenza petrarchesca, cfr. *RVF* 126, 56 «Così carco d'oblio» (Pinchera, p. 278), mentre l'immagine è in Stazio, *Tebaide* II, 143-45 «Illos post verbera fessos / Exceptamque hiemem cornu perfuderat omni / Somnus».

39-40. **O lor… verga**: cfr. Virgilio, *Eneide* V, 854-56 «Ecce deus ramum Lethaeo rore madentem / vique soporatum Stygia super utraque quassat / tempora cunctantique natantia lumina solvit». ~ **taciturna verga**: 'silenziosa', perché il Sonno agisce nel silenzio.

41-42. **Se… taccia**: cambio di sogg., che diventa *Amor* (v. 42). ~ **sponda**: del letto. ~ **assidesi**: 'si siede'. ~ **si… taccia**: 'si sdrai e faccia silenzio', ossia 'si addormenti'; l'insofferenza del poeta emerge dalla collocazione in clausola dell'ottativo, *e taccia*, che risulta più incisivo.

44. **Finché… stai**: parentetica con cambio di sogg.; *tu* è riferito al Silenzio.

45. **ov'ei rivolgasi**: 'luogo dove egli possa dirigersi', riferito ad Amore.

47-48. **Se… mortali**: 'Dal momento (*Se*) che al suo potere (*regno*, di Amore) si sottomettono (*soggiacciono*) gli dei come i mortali' il motivo è anche in X, 23-24 e in Marino, *Adone* III 173, 1-8; emblematico dell'onnipotenza di Amore è il corteo di Ovidio, *Amori* I 2, 25-46.

49. **chiesto uffizio**: 'compito richiesto' al Sonno, ossia di fare addormentare la donna.

50. **Si toglia**: 'sia allontanato'.

51. **a te**: dat. di vantaggio riferito al Sonno. ~ **fedel silenzio**: sogg; qui compagno del sonno, in XIX, 25 della notte.

52. **Guardi**: 'sorvegli'. ~ **muta soglia**: 'silenziosa'.

53. **Col… labbro**: l'immagine è in Ovidio, *Metamorfosi* IX, 692 «Quique premit vocem digitoque silentia suadet». ~ **ei**: il Silenzio. ~ **rigido**: 'inflessibile', con valore anche avverbiale.

56. **e lieti**: epifrasi in clausola.

57-58. **Figli… leggiadre**: riferito ai *sogni* (v. 56), che sono figli del Sonno (*te)*, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* XI, 633-45. ~ **Di… leggiadre**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1. ~ **ombre leggiadre**: 'piacevoli apparenze'.

59-60. **Escan… Padre**: sulla scorta di Omero, *Odissea* XIX, 562-67 e Virgilio, *Eneide* VI, 893-96 «Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur / cornea, qua veris facilis datur exitus umbris, / altera candenti perfecta nitens elephanto, / sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes». ~ **Escan**: ottativo, in anafora con *Escano* esortativo del v. 61. ~ **eburneo**: 'di avorio'.

61-62. **Escano... mia**: il legame tra il poeta e la donna è marcato dalla ripresa di *me* e *mia*, sempre in sede accentata. L'esortazione iniziale, *Escano*, è resa più incisiva dalla pausa sintattica

63. **cercano**: 'cercherebbero', per enallage.

65-68. **Seco… felice**: l'impossibilità per la donna e il poeta di stare insieme è marcata dalla ripresa in poliptoto di *sogni* (vv. 65 e 67). ~ **non lice**: 'non le è permesso'. ~ **fingano**: 'facciano credere'.

69-72. **Ma… mai**: le anafore di *deh* e *Non* bipartiscono e strutturano parallelamente la quartina. ~ **fervidi […] assai**: 'troppo zelanti', spartizione di sintagma a fine verso che marca la coesione del distico, cfr. I, 33-34. ~ **gioja insolita**: 'straordinaria'.

73-80. **Sovente… invano**: le ultime due quartine, dedicate all'esempio di Penelope, allontanano ogni speranza per la donna di vedere il proprio sogno avverarsi, sia per il poliptoto *Sognò - sognar* (vv. 74-75), che insiste sulla separazione tra illusione e realtà, sia per l'avverbio finale *invano,* che sottolinea la futilità del pianto di Penelope. Sulla scorta di Omero, *Odissea* XX, 57-90 e Ovidio, *Eroidi* X, 11-14 «incertum vigilans ac somno languida movi / Thesea prensuras semisupina manus: / nullus erat. referoque manus iterumque retempto / perque torum moveo bracchia: nullus erat» (cfr. *Antologia Romana*, XXX, gennaio 1798, p. 237). ~ **ancor**: anche. ~ **nel sognar**: 'durante il sogno', sost. ~ **Greco amato**: 'Ulisse' per perifrasi. ~ **piume vedove**: 'letto vuoto' per metonimia; sintagma già di Properzio, *Elegie* II 9, 16 e Ovidio *Amori* II, 17 e III, 42, poi entrato nella tradizione italiana, cfr. Marino, *La sampogna, Idilli favolosi*, *Arianna,* 256. ~ **Stesa… mano**: abl. assol.; il sintagma *incerta mano* sarà in Alfieri, *Rosamunda* III 3, 213 e Carducci, *Juvenilia* II 24, 1; *incerta* ha valore anche avverbiale. ~ **lassa**: 'misera', interiez.

XXI

ALL'AURORA

Assente dalla raccolta delle Rime del 1758, ma introdotta nella princeps *del 1765, l'ode è rivolta all'Aurora, che rischiarando il cielo e illuminando il volto sofferente dell'amante ha fatto in modo che la donna si impietosisse, lasciando al cavaliere la speranza di una riconciliazione. Il componimento è strutturato intorno a un nucleo centrale di sei quartine, in cui il poeta ricorda il drammatico incontro con l'amata (vv. 17-40) che dà ragione dell'insolito elogio alla dea, generalmente disprezzata perché foriera del giorno, che obbliga gli amanti a separarsi. Le sei quartine che rimangono per completare l'ode sono disposte a cornice, quattro all'inizio (vv. 1-16), due alla fine (vv. 41-48) e costituiscono un vero e proprio inno alla dea. La presenza di Ovidio è costante e sempre visibile sullo sfondo, sia perché anch'egli dedicò un'elegia all'Aurora (*Amori *I 13), sia per due richiami puntuali; il primo riprende il tema di Aurora che giunge importuna a disturbare gli amanti, come in Ovidio* Amori I *13, 3-9 (vv. 9-12), mentre il secondo restituisce in contesto affatto nuovo l'immagine già ovidiana della donna che non riesce a parlare, per pudore in Ovidio,* Eroidi *IV, 7-8, per angoscia e senso di colpa, in Savioli, vv. 37-40.*

Sorgi aspettata: il roseo
Destriero alato imbriglia:
Stanca è la notte, e pallidi
Son gli astri, o Dea vermiglia.

5 Come al favor dei Zefiri
Puro il tuo volto appare!
L'Ore non mai ti videro
Più bella uscir dal mare.

Te d'importuna accusino
10 Le giovinette in pianti,

Ch'entro ai furtivi talami
Sorprendi i pigri amanti.

Ed io coi voti accelero
L'almo splendor, che move.
Oh a me più Dea che Venere,
A me più Dea che Giove!

Tu il sai, confuso e lacero
Da un desïar fallace,
Al suol prostrato io supplice
Giaceva, e chiedea pace.

A grida, e a pianti immobile
Sedea la mia nemica,
Più amara e inesorabile
Di Leonessa antica.

Notte regnava, ed orrida
Stendea sui nostri mali
Un velo impenetrabile
Di tenebre mortali.

Tu al scintillar di Fosforo
Uscivi intanto, o Dea,
E un raggio tuo sollecito
Sul mio dolor splendea.

Mi vide, e allo spettacolo
Impallidì la fera:

35 Pietate, e orror sorpresero
L'alma ostinata, altera.

Tre volte i labbri schiudere,
E cominciar le piacque;
Tre sospirò; scendeano
40 I pianti in copia, e tacque.

Madre de' venti instabili,
Uffizïosa Diva,
Tanta pietà ringrazio:
La mia speranza è viva.

45 Deh se il ritroso giovane
Te più languir non lassi…
Ahi! te le nubi ascondono,
E non intendi, e passi.

1-8. **Sorgi… mare**: esordio tipico dell'inno; l'Aurora (*Dea vermiglia*, perifrasi, v. 4) è ritratta secondo i canoni tradizionali, alle redini di un roseo cavallo alato (vv. 1-2), mentre sorge dal mare (vv. 7-8). ~ **Sorgi… imbriglia**: distico incorniciato tra le due esortazioni, *Sorgi* e *imbriglia*, rivolte all'Aurora. ~ **roseo** | **Destriero alato**: doppio aggettivo che incornicia il sostantivo rafforzando l'*enjambement*; i cavalli di Aurora sono rosei per tradizione, cfr. Tibullo, *Elegie* I 3, 93-94 e Ovidio, *Fasti* IV, 713-14, ma è rara la raffigurazione di un solo destriero alato, che si trova in Ripa, *Inconologia* (1603), p. 34.

3-4. **Stanca… vermiglia**: l'atmosfera ovattata che precede il giorno, quando la luminosità delle stelle si attenua e la notte declina cedendo il campo alle prime luci del mattino, è resa dal parallelismo *Stanca… notte* e *pallidi… astri* ritrae. La scena rimane sospesa ed evanescente grazie al ritmo spezzato del distico, leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, o viceversa, cfr. Pinchera, p. 278. ~ **Dea vermiglia**: come in Ovidio, *Amori* I 13, 10 «Roscida purpurea supprime lora manu».

5-6. **Come… appare**: perché la brezza primaverile (*Zefiri*) rischiara il cielo dalle nubi. ~ **al… Zefiri**: dat. di causa; il riferimento agli *Zefiri*, tradizionalmente associati alla primavera e alla voluttà, contribuisce alla delicatezza dell'immagine.

7-8. **L'Ore… mare**: immagine tradizionale, cfr. Omero, *Odissea* XXIII, 243-46, Virgilio, *Eneide* IV, 129 e Ovidio, *Amori* I 13, 1-2; le Ore assistono in quanto compagne del Sole, che si è appena levato, cfr. XIV, 41-42.

9-16. **Te… Giove!**: il contrasto tra la tipica avversione degli amanti per l'Aurora, a cui è dedicata la prima quartina della coppia (vv. 9-12), e l'impazienza con cui il poeta attende di vederne la luce, che occupa la seconda (vv. 13-16), è marcato da *Ed* avversativo posto a inizio del v. 13, che sottolinea il cambio di prospettiva. ~ **Te… amanti**: sogg. della principale è *giovinette* (v. 10); il *Che* (v. 11) pronominale è riferito a *Te* (Autora, v. 9), ma non esclude la sfumatura causale; l'impego del verbo *sorprendere* e del sintagma *furtivi talami* ('alcove clandestine')in un riferimento generalizzato suggerisce la frequenza delle relazioni clandestine nella Bologna settecentesca, quasi fossero tali per antonomasia, cfr. IV, 69-72 e VI, 27-28. L'immagine che ricorda il motivo già ovidiano di *Amori* I 13, 3-9 «Quo properas, Aurora? […] / […] / Nunc iuvat in teneris dominae iacuisse lacertis; / Si quando, lateri nunc bene iuncta meo est. / […] /Quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?».. ~ **furtivi... amanti**: parallelismo in fine verso che rafforza il legame tra i due sintagmi; *pigri amanti* perchè ancora addormentati.

14. **almo splendor**: 'magnifica luce', dell'Aurora; riferito al Sole già da Sannazaro, *Sonetti e canzoni* I 8, 1-5 «— Almo splendor, perché con mesta fronte / sì nubiloso vai per la tua via? — / […] / — Sovienti forse, o Sol, del tuo Fetonte, / ché rado gran dolor tosto s'oblia? —». ~ **move**: avanza.

15-16. **Oh… Giove**: parallelismo enfatico, cfr. Ovidio, *Eroidi* IV, 39-40 «Iam mihi prima dea est arcu praesignis adunco / Delia» (*Antologia Romana*, XXXIII, febbraio 1797, p. 261).

17-20. **Tu... pace**: l'accento di 1ª su *Tu*, riferito all'Aurora, e il cambio di tempo verbale (v. 20) segnano l'inizio della digressione in cui il poeta ricorda l'incontro con la donna, che si protrae per ben sei quartine (vv. 17-40), suggerendo le ragioni dell'insolito omaggio alla dea, generalmente invisa agli amanti. L'anafora di *Tu* al v. 29, sempre riferito all'Aurora e sempre in sede accentata, bipartisce la serie scandendo il momento di passaggio dalle tenebre della notte alle prime luci del mattino. ~ **confuso e lacero**: 'straziato' (Muscetta-Massei); dittologia. ~ **desïar fallace**: 'desiderio ingannevole', forse l'attrazione per un'altra donna; *desïar* è sostantivato come in XVII, 68. ~ **Al… pace**: marcato marcato *enjambement* che rende il distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, cfr. III, 49-50. ~ **Al suol… supplice**: se ne avverte un eco in Foscolo, *A Venere* (1794), 21 «A te ricorro io supplice». ~ **pace**: 'riconciliazione'; consueta omissione dell'articolo per ragioni metriche.

21. **A… pianti**: dittologia che restituisce la disperazione del poeta; fa sistema con quella del v. 23, *amara e inesorabile*, istituendo quasi un parallelismo. Omissione dell'articolo legato alle preposizioni, cfr. II, 45. ~ **immobile**: 'insensibile'

22. **mia nemica**: petrarchesco, cfr. *RVF* 254, 1-2 «I' pur ascolto, et non odo novella / de la dolce et amata mia nemica».

23-24. **Più… antica**: la Sfinge (*Leonessa antica*, perifrasi) è detta 'crudele e impietosa' (*amara e inesorabile*, dittologia, cfr. v. 21) perché uccideva e mangiava coloro che non rispondevano correttamente al suo quesito, cfr. Apollodoro, *Biblioteca* III 5, 8.

25-28. **Notte… mortali**: il legame tra i due distici è marcato dalla collocazione a centro quartina del pred. *Stendea* (v. 26) e del c. ogg. *velo* (v. 27). Raro *enjambement* che supera il distico, cfr. III, 53-55, VIII, 17-20, XIII, 65-72 e XVI, 17-20. ~ **orrida**: 'paurosa' (Muscetta-Massei), con valore anche avverbiale. ~ **nostri mali**: 'mie pene', pl. *maiestatis*. ~ **tenebre mortali**: 'lugubri', 'sepolcrali'.

29. **al… Fosforo**: 'Lucifero', ossia Venere in qualità di stella del mattino, cfr. XII, 49-50; dat. di tempo.

31. **sollecito**: 'affettuoso', 'premuroso'.

33-34. **Mi vide… fera**: prima che giungesse l'Aurora poteva soltanto udirne i lamenti; cfr. vv. 25-28. ~ **allo spettacolo**: della sofferenza; dat. di causa. ~ **la fera**: 'la donna', petrarchesco, cfr. *RVF* 135, 41-45 « […]; ma l' engordo / voler ch' è cieco et sordo / sì mi trasporta, che 'l bel viso santo / et gli occhi vaghi fien cagion ch' io pèra, / di questa fera angelica innocente».

35. **Pietate, e orror**: 'compassione e sgomento (lat.)', sogg.; dittologia.

36. **alma**: anima, poet. ~ **ostinata, altera**: 'irremovibile, sdegnosa', dittologia.

37-40. **Tre… tacque**: quartina bipartita dall'anafora di *Tre* (vv. 37 e 39), che insieme alla clausola ritmica *e tacque* (v. 40, cfr. VI, 60) carica l'atmosfera di angoscia;

il motivo è già di Ovidio, *Eroidi* IV, 7-8 «Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit / lingua, ter in primo destitit ore sonus» (*Antologia Romana*, XXXIII, febbraio, 1797, pp. 262-63), ma in contesto diverso. ~ **i labbri schiudere**: cfr. Ariosto, *Furioso* III 60, 5-7 «Qui Bradamante, poi che la favella / le fu concessa usar, la bocca schiuse, / e domandò: […]». ~**cominciar**: a parlare. ~ **le**: riferito alla donna. ~ **in copia**: lat. 'in abbondanza'.

41-48. **Madre… passi**: il cambio di tempo verbale segna la conclusione della digressione; la scena torna al presente, ma viene bruscamente interrotta perché le nubi velano il cielo impedendo all'Aurora (*Madre... instabili*, perifrasi) di udire ancora il poeta; cfr. IV, 78, IX, 43 e XVII, 70. ~ **Madre… instabili**: sulla scorta di Esiodo, *Teogonia*, 378-80. ~ **Uffizïosa**: lat. 'premurosa', rarissimo in poesia, ha un precedente in Marino, *Adone* XV 214, 1-4 «Anch'io, non ti turbar, celeste guida / teco verronne e compagnia divina / per tutto e sempre ufficiosa e fida, / o tu vada o tu stia, m'avrai vicina» e XVIII 191, 7-8 «Ufficiosi ancor molti e dolenti / volano intorno a varie cure intenti». ~ **Tanta… ringrazio**: 'ringrazio la tua profonda compassione'. ~ **Deh… passi**: le tre coordinate in polisindeto (vv. 47-48), sempre più brevi fino alla clausola finale, *e passi* (v. 48), affrettano l'avvicendamento delle azioni, cfr. v. 40. ~ **ritroso giovane**: 'Cefalo' per perifrasi; fu amato dall'Aurora, ma ne rifiutò le attenzioni per rimanere fedele alla moglie, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* VII, 661-708. ~ **lassi**: arc. 'lasci'. ~ **non intendi**: 'non senti'.

XXII

ALL'AMICA GELOSA

Già presente nella raccolta delle Rime *del 1758 con il titolo* Alla fanciulla gelosa, *in decima posizione, l'ode riprende il tema, già ovidiano, dell'amante gelosa (*Amori *II 6). A differenza del modello, però, che condannava il sentimento morboso della donna, il Savioli ritrae un cavaliere che dopo una prima reazione duramente risentita (vv. 1-16) prova a rassicurare l'amata (vv. 45-52 e 69-76), soprattutto perché, alla luce del destino di Ercole, vittima dell'azione silenziosa di Deianira, le aspre manifestazioni di sdegno, benché spiacevoli e immotivate (vv. 77-88), paiono quantomeno rassicuranti. La parte centrale del componimento (vv. 13-44) è occupata dal ricordo del poeta, che rievoca il primo incontro e il corteggiamento della donna, mentre quella finale vv. (46-88) è divisa in due momenti, il primo velatamente polemico, in cui è sottolineato come la monogamia sia un costume esclusivamente moderno e occidentale, nonché un privilegio riservato alle amanti, non alle mogli (vv. 46-68), invece il secondo restituisce la resa incondizionata del poeta, che di fronte allo sdegno della donna preferisce cedere, per paura di un silenzio che potrebbe rivelarsi ben più funesto (vv. 77-88). Non emerge una fonte principale, se non Ovidio per il tema, che tuttavia rimane una sorta di modello in negativo; colpiscono invece il riferimento peregrino all'infedeltà di Ettore, tratto* dall'Andromaca *di Euripide (vv. 61-64) e la probabile "incursione" tra le* Favole *di Igino, da cui forse deriva il ritratto di Iole come* Imperïosa Vergine *(v. 81).*

Deh per pietà silenzio
Al rio sospetto imponi,
Ed alla guancia tenera
La bianca man perdoni.

5 Certo Megera allegrasi
Dell'ira tua non vana,
E scote i serpi, ed agita

Al sen la face insana.

Se frutti Amor fa nascere
Tanto al tuo ben funesti,
Sempre infecondo e sterile
Per nostro meglio ei resti.

Fati sì rei promettere
Al mio desir non parve
Quel dì, che agli occhi attoniti
Il tuo bel volto apparve.

Poco da te dissimili
Per la fiorita etate,
Al fianco tuo sedeano
Tre Giovinette ornate.

Te lunge, ognuna a Venere
Ugual sembrar potea:
Tu v'eri allor; mi parvero
Le Grazie, e tu la Dea.

Sai che non mento; io viditi
Cento amatori appresso
Arder palesi, o taciti,
Del nostro foco istesso.

Non tanti già per Elena
Proci la Grecia espose

Quel dì fatal, che Tindaro
Lor Menelao prepose.

Che non soffersi io misero
Finchè il mio Fato il volle?
Quel che a te costa or lagrime
Agli occhi miei costolle.

In fine Amor sospinsemi
Uso a giovar gli audaci:
«T'amo», gridai: rispondere
M'intesi: «E tu mi piaci».

Dei labbri, ond'elle uscivano,
Credei le note appena:
Troppo era dolce il premio
Della sofferta pena.

E che a tuoi doni io perfido
Obblio maligno opponga?
Che al tuo giammai l'imperio
Di donna altra preponga?

No; tu dal giovin animo
Il timor freddo escludi;
Gli Euri sonanti il portino
Nelle Letee paludi.

Ma guai se te la facile

Antica età vedeva,
55 Se te pur or dell'Asia
Barbara terra aveva.

Bella e fedele Andromaca,
Onor di Frigie nuore,
Chi non lo sa? per Ettore
60 Arse di caldo amore.

Pur con ancelle estranie
Spesso divise il letto;
Nè si sdegnò di porgere
A non suoi figli il petto.

65 Forse parrà l'esempio
Da' casi tuoi distante:
Sposa a soffrir condannasi,
Quel che non soffre amante.

Nè tu, s'io sfugga insania,
70 Soffrir, mia vita, il dei:
Nè tu dovrai dividere
Non ch'altro i guardi miei.

Per Giove no, ch'ei ridesi
D'un amator spergiuro,
75 Per te, per l'ira insolita,
Che sola io temo, il giuro.

Pur benchè tanto siami
Lo sdegno tuo discaro,
Mai non celarlo: ei piacemi
80 Più d'un silenzio amaro.

Imperïosa Vergine
Al forte Ercole piacque:
N'ebbe l'ingrato annunzio
Deïanira, e tacque.

85 Quai frutti infausti uscissero
Di gelosia secreta,
I doni, e 'l rogo il dicano,
Ch'arse funesto in Eta.

ALL'AMICA] *Rc* ALLA FANCIULLA **7** scote] *Rc* scuote **22** Ugual] *Rc* Pari **29** Non tanti… Elena] *precede in Rc* Arsi, e alla piaga indomita, | Che in sen mi siede aperta, | Il cieco amor compiacquesi | Mostrar la via più certa. **34** Finchè] *Rc* Sin che **81-82** Imperïosa… piacque:] *Rc* Al Domator Tirintio | Vergin Meonia piacque,

1. **silenzio**: c. ogg; sogg. sott. è la donna

2. **rio sospetto**: 'maligna diffidenza'.

3-4. **Ed… perdoni**: 'e la candida mano abbia pietà (*perdoni*) della tenera guancia (dat. vantaggio)', il motivo è in Tibullo, *Elegie* I 1, 67-68 «[…] sed parce solutis / crinibus et teneris, Delia, parce genis» (Fubini-Maier). ~ **bianca man**: petrarchesco, cfr. *RVF* 38, 12 e *topos* della *descriptio muliebris*, cfr. II, 61-68. ~ **perdoni**: regge il dativo come in Ariosto, *Furioso* VIII 65, 1-6 «Ma poté sì, per esser tanto bella, / la fiera gente muovere a pietade, / che molti dì le differiron quella / morte, e serbârla a gran necessitade; / e fin ch'ebber di fuore altra donzella, / perdonaro all'angelica beltade».

5. **Megera**: una delle Furie.

6. **non vana**: 'non superficiale', ossia 'carica di sentimento', per litote.

7-8. **E scote… insana**: 'e risveglia (*scote*) le serpi, ed eccita (*agita*) nel petto (*al sen*, della donna) il folle furore (*face insana*, metafora)', impaziente di vendicare l'infedeltà del poeta. Le Furie sono ritratte per tradizione con il capo coperto di serpenti, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 451-54.

10. **al… funesti**: 'dannosi per la tua serenità', dat. di vantaggio.

11. **infecondo e sterile**: dittologia sinonimica.

12. **per nostro meglio**: 'secondo ciò che è meglio per noi', per il poeta e per la donna; dantesco, cfr. *Inf.* I, 112-14 «Ond'io per lo tuo me' penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per loco etterno». ~ **ei**: Amore.

13-16 **Fati… apparve**: sogg. è *dì*; il sintagma verbale *promettere […] non parve* ('non sembrò presagire'), spartito in fine verso, marca la coesione del distico. Dopo le tre quartine iniziali, in cui il poeta rimprovera la donna per la sua gelosia, il cambio di tempo verbale segna l'inizio della digressione sul loro primo incontro.. ~ **attoniti**: 'che rimasero stupefatti', con valore rel. implicito. ~ **Fati sì rei**: 'un destino così terribile', pl. poetico.

17-24. **Poco… Dea**: il paragone tra la donna e Venere è svolto su due quartine dalla struttura notevolmente diversa, da cui emerge l'attenzione del poeta alla *variatio* ritmica e strutturale; la prima ha un andamento fluido, con *enjambement* in entrambi i distici, la seconda ha una struttura rigida, scandita dalle clausole *Te lunge* ('se fossi stata lontana', v. 21) e *Tu… allor* (v. 23) a inizio distico, e una sintassi fortemente contratta, resa attraverso l'avv. con valore verbale *lunge* (v. 21) e l'omissione dei legami sintattici, a cui è preferita la coordinazione per asindeto (vv. 23-24). ~ **fiorita etate**: 'giovinezza' per perifrasi, cfr. Petrarca, *RVF* 325, 92. ~ **Tu… Dea**: avversativa (*Tu… allor*) seguita da conclusiva (*mi… Dea*) coordinata per asindeto. *Enjambement* entro due pause che rende il distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, o viceversa, cfr. III, 49-50. ~ **allor**: 'in quel momento', temporale.

25-26. **Sai che… appresso**: distico leggibile anche come endecasillabo seguito da quinario, cfr. IV, 47-48. ~ **Sai… viditi**: se ne avverte un eco in Cerretti, *La lontananza* (1801), 33 «Sai che non mento; io supplice». ~ **Cento amatori**: iperbole.

27. **palesi, o taciti**: 'palesemente o tacitamente' per enallage.

28. **Del… istesso**: c. causa espresso con il genitivo. ~ **nostro**: plurale *maiestatis*. ~ **foco**: 'passione', cfr. II, 75-76.

29-32. **Non… prepose**: come un cammeo incastonato, il paragone mitologico si inserisce nel mezzo della digressione; immagine iperbolica resa sulla scorta di Igino, *Favole* 78. ~ **Proci**: 'pretendenti', lat. ~ **espose**: 'offrì'. ~ **dì fatal**: 'cruciale', 'fatidico'. ~ **prepose**: 'mise a capo', perché lo nominò suo successore; cfr. Igino, *Favole* 78, 3 «[Helena] Menelao imposuit, cui Tyndareus eam dedit uxorem regnumque moriens Menelao tradidit».

33-34. **Che… volle?**: interrogativa retorica con valore enfatico.

35-36. **Quel… costolle**: la gelosia; l'anteposizione dei due dativi di termine *a te* (v. 35) - *agli occhi miei* (v. 36) struttura parallelamente il distico. ~ **costa… costolle**: l'identità del sentimento provato dai due amanti è sottolineata dal poliptoto.

37-38. **In fine… audaci**: il motivo è in Tibullo, *Elegie* I 2, 16 «audendum est: fortes adiuvat ipsa Venus» e Ovidio, *Ars Amatoria* I, 608 «[…] audentem Forsque Venusque iuvat» (Fubini-Maier). ~ **Uso… audaci**: causale. ~ **giovar**: 'favorire', uso transitivo come in Dante, *Purg.* XXII, 67-69 «Facesti come quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte».

39-40. **T'amo… piaci**: *enjambement* entro due pause sintattiche, cfr. vv. 23-24.

41-42. **Dei… appena**: 'a stento (*appena*) credei di sentirti pronunciare quelle parole'. ~ **note**: 'parole', dantesco, cfr. *Inf.* V, 25.

43-44. **Troppo… pena**: sogg. è *premio*, 'ricompensa'; dichiarativa. *Troppo* vale 'talmente alto'. ~ **sofferta pena**: sintagma dantesco, cfr. *Vita nova* XX, 2; fa sistema con *note* del v. 42.

45-48. **E… preponga?**: le due interrogative latine (cfr. V, 1-2) e la ripresa di *che* strutturano parallelamente la quartina; il cambio di tempo verbale segna la conclusione del ricordo e il ritorno al presente. ~ **Obblio maligno**: 'maliziosa indifferenza'. ~ **Che… preponga?**: con sfumatura consecutiva. ~ **imperio**: 'dominio'. ~ **altra**: 'diversa'. ~ **preponga**: 'preferisca'.

49. **No**: clausola icastica con accento di 1ª che rende il tono più enfatico e accentua la drammaticità della dichiarazione.

50. **timor freddo**: 'agghiacciante', cfr. Ovidio, *Metamorfosi* III, 100 «[…] gelidoque comae terrore rigebant» e *Eroidi* XI, 84 «torpuerat gelido lingua retenta metu»; è sintagma già di Ariosto, *Furioso* XVIII 151, 1 e Tasso, *Conquistata* XIV 98, 7.

51-52. **Gli… paludi**: varia il tema dei venti che disperdono le parole (cfr. XI, 51-52) e i giuramenti (cfr. XVI, 43-44). ~ **Euri sonanti**: 'venti echeggianti' sarà in Monti, *In occasione della festa nazionale celebrata in Milano il giorno 16 giugno 1803*, 51-53 «Re de' venti, percoti / l'infide prore, e sferra /gli Euri sonanti e i Noti». ~ **Letee paludi**: il Lete è tradizionalmente il fiume dell'oblio, cfr. XX, 25; il sintagma è in Properzio, *Elegie* IV 7, 91 «luce iubent leges Lethaea ad stagna reverti» e sarà in Monti, *Poesie liriche*, *Per addottoramento in medicina* (1779), 13-14 «Talor laggiù per la letèa palude / Spinga col remo la tremenda barca».

53-56. **Ma… aveva**: i due riferimenti a culture tradizionalmente poligamiche, antica e moderna, sono sparititi nei due distici, strutturati parallelamente e scanditi dalla ripresa e di *se te*. Rapporti extraconiugali erano normali, per esempio, a Sparta (cfr. Plutarco, *Vita di Licurgo*, XV, 11-13), ed era risaputo che alcuni i popoli orientali fossero poligami (cfr. Montesquieu, *De l'esprit des lois* XVI, I-IV). ~ **Facile... età**: doppio aggettivo separato da *enjambement*; *facile*, vale 'senza fronzoli', con sfumatura sarcastica. ~ **dell'Asia... terra**: prolessi del determinante; *Barbara terra* è sintagma tassesco, cfr. *Liberata* I 22, 6 e *Rime, Di nobil sangue primo al mondo nasci*, 11.

57-64. **Bella… petto**: l'infedeltà di Ettore è considerata dal punto di vista di Andromaca, ossia della donna. L'esempio mitologico unisce due fonti, Omero (vv. 57-60) ed Euripide (vv. 61-64). ~ **Onor… nuore:** 'orgoglio (*onor*) tra le nuore di Frigia ('troiane', agg. geogr.)', cioè 'tra le mogli dei troiani', gen. partitivo; cfr. III, 53. ~ **per Ettore... amore**: sulla scorta di Omero, *Iliade* VI, 392-430; *caldo amore* ('appassionato') è sintagma dantesco di *Par.* XX, 95 che perde la sfumatura spirituale a favore di un'accezione tutta terrena. ~ **Pur… petto**: il sogg. è sempre Andromaca (v. 57); sulla scorta di Euripide, *Andromaca* 222-25 «ὦ φίλταθ᾽ Ἕκτορ, ἀλλ᾽ ἐγὼ τὴν σὴν χάριν / σοὶ καὶ ξυνήρων, εἴ τί σε σφάλλοι Κύπρις, / καὶ μαστὸν ἤδη πολλάκις νόθοισι σοῖς / ἐπέσχον, ἵνα σοι μηδὲν ἐνδοίην πικρόν» «Ettore carissimo, io per compiacerti condividevo con te i tuoi amori, se Cipride ti colpiva, e spesso offrivo il seno ai tuoi bastardi, per non causarti amarezze».

67-68. **Sposa… amante**: la precisazione lascia affiorare ancora una volta lo spirito e di una società in cui gli amanti godevano di maggiori attenzioni dei coniugi; la collocazione di *Sposa* e *amante* agli estemi del distico sottolinea l'opposta condizione, marcata anche dalla ripresa in poliptoto di *soffir* ('sopportare'). ~ **condannasi**: 'è condannata', con impersonale enclitico.

69-72. **Nè… miei**: l'anafora di *Nè tu* scandisce la bipartizione quartina, legata alla precedente da *il* (v. 70), riferito ai vv. 67-68, e dalla ripresa di *Soffrir* (v. 70). ~ **Nè… dei**: ipotetica secondo l'uso greco, cfr. XIX, 57-60. ~ **s'io… insania**:. 'se scamperò alla follia', parentetica. ~ **mia vita**: apostrofe alla donna. ~ **Non ch'altro**: 'nemmeno'.

73-76. **Per… giuro**: l'antitesi tra i due garanti del giuramento è marcata dall'anafora di *Per* ('in nome'), che bipartisce la quartina. Giove è inaffidabile, perché infedele a sua volta, mentre l'ira della donna sarebbe spaventosa (*insolita*) quanto inevitabile. ~ **Per… spergiuro**: cfr. Tibullo, *Elegie* III 6, 49-50 «[…] periura ridet amantum / Iuppiter […]» Ovidio, *Ars amatoria* I, 633 «Iuppiter ex alto periuria ridet amantum». ~ **sola**: avv., per enallage.

77. **Pur**: 'tuttavia'

78. **Discaro**: 'sgradito'.

79-80. **Mai… amaro**: distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, cfr. III, 49-50. ~ **silenzio amaro**: 'carico di risentimento'.

81-88. **Imperïosa… Eta**: finale tragico affidato all'esempio di Deianira, che non rinfacciò a Ercole il tradimento con Iole, ma decise di riconquistare il consorte silenziosamente inviandogli la veste intrisa del sangue di Nesso, convinta che avrebbe riacceso la passione, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IX, 137-57. Sulla vicenda cfr. XII, 9-12. ~ **Imperïosa vergine**: irresistibile (*Imperïosa*, lat.), riferito a Iole, che indusse Ercole a rapirla dopo aver ucciso i suoi familiari, cfr. Igino, *Favole* 35. ~ **ingrato annunzio**: 'sgradito'. ~ **e tacque**: clausola ritmica dal tono icastico che accentua la drammaticità della scena, cfr. XXI, 40. ~ **frutti infausti**: 'terribili conseguenze'. ~ **Di… secreta**: moto da luogo fig. ~ . **i doni… Eta**: il dolore provocato dal veleno indusse Ercole a darsi la morte gettandosi in una pira sul monte Eta, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IX, 157-241. ~ **funesto**: 'fatale', richiama *infausti* del v. 85.

XXIII

ALL'AMICA INFEDELE

Già presente in dodicesima posizione nella raccolta delle Rime *del 1758, con il titolo* Alla fanciulla infedele, *l'ode esprime la rabbia e lo sdegno del poeta, accusato ingiustamente di essere volubile e inaffidabile, e invece vittima egli stesso del tradimento della donna. Le accuse espresse nelle prime due quartine (vv. 1-8) sembrano ricordare il componimento precedente, che prende le mosse proprio da una scenata di gelosia ingiustificata (cfr. XXII). Al centro dell'ode si avverte un cambio di tono (vv. 41-44), che passa da quello acceso della rabbia, a quello cupo della vendetta, riflessa nella costante presenza delle Erinni, protagoniste di tutta la porzione (vv. 41-76). È notevole la quartina finale, che pur non rinunciando alle tinte lugubri conclude il componimento nel segno dell'amore, quello tra Erebo e la Notte, da cui nacquero le Erinni (vv. 73-76). Tra le immagini tetre e drammatiche, per lo più tratte dall'epica e dalla tragedia (vv. 25-32 e 61-64), fa eccezione il grazioso quadretto dei vv. 9-12, che raffigura lo scorrere del tempo come ciclico avvicendamento delle stagioni, nelle figure mitologiche di Borea e Flora. Quanto alle fonti, colpiscono la presenza di Orazio, ripreso solo poche volte all'interno della raccolta (cfr. I, 15; II, 5; e XIII, 25-26), e l'eco di Saffo ai vv. 29-30, che si avverte soprattutto nella resa dello stato d'animo di Elena e nella nota di biasimo che traspare dal tono dei versi. Emerge, infine, una fitta presenza di «figure iterative lessicali o di pensiero […] adatte a favorire la spartizione di strofe, e - all'interno della strofa - per coppie di versi» (Pinchera, p. 271), che non mancano nelle altre odi, ma sono utilizzate in questo caso con maggior frequenza, cfr. vv. 37-64.*

Grazie agli Dii: mostrarono
Palese i tempi il vero,
Per loro ebbe giudizio
La nostra lite intero.

5 Io per tuo detto instabile
Chiudeva alma Numida,

Più mobile di Zefiro,
Più d'Oceáno infida.

Pur l'amator d'Orizia
Cedè sei volte a Flora:
Mancò sei volte agli arbori
La chioma, e t'amo ancora.

Di lungo amor doveasi
Frutto aspettar sì amaro?
Dillo: il rossor tu supera,
Se il tuo delitto hai caro.

Non aspettar ch'io debole
La rotta fè ricordi;
Non che la terra, e l'aria
Dei miei lamenti assordi.

Di quel che i Fati diedero
Abbia il tuo orgoglio assai;
Ma non almeno ignobile
Di me trionfo avrai.

A Menelao che valsero
I larghi pianti insani?
Che del tradito ospizio
Dolersi ai Dii Spartani?

Sull'alta poppa immemore

30 Sedea la Greca infida,
Voti offerendo a Venere,
Che lei promise in Ida:

E tu cantavi, o Proteo,
Grecia, e 'l superbo Achille;
35 Ma lieti i pin solcavano
Le amiche onde tranquille.

Vanne: di cure insolite
I novi Lari attrista,
Reca perpetue lagrime
40 In dote a chi t'acquista.

Io, se coll'atra Nemesi
I giusti preghi han loco,
Io l'esecrate Eumenidi
A te propizie invoco.

45 Sian teco, e teco ingombrino
Gli aurati cocchi oscene,
Sian teco, e a te ministrino
Contaminate cene.

Veglin con esse ai talami
50 Ombre al furor devote;
Danzin nefande, e turbino
Le piume al sonno ignote.

Ohimè, che spero? io pregoti
Le Dire ultrici invano:
Son meco, e 'l cor mi serrano
Colla gelata mano.

Pace o tremende Vergini
Prime ne' regni inferni:
Pace, e perdono; ascondasi
L'ira de' serpi eterni.

Le mense mie non videro
Inorridir Tïeste:
I Fati in me non scesero
Del parricida Oreste.

Salvi, se il può, giustizia
Me dal furor temuto.
S'io sono, o Dee, colpevole,
Il son d'amor perduto.

So che rammento incognito
A vostri voti obietto,
Che onnipossente è l'odio
Nell'agghiacciato petto.

Pur ei talor ne' torbidi
Abissi Amor discese.
Ivi la Notte, ed Erebo,
Perchè nasceste, accese.

ALL'AMICA] *Rc* ALLA FANCIULLA **5-8** Io… infida] *Rc* Io, per tuo dir, gl'instabili | Flutti del mar vincea; | Era il mio cor più mobile | Che arena arsa Nemea: **9** Orizia] *Rc* Oritia **19** aria] *Rc* aere **34** superbo] *Rc* funesto

1-2. **Grazie… vero**: distico leggibile anche come quinario seguito da endecasillabo, cfr. III, 49-50. ~ **Palese**: avv., per enallage. ~ **i tempi**: pl. lat.

3-4. **giudizio […] intero**: 'onesto'; spartizione di sintagma a fine verso che rafforza la coesione del distico, cfr. I, 33-34.

5-8. **Io… infida**: nelle accuse di volubilità e inaffidabilità si intravede un riferimento all'ode precedente (XXII). ~ **Io… instabile**: 'io, che a tuo dire (*per tuo detto*), sarei incostante (*instabile*)', frase nominale che contrae notevolmente la sintassi; l'accento di prima su *Io* sottolinea il contrasto tra il comportamento del poeta, accusato di volubilità, ma innamorato da ben sei anni della stessa donna (vv. 9-12.), e quello della donna, che invece accusa l'amante e tuttavia lo tradisce (vv. 13-16). ~ **Chiudeva**: 'avrei dovuto nascondere', imperfetto epistemico. ~ **alma Numida**: 'un animo volubile'; i numidi erano tradizionalmente ritenuti tali, cfr. Sallustio, *Bellum Iugurthinum*, 66 «Nam vulgus, uti plerumque solet et maxime Numidarum, ingenio mobili, seditiosum atque discordiosum erat». ~ **Più… infida**: l'anafora di *Più* scandisce la bipartizione del distico, con struttura chiastica. ~ **Più… Zefiro**: 'più variabile del vento', dunque incostante; *Zefiro* è personificazione del vento in senso lato. ~ **Più… infida**: come *Zefiro*, anche *Oceano* vale genericamente 'mare', person; *infido*, 'inaffidabile', perché insidioso per i naviganti.

9-12. **Pur… chioma**: 'sono trascorsi sei anni', il passaggio delle stagioni è restituito con l'accostando di un'allusione mitologica (vv. 9-10) e di un'immagine naturalistica (vv. 11-12), scandite dai due perfetti tronchi, *Cedè* e *Mancò,* in principio dei versi centrali, che strutturano specularmente la quartina. ~ **Pur… Flora**: 'Eppure l'inverno (*l'amator d'Orizia*, metonimia) si arrese (*Cedè*) sei volte alla primavera (*Flora*, metonimia)'; *l'amator d'Orizia*, 'Borea' per perifrasi, è il dio dell'inverno, *Flora* la dea della primavera, cfr. VII, 29-30. ~ **Mancò… ancora**: distico leggibile anche come endecasillabo seguito da quinario, cfr. IV, 47-48; la virgola prima di *e* (v. 12) attribuisce alla congiunzione una sfumatura avversativa. ~ **Mancò… chioma**: sono trascorsi sei autunni.

13-14. **Di… amaro?**: 'il lungo amore doveva proprio avere un esito (*frutto*) così spiacevole (*amaro*)?'; il tono esclamativo manifesta la delusione del poeta.

15-16. **Dillo… caro**: esortazione aggressiva, enfatizzata dall'isolamento in clausola dell'imperativo *Dillo* (v. 15) ~ **rossor**: 'vergogna' per metonimia. ~ **Se… caro**: 'se sei appagata dal tuo misfatto'.

17-20. **Non… assordi**: l'anafora di *Non* e la posposizione dei predicati *ricordi* e *assordi* strutturano parallelamente la quartina. ~ **debole**: 'come un debole'. ~ **rotta fè**: 'la promessa che hai infranto'; con valore relativo implicito. ~ **la terra e l'aria**: 'il mondo', iperbole. ~ **dei… lamenti**: c. mezzo.

21-22. **Di… assai**: 'il tuo orgoglio insuperbisca (*Abbia […] assai*) per ciò che è stato concesso dal fato (*di quel… diedero*)', ossia il tradimento; precisando la responsabilità del destino, il poeta sminuisce il gesto della donna, ma soprattutto il suo merito di seduttrice.

23-24. **Ma… avrai**: 'Ma almeno non otterrai su di me una vittoria indecorosa (*ignobile*)', resa tale dall'eventuale disperazione del poeta, che però non ha alcuna intenzione di cedere allo strazio (vv. 18-20).

25-36. **A Menelao… tranquille**: l'esempio mitologico riprende la tradizione secondo cui Elena (*Greca infida*, v. 30) fuggì volontariamente con Paride, cfr. III, 53-56. ~ **A Menelao... Spartani?**: la ripresa di *che* (vv. 25 e 27) mette il pred. *valsero* in comune tra i due distici, concordato a senso nel secondo. ~ **larghi… insani**: 'copiosi pianti dissennati' doppio aggettivo che incornicia il sostantivo. ~ **del tradito ospizio**: 'per il tradimento della dimora', ipallage; cfr. XIV, 28 e XV, 54. ~ **ai… Spartani**: 'presso gli dei venerati a Sparta', patria di Menelao, marito di Elena.

29-30. **Sull'alta… infida**: l'immagine di Elena che naviga verso Troia dimentica (*immemore*) della propria casa e dei propri affetti sembra risentire di Saffo, *La cosa più bella*, 6-11 «ἀ γὰρ πόλυ περσκέθοισα / κάλλος [ἀνθ]ρώπων Ἐλένα [τὸ]ν ἄνδρα / τόν [πανάρ]ιστον / καλλ[ίποι]σ' ἔβα ̀ς Τροΐαν πλέοι[σα, /κωὐδ[ὲ πα]ῖδος οὔδε φίλων το[κ]ήων / πά[μπαν] ἐμνάσθη» «Ecco: la donna più bella del mondo, / Elena, abbandonò / il marito (era un prode) e fuggì / verso Troia, per mare. / E non ebbe un pensiero per sua figlia, / per i cari parenti». ~ **Sull'alta… immemore**: «Ricorda lo *Stans celsa in puppi* di Virgilio (*Aen.*, II, 527) […]. E questo verso […] piacque, credo, al Monti […]» (Targioni Tozzetti, p. 688), segnalato da Fubini-Maier che riconosce la ripresa montiana in *Poesie liriche, Ode al signor di Montgolfier* (1784), 5 «su l'alta poppa intrepido».

31-32. **Voti… Ida**: Venere vinse la sfida di bellezza con Giunone e Minerva promettendo a Paride la mano di Elena (*lei* c. ogg.), cfr. I, 39-40. ~ **Voti… Venere**: è invenzione del Savioli, volta a enfatizzare la slealtà della donna attraverso il cinico ritratto di Elena, che omaggiando la dea responsabile del suo tradimento dimostra di non provare alcun rimorso.

33-34. **E tu… Achille**: sulla scorta di Orazio, *Odi* I 15, 1-8 «Pastor cum traheret per freta navibus / Idaeis Helenen perfidus hospitam, / ingrato celeris obruit otio / ventos ut caneret fera / Nereus fata: 'Mala ducis avi domum / quam multo repetet Graecia milite, / coniurata tuas rumpere nuptias / et regnum Priami vetus», segnalato da Fubini-Maier, che precisa: «Orazio veramente parla di Nereo; ma al v. 5 del testo oraziano c'è anche una variante "Proteus"; e questa deve aver tenuto presente il Savioli», ma non è da escludersi anche il *lapsus* mnemonico (cfr. Bond, 1670, a.l.).

35. **lieti**: 'senza impedimenti', per enallage. ~ **pin**: 'navi' per sineddoche; diffuso nella tradizione latina, cfr. Virgilio, *Eneide* X, 206 e Ovidio, *Metamorfosi* XIV, 88.

36. **Le… tranquille**: 'onde placide e favorevoli'; doppio aggettivo che incornicia il sostantivo. Accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1.

37-40. **Vanne… acquista**: il poeta torna a rivolgersi alla donna con l'esortazione provocatoria che allude all'invasione di Troia (*cure insolite*, 'terribili tormenti'), cfr. Eschilo, *Agamennone*, 681-708. I due imperativi, *Vanne* (v. 37) e *Reca* (v.

39) scandiscono la bipartizione della quartina. ~ **Vanne**: esortativo con valore attualizzante in clausola iniziale. ~ **novi Lari**: 'nuova dimora', per metonimia, cfr. XIII, 25-26. ~ **attrista**: 'rattrista'. ~ **t'acquista**: 'ti prende con sé', verbo mercantesco con valenza spregiativa.

41-44. **Io… invoco**: quartina che apre la seconda parte dell'ode, dedicata alle Eumenidi; al v. 41 *Io* rimane irrelato per l'introduzione della parentetica *se... loco*, 'se le preghiere rivolte per una giusta ragione (*giusti preghi*, ipallage) trovano ascolto (*han loco*) presso l'oscura Nemesi (*coll'atra Nemesi*)', ma viene ripreso in anafora al v. 43. Nemesi è la dea della secondo giustizia, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* III, 402-06, *atra* perché figlia della Notte, cfr. Esiodo, *Teogonia*, 223. ~ **giusti preghi**: sintagma ovidiano, cfr. *Metamorfosi* III, 406 «adsensit precibus Rhamnusia iustis» e frequente nella tradizione italiana a partire da Dante, *Par.* XV, 7 e Petrarca, *RVF* 25, 7 e 286, 10. ~ **esecrate Eumenidi**: 'disprezzate Furie' perché dee della vendetta, cfr. XVIII, 9-12. ~ **A… propizie**: 'affinché ti siano propizie', con valore finale implicito; è ossimorico rispetto al ruolo delle Eumenidi e manifesta l'astio del poeta.

45-48. **Sian… cene**: l'anafora di *Sian teco* e il chiasmo ai vv. 45 e 47 strutturano parallelamente la quartina. L'auspicio di persecuzioni incessanti è marcato dall'insistenza sui casi obliqui *teco* (vv. 45 e 47) e *a te* (v. 47). ~ **ingombrino**: 'infestino'. ~ **aurati cocchi**: 'carrozze dorate', pariniano, cfr. II, 22 ~ **oscene**: lat. 'sinistramente', per enallage. ~ **a te... cene**: 'ti servano cene avvelenate'.

49-52. **Veglin… ignote**: sogg. è *Ombre*, marcato dall'accento di 1ª. Gli orribili auspici del poeta, disposti in *climax*, sono scanditi dagli ottativi, *Veglin* (v. 49), *Danzin* (v. 51) e *turbino* (v. 51); le due forme apocopate a inizio distico strutturano la quartina. ~ **esse**: le Eumenidi (v. 43) ~ **ai talami**: 'presso il letto', pl. poetico; dat. di luogo gr. ~ **Ombre... devote**: 'incubi che inducono al delirio' lett. 'consacrati al delirio'. ~ **Danzin… ignote**: per contrasto ricorda XX, 57-68; per l'andamento prosodico cfr. vv. 1-2. ~ **nefande**: 'orribilmente', eper nallage. ~ **le piume... ignote**: 'il letto (*piume*, sineddoche) che diverrà sconosciuto (*ignoto*, con valore relativo implicito) al sonno', tenuto lontano dalle orrende visioni.

53-54. **Ohimè… invano**: scansione prosodica che isola l'interrogativa retorica di tono teatrale *Ohimè… spero?*; per l'andamento cfr. vv. 1-2 ~ **pregoti**: 'invoco contro di te', dat. di svantaggio enclitico, riferito alla donna. ~ **Dire ultrici**: 'Eumenidi vendicatrici (lat.)', cfr. v. 43.

55. **Son meco**: isolato da pausa sintattica che ne accentua la drammaticità, il sogg. è *Dire*. ~ **serrano**: 'rendono insensibile', come in Petrarca, *RVF* 128, 10-14 «Vedi, Segnor cortese, / di che lievi cagion' che crudel guerra; / e i cor', che 'ndura et serra / Marte superbo et fero, / apri Tu, Padre, e 'nteneristi et snoda».

56. **gelata mano**: che anche raggela.

57-60. **Pace… eterni**: la supplica del poeta è drammatizzata dall'anafora di *Pace*, con accento di 1ª, che struttura la quartina. ~ **tremende Vergini**: 'Furie', per perifrasi; sono *Vergini* perché estranee all'amore (vv. 69-70). Immagine ossimorica per la tradizione, che normalmente associa la verginità alla giovinezza e ne fa un

attributo di bellezza (cfr. VII, 54-56). ~ **ascondasi**: 'non si manifesti'. ~ **serpi eterni**: che coprono il capo delle Furie, cfr. XXII, 7; *eterni* è uno dei rari aggettivi esornativi della raccolta, cfr. III, 22 e IV, 55. ~ **Prime… inferni**: 'autorevoli', perché presiedono alle torture, cfr. Igino, *Favole* 79, 2 e Ovidio, *Metamorfosi* IV, 447-63.

61-64. **Le… Oreste**: il paragone antitetico tra l'amante tradito e i due personaggi della tragedia greca, Tieste (vv. 61-62) e Oreste (vv. 63-64), è strutturato parallelamente nei due distici e marcato dagli accenti su *mie* (v. 61) e *me* (v. 63), che sottolineano l'innocenza del poeta. Tieste banchettò a propria insaputa con le membra dei figli, cfr. Eschilo, *Agamennone*, 1583-602; Oreste uccise la madre per vendicare la morte del padre, cfr. Eschilo, *Coefore* e Sofocle, *Elettra*. ~ **in me**: 'su di me'. ~ **scesero**: 'ricaddero'. ~ **parricida**: 'uccisore di un parente stretto'.

65-66. **Salvi… temuto**: sogg. è *giustizia*, peson.; il forte iperbato marca l'*enjambement*. ~ **Me**: riprende *mie* e *me* dei vv. 61 e 63 richiamando alla precedente dichiarazione di innocenza. ~ **furor temuto**: 'follia spaventosa', indotta dalle Furie, cfr. XII, 16.

68. **d'amor perduto**: 'di aver perso l'amore', ossia la donna.

69-70. **So… obietto**: la spartizione di sintagma a fine verso marca l'unità del distico, cfr. XX, 69-70. ~ **rammento**: 'menziono', come in Dante, *Par*. X, 31-33 «Con quella parte che sù si rammenta / congiunto, si girava per le spire / in che più tosto ognora s'appresenta». ~ **incognito... obietto:** 'oggetto sconosciuto ai vostri desideri', l'amore.

71. **Che**: causale.

72. **agghiacciato petto**: 'cuore gelido', per metonimia; cfr. XI, 30.

73-76. **Pur… accese**: chiusura notevole con richiamo all'amore, che giunge anche negli abissi infernali (*torbidi* | *Abissi*, con marcato *enjambement*). ~ **ei**: 'Amore', pleonastico, cfr. XVI, 53-54. ~ **Ivi… accese**: le Furie sono spesso citate come figlie della Notte, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 451-52, ma non di Erebo, se non nel commento del Volpi alla *Commedia* di Dante (1726-'27), vol. 3, p. 51; tuttavia è possibile che il Savioli abbia sovrapposto la discendenza delle Erinni a quella delle Parche, cfr. Cicerone, *Sulla natura degli dei* III, 44 e Igino, *Favole*, *Prefazione*.

XXIV

LA DISPERAZIONE

Assente dalle Rime *del 1758, ma introdotta nella* princeps *del 1765, l'ode restituisce una visione del poeta, che immagina di trovarsi nel paesaggio desolato della valle caucasica dove fu incatenato Prometeo; è notte, lo circondano* rupi immense *(v. 3) e tutto è avvolto da un* mortal silenzio *(v. 9). L'atmosfera è ben diversa da quella che pervade gran parte della raccolta, che si era aperta con i toni soavi e delicati dell'inno a Venere (I), ma si chiude con immagini cupe e angosciose, che ritraggono l'amore come un sentimento che induce sofferenze senza fine e senza tregua (vv. 65-68). In diversi luoghi si ravvisano elementi comuni al componimento precedente, anch'esso caratterizzato da atmosfere tetre e da immagini cruente, come la vendetta di Oreste (XXIII, 63-64) e quella di Medea (XXIII, 61-62), che nulla cedono all'efferatezza delle condanne di Prometeo (vv. 1-4) e di Tizio (vv. 29-32), a cui si aggiungono ricordi delle stesse figure mitologiche: Nemesi (v. 63 e XXIII, 41-42), le Furie (vv. 16-18 e XXXIII, 43-75) e Orizia (vv. 45-48 e XXIII, 9-10). Numerosi sono anche gli elementi di contatto con l'ode* All'Aurora *(XXI), il primo ai vv. 53-54 «Ma già dal cupo Oceano / L'Alba i destrier conduce», che rievocano l'immagine di XXI, 7-8 «L'Ore non mai ti videro / Più bella uscir dal mare», poi al v. 55, con l'utilizzo del medesimo aggettivo,* «importuna», *riferito al sopraggiungere delle prime luci del mattino, (cfr. XXI, 9), e infine ai vv. 57-58 «Se ai raggi incerti e languidi / L'occhio fedel non erra» che ritraggono una scena identica, ma con prospettiva capovolta, rispetto a XXI, 29-36. Le* Metamorfosi *di Ovidio emergono come fonte principale per numero e precisione delle riprese (vv. 7, 16-18, 33-34 e 41-48); per le allusioni alla vicenda epica degli Argonauti (vv. 1-8), invece, non è chiaro se la fonte sia greca o latina, ossia, se il Savioli avesse avuto in mente le* Argonautiche *di Apollonio Rodio o il poema omonimo di Valerio Flacco, ripreso sul modello greco, e nulla esclude che possa averli conosciuti entrambi.*

Empia, ad orror perpetuo
Dannata infausta valle,
Che rupi immense adombrano
Colle deserte spalle!

5 Quest'arse arene accolsero
Medea di rabbia insana:
Qui agl'incantati aconiti
Stese la man profana.

Il tuo mortal silenzio,
10 L'aere maligno e cieco,
Tutto m'è sacro, ed eccita
L'aspro dolor, ch'è meco.

Tu ch'ora ombrosa vigili
O Dea nemica al Sole,
15 Vedi: m'è intorno, e m'agita
La tua tremenda prole.

Essa di requie a Sisifo
Ne' regni bui cortese,
La fiamma in petto avvivami,
20 Che un Dio peggior v'accese.

Oh dì perduti! oh inutili
Pianti, oh desir fallaci!
Tu di mortali esizio
Atroce Amor, tu piaci?

25 Qui morte io chiamo; ascoltami
Pietosa indarno, e move.
Tu regni, e me tua vittima

Guardi: ella fugge altrove.

Segui: così nel Tartaro
L'infame augel si pasce,
E sotto al rostro indomito
L'eterno cor rinasce.

Ecco sdegnoso Borea
Dall'antro Eolio scoppia,
E a questi luoghi inospiti
Terror mugghiando addoppia.

Forse i miei guai risvegliano
Nella fredd'alma orrore:
Egli ne freme: incognito
Non gli è, che possa Amore.

Ghiaccio ostinato armavagli
Le rigid'ali, e il volto;
Vana difesa! Orizia
Apparve, e fu disciolto.

Felice Iddio! tu immemore
Della tua pena antica
Godi gli Odrisii talami
Colla rapita amica;

Io qui languisco. Oh ferrea
Speme, che indarno invoco!

Ahi te non soli escludono
I regni atri del foco.

Ma già dal cupo Oceano
L'Alba i destrier conduce,
Ed importuna accelera
Sui mali miei la luce.

Se ai raggi incerti e languidi
L'occhio fedel non erra,
Ossa insepolte aggravano
Quest'esecrata terra.

Spirto inquïeto, ond'ebbero
Colpevol vita un giorno,
Se te l'amara Nemesi
Danna ad errar qui intorno:

Vedi a che orrendo strazio
L'oppresso cor soggiace;
Vedi, e se puoi consolati:
Il tuo tormento è pace.

1-20. **Empia… accese**: le prime cinque quartine affrescano lo sfondo dell'ode, ritraendo la desolazione della valle caucasica in cui fu incatenato Prometeo (vv. 1-8) circondata da un'atmosfera notturna e lugubre (vv. 9-12), la stessa in cui si immagina il poeta, straziato dalle pene d'amore (vv. 13-20). ~ **Empia… profana**: il sangue caduto dal becco dell'aquila che divorava ogni giorno il fegato di Prometeo avvelenò l'erba della valle, originando l'aconito, che Medea utilizzò per aiutare Giasone a conquistare il vello d'oro, cfr. Apollonio Rodio, *Argonautiche* III, 846-1062 e Valerio Flacco, *Argonautiche* VII, 349-472. ~ **Empia… valle**: 'Maledetta (*Empia*) valle luttuosa (*infausta*) condannata (*Dannata*) a ospitare (sott.) un orrore senza fine', ossia il supplizio di Prometeo. ~ **spalle**: 'pendii'. ~ **arse arene**: 'arido suolo'. ~ **Medea… insana**: 'folle di passione (lat.)', per Giasone. ~ **incantati aconiti**: 'aconiti magici'; né Apollonio Rodio né Valerio Flacco indicano l'erba colta da Madea come 'aconito' (cfr. nota 1-8), ma l'identificazione è in Ausonio, *Technopaegnion, De historiis*, 8-11, presente nella biblioteca del poeta, e forse fonte di commenti contemporanei. ~ **man profana**: 'empia' (ipallage), perché aiutando Giasone tradì il padre e il regno, cfr. Apollonio Rodio, *Argonautiche* III e Valerio Flacco, *Argonautiche* VII, 371-72 «Talibus infelix contra sua regna venenis / induitur noctique tremens infertur opacae». Il sintagma è in Ovidio, *Metamorfosi* II, 755-56 «[…] subit hanc arcana profana / detexisse manu».

9. **tuo**: della valle. ~ **mortal silenzio**: 'silenzio funereo'.

10. **aere… cieco**: 'cielo sinistro e buio', dittologia; il sintagma *aere maligno* è in Dante, *Inf.* V, 86 (Fubini-Maier).

11-12. **Tutto… meco**: 'Tutto mi è caro (*sacro*), e fomenta (*eccita*) l'atroce (*aspro*) dolore che mi tormenta (*ch'è meco*)' ritmo spezzato che accentua la gravità del tono; per l'andamento prosodico cfr, III, 49-50.

13-16. **Tu… prole**: cambio di soggetto con cui il poeta si rivolge alla Notte (*Dea… Sole*, perifrasi, v. 14) che veglia (*vigili*, v. 14) oscura (*ombrosa*, v. 13) sulla valle. ~ **Vedi**: 'guarda', esortazione in clausola iniziale che restituisce il senso di disperazione del poeta, cfr. IX, 25. ~ **La… prole**: 'le Furie', per perifrasi, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 451-54 «[…] illa sorores / Nocte vocat genitas, grave et inplacabile numen: / carceris ante fores clausas adamante sedebant / deque suis atros pectebant crinibus angues».

17-18. **Essa… cortese**: 'Essa (la Notte), cortese nel concedere una tregua (*di requie […] cortese*) a Sisifo nell'Ade (*regni bui*, perifrasi)'; *cortese*, ossimorico in relazione alle Furie, ha valore verbale implicito e contrae notevolmente la sintassi, cfr. X, 11-12. Per l'immagine, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* IV, 451-63.

19. **fiamma**: 'passione', per metonimia; associata alle Furie assume una sfumatura tetra.

20. **Dio peggior**: 'Amore', più crudele delle Furie; reso con toni più miti, il tema è anche in VIII, 69-76.

21-22. **Oh… fallaci**: serie di tre esclamative drammatiche; il sintagma centrale, *inutili* | *Pianti* (con marcato *enjambement*), è chistico rispetto ai due che lo incorniciano, *dì perduti* e *desir fallaci*.

23-24. **Tu… piaci?**: il risentimento del poeta è sottolineato dalla ripresa enfatica di *Tu* e dalla dubitativa *tu piaci?*, che esprime incredulità in tono aggressivo, accentuato dalla pausa sintattica. ~ **di… esizio**: 'rovina degli uomini', con normale omissione dell'articolo legato alla preposizione, cfr. IV, 51 e 80. ~ **Atroce**: 'crudele', riferito ad *Amor*.

25-28. **Qui… altrove**: i rapidi cambi di soggetto mettono la morte al cospetto di Amore e ne rivelano l'impotenza (cfr. X, 23-24). Il valore avversativo del secondo distico, *Tu… altrove*, rimane implicito per l'omissione della congiunzione (cfr. IX, 47-48), così come il nesso conclusivo al v. 28, sostituito dai due punti. ~ **Qui… move**: l'andamento prosodico marca il cambio di soggetto con una pausa sintattica (cfr. III, 49-50). ~ **ascoltami**: c. ogg. enclitico, sogg. è *morte*. ~ **Pietosa**: anche avv. ~ **indarno**: 'inutilmente'. ~ **e move**: 'si muove', ossia 'mi raggiunge', clausola ritmica, cfr. VI, 60. ~ **Tu**: riferito ad Amore. ~ **tua vittima**: pred. ogg. ~ **Guardi**: 'sorvegli'. ~ **ella… altrove**: riferito alla morte, con cambio di sogg. marcato dalla cesura di 1ª.

29-32. **Segui… rinasce**: l'esortazione provocatoria in clausola iniziale è rivolta ad Amore, paragonato all'avvoltoio (*infame augel*) che nel regno dei morti (*Tartaro*) incessantemente divora il fegato di Tizio, cfr. Virgilio, *Eneide* VI, 595-600; il cuore sostituisce il fegato in Apollodoro, *Biblioteca* I 4, 1. Il chiasmo *infame augel* (v. 30) - *rostro indomito* ('becco inarrestabile', lat., v. 31), sottolinea la relazione tra le due immagini e marca la coesione del distico.

33-36. **Ecco… addoppia**: le improvvise raffiche di vento gelido (*sdegnoso Borea*) rendono l'ambiente ancora più ostile. ~ **sdegnoso Borea**: 'irascibile', sulla scorta di Ovidio, *Metamorfosi* VI, 685-86 «[…], horridus ira, / quae solita est illi nimiumque domestica vento». Borea è il vento del Nord e dio dell'inverno, cfr. XXIII, 9-10. ~ **antro Eolio**: 'caverna di Eolo', è la dimora dei venti, di cui Eolo è il signore, cfr. Ovidio, *Metamorfosi* I, 262-64. ~ **scoppia**: 'erompe'. ~ **E… addoppia**: 'Ed echeggiando (*mugghiando*) moltiplica (*addoppia*) l'orrore (*Terror*) di questi luoghi inospitali (*a… inospiti*, dat. di vantaggio)', cfr. vv. 1-4.

37-40. **Forse… Amore**: l'empatia di Borea deriva dalla passione che lo indusse a rapire Orizia (*incognito… Amore*), di cui era innamorato, ma da cui fu più volte rifiutato; l'allusione anticipa la favola, ripresa ai vv. 41-48 sulla scorta di Ovidio, *Metamorfosi* VI, 682-713. ~ **guai**: 'lamenti'. ~ **fredd'alma**: di Borea, sia in senso letterale, perché è il dio dell'inverno, sia metaforico, perché è definito *sdegnoso* (v. 33). ~ **orrore**: il ricordo dei molteplici rifiuti di Orizia. ~ **Egli… Amore**: per l'andamento prosodico cfr. vv. 11-12. ~ **ne freme**: 'ne è turbato'. ~ **incognito… Amore**: omissione del nesso causale sostituito dai due punti, cfr. v. 28. ~ **che**: 'ciò che'.

41-44. **Ghiaccio… disciolto**: l'immagine metaforica ricorda Ovidio, *Metamorfosi* VI, 687-90 «"Et merito!" dixit. "Quid enim mea tela reliqui, / saevitiam et vires iramque animosque minaces, / sdmovique preces, quarum me dedecet

usus? / Apta mihi vis est: […]». Il finale sentenzioso, *e… disciolto*, rafforza l'esclamazione *Vana difesa*! (v. 43), che sottolinea il potere di Amore (cfr. vv. 25-28 e 39-40), rimarcando che nulla può opporsi al figlio di Venere. ~ **ostinato**: 'resistente'. ~ **armavagli**: 'gli corazzava'. ~ **rigid'ali**: perché ghiacciate.

45. **Felice Iddio!**: formula elegiaca che varia *felice te*, cfr. III, 47.

46. **pena antica**: 'passata sofferenza', per i rifiuti di Orizia; è l'*orrore* risvegliato dei vv. 37-38.

47. **Odrisii talami**: 'dimora tracia', di Borea, per metonimia; la Tracia è detta *Odrysia tellus* in Silio Italico, *De bello Punico* VI, 430-31 «At Mavors in proelia currus / Odrysia tellure vocat». L'aggettivo geografico è rarissimo nella tradizione italiana; ha un precedente in Maffei, *O de l'oblio nimiche* (1699), 60 e sarà in Monti, *Poesie liriche*, *Al signor di Montgolfier*, 17.

48. **rapita amica**: 'Orizia', per perifrasi; *rapita* ha valore relativo implicito.

49-50. **Io… invoco!**: l'andamento spezzato isola la sentenza drammatica, *Io… languisco* che sottolinea la condizione opposta del poeta rispetto al Borea (cfr. vv. 45-48). ~ **languisco**: 'mi consumo'. ~ **ferrea|Speme**: 'irriducibile', marcato *enjambement*. ~ **indarno**: 'inutilmente'.

51-52. **Ahi… foco**: non solo gl'inferi (*regni… foco*, perifrasi) escludono la speranza, ma anche la vita terrena; risente di Dante, *Inf.* III, 1-18 (Fubini-Maier). ~ **I regni… foco**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. I, 1.

53-60. **Ma… terra**: l'esordio attualizzante del v. 53 (*Ma già*) introduce il sopraggiungere delle prime luci dell'alba, che rendono visibile l'ultimo macabro dettaglio di un paesaggio già cupo e desolato; le ossa insepolte di uno spirito condannato a errare per la valle, aal quale il poeta si rivolgerà nelle due quartine finali (cfr. vv. 61-68). ~ **Ma… conduce**: l'immagine dell'Aurora che rischiara la figura del poeta sofferente si trova, con prospettiva capovolta, anche in XXI, dove il sopraggiungere della luce è accolto con favore, cfr. XXI, 7-8 e 29-36. ~ **importuna**: 'sgradita', anche avv.; è impiegato nello stesso contesto in XXI, 9. ~ **mali**: 'sofferenze'. ~ **ai raggi… languidi**: delle prime luci del mattino che sono 'soffusi e tenui' (*incerti e languidi,* dittologia sinonimica); dat. di causa. ~ **L'occhio fedel**: 'la vista solitamente affidabile' per metonimia. ~ **aggravano**: in senso proprio, perché sono posate sul terreno, ma anche metaforico, perché la 'opprimono' ulteriormente, aggiungendosi al macabro passato (vv. 1-8) che ne fa una terra *esecrata* (maledetta, v. 60).

61. **Spirto inquïeto**: 'che non trova pace', perché condannato a errare sulla terra; apostrofe. ~ **ond'ebbero**: 'da cui', sogg. *Ossa*.

62. **Colpevol vita**: 'peccaminosa'.

63. **Se**: 'dal momento che' ~ **te**: c. ogg. riferito a *Spirito* (v. 61). ~ **amara Nemesi**: 'spietata', cfr. XXIII, 41.

65-68. **Vedi…pace**: il turbamento del poeta emerge dall'esortazione insistita rivolta allo spirito errante, resa dall'anafora di *Vedi* (vv. 65 e 67), che struttura la quartina. L'ode, e la raccolta, si concludono all'insegna dell'amore come tormento che provoca disperazione. ~ **oppresso**: 'tormentato' da Amore. ~ **soggiace**: 'è sottoposto'.

AMORE E PSICHE

Canzone composta nel 1759 per le nozze tra Gianfrancesco Aldrovandi e Anna Barbazzi, successivamente pubblicata con numerose varianti nell'edizione Remondini del 1782 in aggiunta agli Amori, *ma al di fuori della raccolta. A proposito dell'origine del componimento, nell'edizione dei* Lirici del Settecento *(Ricciardi, 1959, p. 366) sono citate le parole di Giuseppe Maria Tozzi, che nella cornice di collegamento tra i componimenti della raccolta per nozze, «mise in bocca del Savioli queste parole: "Le logge di mia casa fregiate sono di un antico e buon dipinto che tutte esprimono le avventure di Psiche. Questa è la prima storia che apparai fanciullo, e quasi le mie prime notizie furono Psiche e Amore". Quando "il palazzo del conte Savioli" venne trasformato "nell'Educandato delle monache di Galliera… i dipinti riguardanti Psiche" furono "coperti d'intonaco, forse perché erano troppo liberi per monache"». Il tema del componimento è la favola di Amore e Psiche, per cui il Savioli riprende le* Metamorfosi *di Apuleio negli aspetti principali e nella maggior parte dei dettagli, ma non manca di aggiungere variazioni personali. I due luoghi in cui la canzone si discosta con maggiore evidenza dalla fonte corrispondono ai vv. 71-74, dove si avverte un intervento teso a drammatizzare la scena, ai vv. 77-82 che mitigano la severità di Cerere e Giunone, e ai vv. 118-127, che ritraggono il momento del banchetto con maggiore vivacità introducendo le figure di Ebe e Imene, assenti in Apuleio. Tra i dettagli che il Savioli riprende dalle* Metamorfosi, *spiccano l'immagine degli altari di Venere abbandonati (v. 16) e la personificazione della lanterna al v. 61. Per quanto riguarda le fonti, oltre ad Apuleio, si rileva la presenza di Dante (vv. 15 e 94-95) e del Petrarca, soprattutto per sintagmi diventati tradizionali (vv. 6, 12, 69 e 82). Nonostante il metro diverso, in molti luoghi della canzone emerge la poetica per immagini che caratterizza gli* Amori; *sebbene manchi una struttura metrica rigida come quella della consueta quartina si possono infatti distinguere affreschi dai margini precisi e scene tematiche ritratte in sequenze (vv. 31-36, 47-62, 98-104 e 118-127).*

E tu cura soave
Di tacite donzelle,
Cui mentre Ebe sorride, il giovin seno
Penetri ardito, i nostri carmi avrai;

5 Nè la candida tua Psiche, e le belle
Forme, e la notte, e gli amorosi guai
Inonorati andranno.
Or ella è teco, e dell'antico affanno,
Che ricompensa un più propizio Fato,
10 Dolce memoria suona
Per l'Olimpo beato.

Vergine avventurata in mortal velo
Di bellezze immortali adorna apparve;
Stupì vedendo, e l'adorò la terra.
15 Venere al terzo cielo
Tornò da' freddi suoi vedovi altari
Te consigliando alla giurata guerra.
Ma la vendetta in vano
Volgean gli occhi di Psiche.
20 Ardesti, e a te l'antiche
Arme cadean di mano.

Vittima incerta entro a funereo letto
Tradotta al monte, abbandonata, e pianta,
Giù per valli profonde in ricco tetto
25 Peso a un Zefiro amico ella scendea.
Là di sè in forse i vuoti dì vivea
Fra tema e speme a sconosciuto amante;
E tu le usate prove
Terribil Nume esercitar solevi
30 Sovra Nettuno e Giove,
Poi col favor dell'ombre

Ti raccogliea nella segreta Reggia
Talamo aurato d'immortal lavoro.
Ivi alle tue fatiche
Offrìa dolce ristoro
Il molle sen di Psiche.

Irrequïeta Diva,
Che nelle gioje altrui t'angi, e rattristi,
Tu dall'inferna riva
L'aure a infettar del lieto albergo uscisti;
La giovinetta intanto
Gli avidi orecchi a tue menzogne apriva;
Nè vide più nell'amator celato,
Che spoglie anguìne ed omicida artiglio,
Fin che il terror poteo nel cor turbato
Strano eccitar d'atrocità consiglio.
E già un placido sonno
Gli occhi d'Amor chiudeva,
Quando alle quete coltri
Perversa il piè volgeva.
Apparìa nella manca
La lucerna vietata,
Era l'infida e mal secura destra
D'ingiusto ferro armata.

Primi s'offriro ai desïosi sguardi
Sovra l'estrema sponda,
Amor, gli aurei tuoi dardi:
Psiche li tocca appena, e n'è ferita.

Scorge la chioma bionda,
60 Il volto, e l'ali, Amor conosce, ed ama:
E cade il ferro, e la lucerna incauta
Coll'ardente liquor l'omero impiaga.
Fuggiva il sonno; a lei vergogna, e duolo
L'alma pungean. Tu rapido movevi
65 Per l'aure lievi a volo.

Te ritenne Citera. Ivi t'accolse
La rosata di Psiche emula antica,
E medicava la pietosa mano
L'offese della tua dolce nimica,
70 Mentre la sconsolata
Te richiamava lagrimando in vano.
Parlò a lungo il dolore,
Poscia il furor non tacque,
E invocò morte, e si lanciò nel fiume:
75 Cara un tempo ad Amore
La rispettaron l'acque.

Lei che raminga in traccia
Del perduto Signor scorrea la terra,
Incoraggì soave
80 La Dea, che al crin le bionde spiche allaccia;
A lei stendea le braccia
Racconsolando, e la compianse Giuno.
Sola Venere altera
Non calmò l'ire gravi, e su l'afflitta
85 Compier giurò la sua vendetta intera.

Chi dir potria l'oscura
Carcere, e i duri ufficj!
Chi l'auree lane, e la difficil onda!
Amor dov'eri? a te che tutto sai
90 Come furono ignoti
Della tua Psiche i guai!

Ella, come imponea la sua tiranna,
Osò d'entrar per la Tenaria porta,
E por vivendo il piede
95 Ne' tristi regni della gente morta.
Allo splendor dell'auro
Lei l'avaro nocchier pronto raccolse,
E varcò la palude.
Latra Cerbero in vano,
100 Le gole il cibo, e gli occhi il sonno chiude.
Ella passa, e il soggiorno
Tenta di Pluto, e il fatal dono chiede:
Ricusa i cibi, e al giorno
Da Proserpina riede.

105 Deh qual ti mosse femminil disegno,
Psiche, ad aprir la chiusa urna fatale?
Là dell'ira immortale
Era il più orribil pegno,
Ed ecco un vapor nero
110 Uscìa, la cara a te luce togliendo,
E rendea l'alma al mal lasciato impero.
Ma vide Amor dall'alto,

Vide, e pietate il prese:
Sentì l'antica fiamma,
115 Ed obbliò le offese,
E a più beata sorte
La conservò da morte.

E volgea ratto al sommo Olimpo l'ali,
E innanzi al Re che i maggior Dii governa
120 Narrò di Psiche e di se stesso i mali,
E chiedea modo a tanta ira materna.
Impietosiva il gran Tonante, e Imene,
Siccome piacque a Citerea placata,
Obblio versò sulle fraterne pene;
125 E l'ambrosia celeste Ebe ministra
Dolce a Psiche porgea.
Ella bevve, e fu Dea.

8-10 Or ella… suona] *A* Or ch'ella è teco, e dell'antico affanno, | Che ricompensa il Fato, | Dolce suona memoria **13** Di bellezze immortali] *A* D'immortali bellezze **18-46** E promettei… consiglio] *A* E promettei: ma la vendetta in vano | Volgean gli occhi di Psiche, e a te l'eterne | Armi cadean di mano: | Che più? tu stesso ardesti: | Nè bella era diffesa. | Deh perchè poco in tuo poter fidando, | Lasciasti intera ad Imeneo l'impresa? | Egli a te su le piume | De' Zefiri leggieri | L'abbandonata giovane traea, | Che ad incognito sposo | Fra speranza e timore | I vuoti dì vivea, | Forse chiedendo ed invocando Amore: | E tu l'usate prove | Troppo lontano esercitar solevi | Sovra Nettuno e Giove. | Poi fra gli orror della secura notte | Invisibile entrando | Gli aurei talami empievi. | O de' contrarj fati orribil dono | Amara Dea, cui l'altrui pianto è riso. | Tu dall'inferno speco, | Ove infami serpenti ornan le mense, | Livida uscisti all'aer puro, e teco | Pronto venia l'agitator sospetto. | Mal riconobbe il simulato viso | La giovinetta, e accolse, | Te non temendo, il tuo seguace in petto. **62** liquor] *assente in A* **64** pungean.] *A* pungea; **67** La… antica,] *precede in A* Fra le materne braccia **80** al crin le bionde] *A* il crin di bionde **89** Amor… sai] *A* Dov'eri Amore? A te che il tutto sai? **94-95** E por… Ne'] *A* E viva il piè rivolse | Ai **98-99** E varò… vano] *A* Nel legno, e varcò Stige infausta ed atra: | Invan Cerbero latra **100** gole] *A* gola **102** Tenta di Pluto, e] *A* Di Dite entrando **105** Deh… disegno] *A* Ah qual ti spinse femminil consiglio **106** fatale?] *A* fallace! **107-108** Là… pegno,] *A* Ivi del lungo sdegno | Di Citerea nemica | Era l'ultimo pegno. **111** mal lasciato] *A* tenebroso **118-124** E volgea… pene;] *A* Poi volgea tosto al sommo Olimpo l'ali, | E giunto innanzi al Padre | De' sempiterni Dei | Dicea di Psiche i mali: | E alla tenera madre | Dolcemente chiedea pace, e perdono: | La Diva arrise, arridea Giove, e Imene | Lieto ricongiungea gli antichi | Ristorator delle sofferte pene:

METRO: *canzone libera di dieci strofe di endecasillabi e settenari.*

1-11. **E tu… beato**: dedicando canzone ad Amore (*tu*, v. 1), ritratto in una delicato affresco insieme alla sua amata Psiche, il poeta rivela il tema principale nella favola di Amore e Psiche tratta dalle *Metamorfosi* di Apuleio. ~ **E tu… avrai**: l'inizio marcato dal forte iperbato, sarà ripreso da Foscolo, *Sonetti* VIII, 1 «E tu ne' carmi avrai perenne vita» (Carrai, 2000, p. 67). ~ **cura soave**: 'dolce pensiero', ossimoro. ~ **tacite donzelle**: che pudicamente non esprimono le proprie passioni. ~ **Cui… seno**: cesura sintattica dopo l'accento di 6ª che isola il settenario. ~ **Cui**: c. termine. ~ **Ebe**: 'giovinezza', per metonimia, cfr. II, 61. ~ **ardito**: 'impertinente', secondo l'aspetto più vivace e birichino di Amore; con valore avverbiale. ~ **nostri**: del poeta, plurale *maiestatis*.

5-6. **Nè… guai**: il tema della canzone è restituito dal polisindeto, che tocca appena gli aspetti più lirici della favola; la giovinezza e la purezza di Psiche (*candida*), la bellezza degli amanti (*belle|Forme*, marcato *enj.*), la *notte*, come momento in cui i due si riunivano (cfr. Apuleio, *Metamorfosi* V, 4), fino ai lamenti (*amorosi guai*), sia di Psiche, per la vendetta di Venere (cfr. Apuleio, *Metamorfosi* VI, 10-21), sia di Amore, costretto lontano dall'amata (cfr. Apuleio, *Metamorfosi* V, 29-30), che tuttavia diventeranno un dolce ricordo quando la favola avrà lieto fine (vv. 8-11). ~ **amorosi guai**: sintagma petrarchesco, cfr. *RVF* 23, 65.

7. **Inonorati andranno**: 'rimarranno senza celebrazione', perché ogni scorcio della vicenda troverà spazio nei versi del poeta; litote. Il parasintetico *Inonorati* ha un precedente nella stessa accezione in Tasso, *Liberata* XIX 64, 5-8 «– Non fia – l'altro dicea – che 'l re cortese / l'opera grande inonorata lasse: / ben ei darà ciò che per te si chiede, / ma congiunta l'avrai d'alta mercede».

8. **antico affanno**: sogg., riprende gli *amorosi guai* del v. 6.

9. **Che… Fato**: parentetica con marcato iperbato che pospone il sogg. *Fato*.

10-11. **Dolce… beato**: coppia di settenari incorniciata tra i sintagmi in chiasmo *Dolce memoria* e *Olimpo beato*; *dolce memoria* è sintagma petrarchesco, cfr. *Triumphus cupidinis* I, 2. ~ **suona**: 'risuona'.

12-13. **Vergine… apparve**: l'apparizione di Psiche segna l'inizio della favola; il predicato *apparve* e l'attributo *immortali* (v. 13) e il chiasmo chiasmo *mortal… immortale* (vv. 12-13), che sottolinea il contrasto tra la bellezza divina di Psiche e il suo corpo umano (*mortal velo*, v. 12), sembrano presagire fin da subito il destino della giovane. ~ **avventurata**: 'imprudente', perché non rispettò il divieto di Amore, cfr. vv. 46-54. ~ **mortal velo**: sintagma petrarchesco, cfr. *RVF* LXX, 35.

14-17. **Stupì… guerra**: il contrasto tra le reazioni dell'umanità e di Venere è sottolineata dalla disposizione chiastica dei soggetti *terra* e *Venere*, al centro della sequenza, il primo a fine verso v. 14, posposto per iperbato, e il secondo all'inizio del v. 15. ~ **Stupì… terra**: la fulminea meraviglia suscitata dalla vista di Psiche è resa dall'uso assoluto dei predicati *Stupì* e *vedendo*, che rende l'immagine più nitida e

incisiva, poi sciolta nell'andamento più disteso del secondo emistichio. Per la scena cfr. Apuleio, *Metamorfosi* IV, 28. ~ **terzo cielo**: quello di Venere, cfr. Dante, *Pd.* VIII, 1-3 «Solea creder lo mondo in suo periclo / Che la bella Ciprigna il folle amore / Raggiasse, volta nel terzo epiciclo» (Fubini-Maier).

16. **freddi… altari**: sulla scorta di Apuleio, *Metamorfosi* IV, 29 «Paphon nemo Cnidon nemo ac ne ipsa quidem Cythera ad conspectum deae Veneris navigabant; sacra differuntur, templa deformantur, pulvinaria proteruntur, caerimoniae negleguntur; incoronata simulacra et arae viduae frigido cinere foedatae». Gli attributi *freddi* e *vedovi*, 'abbandonati', sono già di Petrarca, che li utilizzò a sua volta per ritrarre un contesto desolato, cfr. *RVF* 320, 5-8 «O caduche speranze, o penser' folli! / Vedove l'erbe et torbide son l' acque, / et vòto et freddo 'l nido in ch' ella giacque, / nel qual io vivo, et morto giacer volli»; *viduus* è aggettivo diffusissimo nella tradizione elegiaca latina, spesso usato nel senso di 'vuoto', 'solitario', riferito al letto, come in Ovidio, *Amori* II 10, 17-18 «hostibus eveniat viduo dormire cubili / et medio laxe ponere membra toro!» ed *Eroidi* I, 81-82 «Me pater Icarius viduo discedere lecto / cogit et immensas increpat usque moras».

17. **Te… guerra**: 'esortandoti (riferito ad Amore) a combattere la guerra che aveva giurato'; l'accento di prima su *Te* richiama l'attenzione sull'interlocutore del poeta; sulla scorta di Apuleio, *Metamorfosi* IV, 31 «"Per ego te" inquit "maternae caritatis foedere deprecor per tuae sagittae dulcia vulnera per flammae istius mellitas uredines vindictam tuae parenti sed plenam tribue et in pulchritudinem contumacem severiter vindica idque unum et pro omnibus unicum volens effice: virgo ista amore fraglantissimo teneatur hominis extremi, quem et dignitatis et patrimonii simul et incolumitatis ipsius Fortuna damnavit, tamque infimi ut per totum orbem non inveniat miseriae suae comparem"».

18-21. **Ma… mano**: quartina di settenari a rima incrociata, con ciascun distico legato da marcato *enjambement*. Il pred. *Ardesti* (v. 20), sui cui è imperniata la strofa, è reso più incisivo dalla pausa sintattica in un settenario già molto scandito dagli accenti di 2ª e 4ª. L'innamoramento passa tradizionalmente attraverso lo sguardo a partire dallo Stilnovo, cfr. Cavalcanti, *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, vv. 1-4; per l'immagine cfr. Apuleio, *Metamorfosi* V, 24 «[…] parentis meae Veneris praeceptorum immemor, quae te miseri extremique hominis devinctam cupidine infimo matrimonio addici iusserat, ipse potius amator advolavi tibi». ~ **in vano | Volgean**: 'rendevano vana', lett. 'trasformavano in nulla'. ~ **Volgean… Psiche**: accento di 2ª e 3ª con bisillabo in sinalefe, cfr. v. 3 ~ **antiche | Arme**: 'consuete', ossia l'arco e la fiaccola, cfr. Apuleio, *Metamorfosi* IV, 30.

22-25. **Vittima incerta… scendea**: 'Dopo essere stata condotta (*Tradotta*) al monte sul suo letto di morte (*funereo*) come vittima incerta del proprio destino, ed essere stata abbandonata e pianta, ella [Psiche] scese (*scendea*) attraverso valli profonde (*per… profonde*, moto per luogo) fino a una ricca dimora (*tetto*, metonimia) trasportata da un vento benigno (*peso a*, lett. 'come carico di', dat. di possesso, lat.)'. I sintagmi in punta di verso *funereo letto* (v. 22) e *ricco tetto* (v. 24) sottolineano l'antinomia delle immagini nelle due coppie; per la scena cfr. Apuleio, *Metamorfosi* IV, 23 - V, 1. ~ **funereo letto**: sintagma di Apuleio, *Metamorfosi* IV, 33 «[…] puellam / Ornatam mundo funerei thalami». ~ **Tradotta… pianta**: *tricolon* di participi con

valore temporale implicito che accelerando il ritmo della narrazione prende le distanze dal dramma dell'abbandono di Psiche, restituendolo senza dettagli né sfumature; cfr. Apuleio, *Metamorfosi* IV, 33. ~ **Peso… amico**: contrasta con le immagini lugubri dei vv. 22-23; endecasillabo con accenti di 6ª e 7ª e bisillabo in sinalefe.

26. **di… forse**: 'ignara del proprio destino', fa eco al v. 22, sottolineando lo stato di incertezza in cui versava Psiche, in balìa del misterioso carceriere. ~ **vuoti dì**: non aveva altra occupazione che prendersi cura di sé e del proprio corpo, cfr. Apuleio, *Metamorfosi* V, 5 «Nec lavacro nec cibo nec ulla denique refectione recreata flens ubertim decessit ad somnum».

27. **Fra… speme**: cfr. Petrarca, *RVF* CLII, 3 «in riso e 'n pianto fra paura e speme» (Fubini-Maier). ~ **a… amante**: dat. di causa, alla greca.

28-30. **E tu… Giove**: 'E tu, temibile dio (*Terribil Nume*), eri solito esercitare sugli dei (*Nettuno e Giove*, metonimia) le tue consuete imprese (*usate prove*)'; l'accento su *tu* marca il cambio di sogg. con cui il poeta torna a rivolgersi ad Amore, detto *Terribil nume,* nella veste del dio onnipotente che «temono / Temuti in terra i Numi» (X, 24-25), in evidente contrasto con l'immagine del v. 20-21, che lo ritrae disarmato e vulnerabile davanti alla bellezza di Psiche.

31-36. **Poi… Psiche**: sulla scorta di Apuleio, *Metamorfosi* V, 4 «Iamque aderat ignobilis maritus et torum inscenderat et uxorem sibi Psychen fecerat et ante lucis exortum propere discesserat. […]. Haec diutino tempore sic agebantur. Atque ut est natura redditum, novitas per assiduam consuetudinem delectationem ei commendarat et sonus vocis incertae solitudinis erat solacium».

32. **raccogliea**: 'accoglieva'. ~ **segreta Reggia**: quella in cui Amore aveva condotto e nascosto Psiche; cfr. Apuleio, *Metamorfosi* V, 1-2.

33. **Talamo… lavoro**: quello della *segreta Reggia* (v. 32); disposizione chiastica degli attributi che lascia i sost. *Talamo* e *lavoro* agli estremi del verso. L'immagine è del Savioli, ripresa dalla descrizione del palazzo di Apuleio, *Metamorfosi* V, 1 «medio luci meditullio prope fontis adlapsum domus regia est aedificata non humanis manibus sed divinis artibus. […], parietes omnes argenteo caelamine conteguntur bestiis et id genus pecudibus occurrentibus ob os introeuntium. Mirus prorsum [magnae artis] homo immo semideus vel certe deus, qui magnae artis suptilitate tantum efferavit argentum». ~ **d'immortal lavoro**: 'prodotto del lavoro di un immortale', per ipallage; gen. di origine.

34-36. **Ivi… Psiche**: immagine erotica incorniciata dalla rima e posta in chiusura, come a sigillo della stanza. ~ **molle sen**: 'delicato', ma anche 'voluttuoso' (lat.), sintagma tassiano, risemantizzato con sfumatura erotica, cfr. *Rime, Aura, ch'or quinci intorno scherzi e vole*, 9-10 «E nel tuo molle sen questi sospiri / reca, e queste querele alte amorose».

37-40 **Irrequïeta… uscisti**: il cambio di sogg. introduce l'Invidia personificata (*Irrequïeta… rattristi*, perifrasi); sulla scorta di cfr. Apuleio, *Metamorfosi* V, 8-9. ~

Irrequïeta: 'senza pace'. ~ **t'angi… rattristi**: dittologia, *t'angi* vale 'ti angusti', latinismo molto raro in poesia. ~ **a infettar**: 'corrompere', dat. di fine. ~ **lieto albergo**: la dimora di Psiche; sintagma tassiano, cfr. *Rime* 1350, 7-10 «pensi e rammenti / l'imagine turbata e l'assomigli / al già sì lieto albergo ed or sì mesto, / che par quasi funesto».

41-54. **La giovinetta… armata**: nuovo cambio di sogg. che riporta l'attenzione su Psiche (*giovinetta*, v. 41), spinta dalle sorelle invidiose a sospettare che il misterioso amante fosse in realtà un terribile mostro (v. 44) e perciò a meditare di ucciderlo, cfr. Apuleio V, 17-22. ~ **avidi orecchi**: 'troppo desiderosi' di ascoltare. ~ **tue**: dell'Invidia. ~ **spoglie… artiglio**: chiasmo; *spoglie anguìne* vale 'sembianze di serpente' e *anguìne* è forte latinismo, non lemmatizzato dal *GDLI* e non attestato dai repertorî nella tradizione poetica italiana. ~ **poteo**: ant. per 'potè'. ~ **Strano… cosiglio**: 'fomentare (*eccitar*) l'assurda (*strano)* intenzione (*consiglio*) di commettere azioni atroci (*d'atrocità*)'.

47-54. **E già… armata**: serie scandita da continui cambi di soggetto, che passa dal *sonno* (vv. 47-48), a Psiche (vv. 49-50), alla *lucerna* (vv. 51-52), alla mano di Psiche (vv. 53-54), avvicendando sempre prospettive differenti e rendendo la narrazione più dinamica. L'effetto è ulteriormente amplificato dalla notevole varietà prosodica della porzione, in cui trova posto un unico endecasillabo dalla cadenza serrata (v. 53), inserito entro un gruppo composito di settenari, in cui versi fortemente scanditi, con accenti di 1ª o 2ª e 4ª (vv. 48, 49, 50 e 54), si alternano ad altri di andamento più disteso (vv. 47, 51 e 52), con il solo accento di 3ª. ~ **E già**: clausola attualizzante che velocizza la narrazione. ~ **E già… volgeva**: quartina di settenari con i versi pari in rima (vv. 48 e 50); il parallelismo *placido sonno - quete coltri* restituisce l'atmosfera serena e sonnolenta della scena. ~ **placido sonno**: sintagma già di Ovidio, *Fasti* III, 185 «In stipula placidi capiebat munera somni», largamente diffuso nella tradizione poetica italiana. ~ **Perversa**: 'ostile', con anche valore avverbiale, riferito a Psiche.

51-54. **Apparìa… armata**: ultimo quadretto della scena, che ritrae le due mani di Psiche; la sinistra (*manca*) che regge la *lucerna, vietata* da Amore che aveva imposto a Psiche di non vederlo mai, la destra, 'sleale e pericolosa' (*infida e mal sicura*, ipallage), armata di pugnale (*ferro*, v. 54), detto *infido* per ipallage «perché mosso da perfide calunnie» (Targioni Tozzetti). ~ **La… vietata**: sulla scorta di Apuleio, *Metamorfosi* V, 11 «Perfidae lupulae magnis conatibus nefarias insidias tibi comparant, quarum summa est ut te suadeant meos explorare vultus, quos, ut tibi saepe praedixi, non videbis si videris».

55-58. **Primi… ferita**: il poeta torna a rivolgersi ad Amore con il vocativo *Amor* (v. 57), interposto per iperbato. La concitazione del momento è restituita dal passaggio al tempo presente che accelera il ritmo della narrazione. ~ **desïosi sguardi**: 'curiosi', 'bramosi di vedere' colui che si è sempre celato nell'oscurità. ~ **estrema sponda**: i piedi del letto, cfr. Apuleio, *Metamorfosi* V, 22 «Ante lectuli pedes iacebat arcus et pharetra et sagittae». ~ **aurei… dardi**: cfr. Ovidio, *Metamorfosi* I, 468-70 «eque sagittifera prompsit duo tela pharetra / Diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem; / Quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta».

60 **conosce**: 'riconosce'.

61-62. **E cade… impiaga**: struttura chiastica con i due predicati *cade* e *impiaga* ('ferisce') agli estremi della proposizione. ~ **ferro**: cfr. v. 54. ~ **lucerna incauta**: «ardita ipallage» (Targioni Tozzetti); *lucerna* è personificato, come in Apuleio, *Metamorfosi* V 23 «audax et temeraria lucerna». ~ **Coll'ardente…. impiaga**: accento di 6ª e 7ª. ~ **ardente liquor**: l'olio bollente. ~ **omero**: 'spalla', lat.; quella di Amore, cfr. Apuleio, *Metamorfosi* V 23 «[lucerna] evomuit de summa luminis sui stillam ferventis olei super umerum dei dexterum».

63-65. **Fuggiva… volo**: il tempo torna al passato, e il poeta si rivolge nuovamente ad Amore, marcando il passaggio dalla narrazione al dialogo con l'accento su *Tu* (v. 64). ~ **Fuggiva il sonno**: clausola ritmica. ~ **pungean**: 'affliggevano'. ~ **movevi… a volo**: 'volavi per l'aria leggera', pl. poetico; rima interna in clausola di strofa che isola il settenario introducendo una forte cesura al settenario; è unica nell'intera canzone. ~ **a volo**: dat. di modo. ~ **aure lievi**: già di Tasso, *Liberata* XIV 1, 3.

66. **Te… Citera**: 'ti ospitò Citera', terra natale e dimora abituale di Venere (cfr. I, 47); riferito ad Amore.

67. **La… antica**: 'Venere', per perifrasi; doppio attributo che incornicia il sostantivo *emula*, con interposizione del c. di spec. per iperbato. ~ **rosata**: non è tradizionale attributo di Venere; sarà in Foscolo, *A Venere*, 1-4. ~ **emula antica**: 'storica rivale'.

68-69. **E… nimica**: sogg. *pietosa mano*, di Venere, ipallage; rilettura mitigata di Apuleio, *Metamorfosi* V, 29-30, dove la dea è ritratta infuriata e delusa da Amore, in atteggiamento tutt'altro che compassionevole. ~ **dolce nimica**: 'Psiche', ossimoro petrarchesco, cfr. *RVF* 179, 2.

70-74. **Mentre… fiume**: drammatizza Apuleio, molto più sintetico, cfr. *Metamorfosi* V, 25 «Psyche vero humi prostrata et, quantum visi poterat, volatus mariti prospiciens extremis affligebat lamentationibus animum». ~ **La sconsolata**: Psiche ~ **Parlò… fiume**: sequenza in *climax*; la litote *non tacque* marca il chiasmo dei primi due versi (vv. 72-73), che sottolinea il contrasto tra i predicati *parlò* e *tacque*, mentre il parallelismo nell'ultimo verso (v. 74), scandito dall'iterazione di predicati ossitoni con costrutto di congiunzione, restituisce la rapidità del passaggio dal desiderio all'atto pratico. ~ **Parlò**: 'espresse', con uso transitivo come in Petrarca, *RVF* 23, 120 «E parlo cose manifeste e conte» (Fubini-Maier).

75-76. **Cara… acque**: sulla scorta di Apuleio, *Metemorfosi* V, 25 «Sed mitis fluvius in honorem dei scilicet qui et ipsas aquas urere consuevit metuens sibi confestim eam innoxio volumine super ripam florentem herbis exposuit». ~ **Cara**: vale 'poiché fu cara', causale implicita.

77-82. **Lei… Giuno**: l'incontro di Psiche con Cerere (*La Dea… allaccia*, perifrasi, v. 80) e Giunone (*Giuno*, v. 82) è restituito secondo una rilettura mitigata di Apuleio, *Metamorfosi* VI, 3-4, dove Psiche non riceve affatto il sostegno delle dee, che non intendono fare torto a Venere. ~ **Lei… allaccia**: sequenza caratterizzata dal forte

iperbato che pospone il sogg. *Dea* (v. 80) ponendolo a principio dell'ultimo verso della porzione, in parallelismo con *Lei*, c. ogg. riferito a Psiche, e dai due marcati *enjambement*; il predicato è *incoraggì* ('incoraggiò', tosc., v. 79). ~ **in traccia**: 'alla ricerca'. ~ **raminga**: 'errante'. ~ **scorrea la terra**: 'peregrinava', lett. 'percorreva la terra', cfr. II, 34. ~ **soave**: 'dolcemente', per enallage. ~ **La Dea… allaccia**: immagine tradizionale di Cerere, cfr. Tibullo, *Elegie* II 1, 3-4 «[…], et spicis tempora cinge, Ceres», Ovidio, *Amori* III 10, 3 «Flava Ceres, tenues spicis redimita capillos». ~ **allaccia**: 'lega'.

81-82. **A lei… Giuno**: coppia di versi incorniciata tra *A lei* (v. 81), riferito a Psiche, e *Giuno* (v. 82), sogg. posposto per iperbato; cfr. vv. 77-80. ~ **Racconsolando**: 'confortandola', assol.

83-85. **Sola… intera**: struttura speculare rispetto alle due sequenze precedenti, con il sogg. *Venere* in sede iniziale, qui però non posposto, che sottolinea la reazione opposta di Venere rispetto a quella di Cerere e Giunore, cfr. vv. 77-82. ~ **ire gravi**: 'violente', pl. poetico; il sintagma è già in Tasso, *Il mondo creato* VI, 212. ~ **afflitta**: sost., riferito a Psiche. ~ 85. **intera**: 'interamente', 'senza sconti', per enallage.

86-88. **Chi… onda**: le vie attraverso cui Venere perpetrò la propria vendetta nei confronti di Psiche sono enumerate nelle due dubitative, *Chi… ufficj* (vv. 86-87), spartita su due settenari con marcato *enjambement*, e *Chi… onda* (v. 86), disposta su un unico endecasillabo, scandite dall'anafora di *Chi*, che anche marca il parallelismo *oscura Carcere* - *duri ufficj* e *auree lane* - *difficil onda*. ~ **duri ufficj**: i 'compiti crudeli' che Venere assegnò a Psiche per perpetrare la propria vendetta, ripresi da Apuleio, *Metamorfosi* VI, 10-20. ~ **l'auree lane**: delle pecore dal vello d'oro, pl. poetico; allude alla seconda prova a cui Venere sottopose Psiche, cfr. Apuleio, *Metamorfosi* VI, 11-13, mentre *difficil onda*, che vale 'acqua pericolosa' dello Stige, per metonimia, e allude alla terza, cfr. Apuleio, *Metamorfosi* VI, 14-16.

90. **Come**: vale 'Com'è possibile', esprime incredulità con effetto drammatico.

92-104. **Ella… riede**: come ultima prova, Venere impose a Psiche di scendere negli Inferi e chiedere a Proserpina parte della sua bellezza. L'intera stanza riprende e presuppone Apuleio, *Metamorfosi* VI, 16-20, con cui il Savioli interagisce attraverso le allusioni implicite dei vv. 99-100 e 102. Il passaggio al tempo presente, affidato al forte accento di 1ª, avvia il secondo periodo e bipartisce la stanza, avvicinando la prospettiva a quella di Psiche (vv. 99-104). ~ **sua tiranna**: Venere; *sua* è riferito a Psiche. ~ **Tenaria**: 'infernale'.

94-95. **E por… morta**: eco di Dante, *Inf.* VIII, 84-85 «[…] Chi è costui che sanza morte / Va per lo regno de la morta gente?». ~ **tristi… morta**: chiasmo.

96. **Allo… auro**: temporale implicita; *auro* vale 'monete' per metonimia'.

97. **Lei**: c. ogg. ~ **l'avaro nocchier**: 'Caronte', per perifrasi; *avaro* vale 'avido', lat. ~ **pronto**: avv. per enallage.

98. **E… palude**: la *brevitas* lascia implicito che insieme al *nocchier* (sogg., v.97) anche Psiche attraversò (*varcò*) l'Acheronte (*la palude*, Virgilio, *Eneide* VI, 295-99).

99-100. **Latra… chiude**: seguendo il suggerimento ottenuto sulla torre (Apuleio, *Metamorfosi* VI, 18), Psiche offre cibo a Cerbero, il cane a tre teste custode degli inferi (cfr. Virgilio, *Eneide* VI, 417-25 e Dante, *Inf.* VI, 13-15), per placare la sua ferocia; sulla scorta ancora di Apuleio, *Metamorfosi* VI, 20 «Psyche […] offulae cibo sopita canis horrenda rabie domum Proserpinae penetrat». ~ **Le gole… chiude**: parallelismo retto dal predicato *chiude*, in comune ai due sogg. *cibo* e *sonno*.

101-102. **e… Pluto**: 'e attraversa (*tenta*) l'Averno', regno e dimora di Ade (*Pluto*), per perifrasi, cfr. Esiodo, *Teogonia*, 455-56; l'iperbato marca l'*enjambement*. ~ **Tenta**: 'di attraversare', uso abbreviato con un precedente in Tasso, *Liberata* XIII 31, 1-7 «Ma s'alcun v'è cui nobil voglia accenda / di cercar que' salvatici soggiorni, / vadane pure, e la ventura imprenda /e nunzio almen più certo a noi ritorni. / Così disse egli, e la gran selva orrenda / tentata fu ne' tre seguenti giorni / da i più famosi». ~ **fatal dono**: 'il dono che le sarà fatale', ossia il sonno.

103-104. **Ricusa i cibi… riede**: 'rifiuta (*Ricusa*) i cibi e dal regno dei morti (*da Proserpina*, metonimia) e ritorna *(riede*) alla luce del giorno (*al giorno*)', sulla scorta di Apuleio, *Metamorfosi* VI, 20 «Nec offerentis hospitae sedile delicatum vel cibum beatum amplexa».

105-117. **Deh… morte**: le due scene che costituiscono la stanza, bipartita secondo il principio del quadretto anche metricamente, per la presenza di soli settenari nella seconda parte, sono rispettivamente centrate su Psiche (vv. 105-111) e su Cupido (vv. 112-117), fino a quel momento separati e ignari l'uno della sorte dell'altra. L'intera stanza riprende Apuleio, *Metamorfosi* XVI, 21. ~ **Deh… impero**: incapace di resistere alla curiosità (*femminil disegno*), Psiche aprì l'urna con il dono di Proserpina (*chiusa… fatale*), trovandovi la più terribile dimostrazione (*pegno*, v. 108) dell'ira di Venere (*ira immortale*, v. 107), ossia il sonno eterno (*vapor nero*), che la addormentò per sempre (*E… impero*, v. 111). ~ **femminil disegno**: 'proposito'; la curiosità è proverbialmente appannaggio delle donne. ~ **chiusa… fatale**: doppio attributo che incornicia il sostantivo. ~ **Ed ecco… impero**: cfr. Apuleio, *Metamorfosi* VI, 21 «Nec quicquam ibi rerum nec formonsitas ulla, sed infernus somnus ac vere Stygius, qui statim coperculo relevatus invadit eam crassaque soporis nebula cunctis eius membris perfunditur et in ipso vestigio ipsaque semita conlapsam possidet. Et iacebat immobilis et nihil aliud quam dormiens cadaver». ~ **mal… impero**: il regno dei morti, per perifrasi; *mal lasciato* perché vi è immediatamente ritornata.

112-117. **Ma… morte**: la misura del distico scandisce la porzione in 3 coppie di versi, che come tasselli di un mosaico, strutturano una sequenza concisa ed essenziale. Le prime due sono scandite dalla rima dei vv. 113 e 115 e ritraggono, prima Cupido che assiste alla morte di Psiche (vv. 112-113), poi la sua pietà, e la riscoperta dell'antica passione (vv. 114-115). L'ultimo distico, che conclude anche la stanza, invece, è marcato dalla rima baciata, e raffigura Amore che salva l'amata destinandola all'immortalità (vv. 116-117). ~ **Vide**: riprese enfatica di *vide* (v. 112). ~ **prese**: 'colse'. ~ **sentì**: 'avvertì'. ~ **antica fiamma**: sintagma virgiliano, cfr. *Eneide* IV, 23 «Agnosco veteris vestigia flammae» ripreso in Dante, *Pg.* XXX, 48 «conosco i

segni de l'antica fiamma». ~ **a più… sorte**: 'per destinarla a una sorte più gloriosa'; finale implicita. Il sintagma *più beata sorte* era già di Marino, *Rime lugubri* 31, 5-6 «Quinci, di Tempo ad onta e di Fortuna, / lieta rinasce a più beata sorte», e sarà in Foscolo, *Vasai rapido il tempo, e al tempo il duolo*, 11. ~ **conservò**: 'salvò', lat.

118-127. **E volgea… Dea**: finale retrospettivo che esplicita la *più beata sorte* di Psiche (v. 116) ritraendo i momenti intercorsi tra la morte e l'assunzione tra gli immortali. La scena è strutturata secondo la giustapposizione di tre quadretti di gusto neoclassico (vv. 118-121, 122-124 e 125-127), ciascuno raffigurante un momento della vicenda e riconoscibile come tassello che restituisce un'immagine autonoma. Sono ripresi gli elementi fondamentali della favola di Apuleio, *Metamorfosi* VI, 22-24, ma con notevoli innovazioni nei particolari, come i due riferimenti all'ira di Venere (vv. 121 e 123), e l'introduzione delle figure di Imene (vv. 122-24) e di Ebe (v. 125), che in Apuleio non sono menzionate e che, arricchendo la scena di immagini pittoriche, lasciano emergere il caratteristico tratto figurativo della poesia savioliana (cfr. IV, 33-34 e XIV 45-52). ~ **E… materna**: l'anafora di *E* (vv. 118, 119 e 121) accelera il ritmo della narrazione, restituendo la tensione del momento; il sogg. è sempre *Amor* (v. 112) che al cospetto di Giove (*Re… governa*, perifrasi, v. 119), chiede a Venere di porre un limite (*modo*, lat., v. 121) alla sua ira . ~ **ratto**: 'rapido', con anche valore avverbiale. ~ **sommo Olimpo**: sintagma già di Metastasio, *Idilli*, *Il ratto d'Europa*, 133, sarà in Leopardi riferito a un'immagine simile, cfr. *Re Magi* 3, 84-85«[…] e scuotendo le veloci penne / Con presto volo al sommo olimpo alzossi».

122. **gran Tonante**: 'Giove', per perifrasi; cfr. XIV, 60. ~ **Imene**: figlio di Venere e dio delle nozze, cfr. Servio, commento a *Eneide* IV, 127.

123. **Siccome**: causale. ~ **placata**: 'che si era placata', agg. con valore relativo implicito.

124. **Obblio… pene**: 'fece dimenticare a Cupido le sofferenze patite', favorendo le nozze.

125. **ambrosia celeste**: 'divina', perché se ne cibavano gli dei; il sintagma ha un precedente in Metastasio, *Il convito degli Dei* 52, 8, e sarà in Alfieri, *Rime*, *Che fia? mi par che in cielo il Sol sfavilli*, 4. ~ **Ebe ministra**: 'che serve', lat., epiteto derivato dal ruolo di Ebe come coppiera degli dei, cfr. Omero, *Iliade* IV, 1-4.

126. **Dolce**: ha valore avverbiale per enallage.

127. **Ella… dea**: la rima con *porgea* valorizza ritmicamente il finale, reso icastico dalla pausa sintattica.

Appendici

1. Giuseppe Bodoni a Ludovico Savioli.

Trascrivo di seguito la dedicatoria di Giuseppe Bodoni a Ludovico Savioli che si trova anteposta all'edizione degli *Amori* del 1795, l'ultima pubblicata con il contributo dell'autore, che la elesse a proprio monumento poetico. Nonostante abbia deciso di utilizzare una diversa edizione di riferimento, che reca l'originale lettera di dedica del Savioli a Vittoria Corsini Odescalchi, desidero in ogni caso riferire la dedicatoria bodoniana perché la ritengo significativa dell'operazione editoriale compiuta dal Bodoni, volta a coronare la carriera poetica del Savioli attraverso una stampa elegante, dai caratteri nitidi, gli ampi margini bianchi, e le linee essenziali, in tutto rispondente ai dettami del gusto neoclassico contemporaneo.

ALL'INSIGNE, COLTISSIMO

SIGNOR CONTE

LUDOVICO VITTORIO

SAVIOLI

SENATOR BOLOGNESE

EC. EC.

GIAMBATTISTA BODONI

Quando furono, Eccellentissimo Signore, per la prima volta pubblicate, molti anni sono, le vostre Canzonette amorose, ogni gentile cultor delle Muse fu preso dalla loro maravigliosa bellezza. La Fama le ha ravvivate e diffuse nella lingua delle altre nazioni; e maggiore anche tra noi si è fatto il desiderio di possederle. Alla leggiadria delle immagini, ed alla felicità dell'ingegno vostro deve l'Italico Parnaso il vanto di avere il suo Ovidio, ma più robusto nello stile, e più candido nel costume. Se ora co' miei tipi riproduco gli elegantissimi vostri versi, non è già perché loro si aggiunga qualche abbellimento esteriore, chè niuno varrebbe ad abbellire le Grazie, ma bensì perchè ne torni pregio all'arte mia, nella quale mi sono adoperato di emendare la

semplicità e l'eleganza che scorgesi nelle opere migliori della natura. Con quella benignità, cui l'animo avete naturalmente temprato, degnatevi d'accogliere questo tenue argomento del mio distinto ossequio, e della mia ingenua e rispettosa venerazione.

2. **Canzonetta**

Trascrivo qui il testo della redazione di *C* della canzonetta *Il passeggio*, poiché reca numerose lezioni differenti e importanti porzioni di testo del tutto variate rispetto al testo entrato prima nella raccolta delle *Rime* del 1758, poi in quella degli *Amori* del 1765. Sebbene abbia dato le varianti in apparato, ho ritenuto opportuno trascrivere anche l'ode completa perché ritengo che il numero e la consistenza delle varianti rendano difficoltoso ricostruirne l'organicità e dunque apprezzarne la distanza rispetto alla redazione seriore in termini di tono, musicalità e restituzione delle immagini.

CANZONETTA

Già già sentendo all'auree
Briglie allentar la mano,
Correan di Febo i rapidi
Destrieri all'Oceano.

Me i passi incerti trassero
Per lo gentil cammino,
Che alla Città di Romolo
Conduce il pellegrino.

Dall'una parte gli alberi
Al piano suol fan' ombra;
L'altra devoto portico
Per lungo tratto ingombra.

A' tuoi pensava, Ovidio
Dolci furtivi Amori,
E come in lingua renderli
Nota a' Toscan Pastori;

Quando novello strepito
Di cavalli, e di cocchi
Mi scosse, e addietro volgere
Fe' ratto i cupidi occhi.

Ed ecco un bel cocchio aureo
A me dinanzi passa,
Che per la densa polvere
Lento molt'orma lassa.

Sola entro i drappi serici
Con maestà sedea,
Tal che in quel punto apparvemi
Men Donna assi, che Dea:

Il vago viso, e il candido
Petto più bel parere
Fea pel color contrario
Le opposte vesti nere.

Nero le bionde ornavagli
Chiome Rinoceronte:
Onde ottenea più grazia
La spaziosa fronte.

Ben altre volte piacquemi
Quel non ignoto aspetto;
Ma non giammai comparvemi
Sì caro, e sì perfetto.

Tal sul suo carro Venere
Forse scorrea Citera
Dapoiche Adon le tolsero

Denti d'ingorda fera:

45 La bella intanto i lucidi
Percote ampj cristalli:
L'auriga intende, e arrestansi
I fervidi Cavalli;

E a me, che il cor d'insoliti
50 Moti sentia turbarmi
Con un soave imperio
S'impone l'appressarmi.

Ratto obbedisco, e inchinomi
A quel leggiadro viso
55 Che s'adornò d'un facile
Conquistator sorriso.

Sorriso a cui fè termine
Gradito il nome mio,
Che uscì dai labbri rosei
60 Con un soave Addio.

Tu allora Amor, che ingombrimi
Il cor, già non ne uscisti,
Ma alle parole amabili
Che entro il varco apristi.

65 Ivi siccome artefice
In molle, e calda cera
Nova imprimesti imagine
Tolta qual prima v'era:

Ivi t'accrebbe imperio

70 La bella man cortese
Che mossa dalle Grazie
A' baci miei si stese.

L'altra ventaglio or volgere
Solea verso la bocca,
75 Da kei cader lasciandolo
Con vezzo appena tocca.

Or l'apria lenta, or agile
Chiudea con quel rumore,
Con cui n'insegna a chiuderlo
80 L'Inglese spettatore.

Oh belle man, che uguagliano
D'Ebe in bianchezza il seno,
In cui fissando allegrasi
Giove di cure pieno!

85 Forse si fatte in Caria
Endimion stringea,
Quando dal carro argenteo
La luna a lui scendea.

Tai quelle fur, che porsero
90 Alle tue piaghe aita
E a un tempo al cor t'apersero
Medoro altra ferita.

Intanto Amor que' fulgidi
Occhi movèa in giro,
95 Reggeva Amor gli amabili
Suon che dai labbri usciro.

Come potrei ripetere
Quel che a me dir fù dato?
Da novi moti insoliti
Troppo era il cor turbato.

Bibliografia

Strumenti e repertorî

Beltrami, 2001
Pietro G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia: guida alla metrica italiana*, Bologna: Il mulino, 2001.

DBI
Dizionario Biografico degli Italiani, 88 voll., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-

DELI
Manlio Cortelazzo, Pietro Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, voll. 5, Bologna: Zanichelli, 1979 -1988.

EAA
Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1958-2003.

Enciclopedia Dantesca
Enciclopedia Dantesca, voll. 6, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978.

Enciclopedia Italiana
Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti, voll. 45, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 1929-

Forcellini, 1940
Lexicon totius latinitatis, ab Aegidio Forcellini lucubratum, deinde a Iosepho Furlanetto emendatum et auctum, nunc vero curantibus Francisco Corradini et Iosepho Perin emendatus et auctius melioremque in formam redactum. voll. 6, Patavii: typis Seminarii, 1940.

Menichetti, 1993
Aldo Menichetti, *Metrica italiana*, Padova: Antenore, 1993.

TGL, 1954
Stephanus, *Thesaurus Graecae Linguae*, 9 voll., Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1954.

Villanuova, 1991
Francesco D'Alberti di Villanuova, *Il Dizionario universale della lingua italiana*, a cura di Anna Mura Porcu, Roma: Bulzoni, 1991.

Opere di Ludovico Savioli

Odi di Savioli, Lamberti, e Monti, 1803

Odi di Savioli, Lamberti, e Monti in occasione della festa nazionale celebrata in Milano nel giorno 26 giugno 1803, Milano, dalla stamperia di S. Zeno, 1803.

Savioli, *Achille*
Achille tragedia del Conte Ludovico Savioli, in Lucca: nella Stamperia della Biblioteca Teatrale per Giovanni Della Valle, 1761.

Savioli, *Annali Bolognesi*
Ludovico Savioli, *Annali Bolognesi*, 3 voll., Bassano: Remondini, 1784-1795.

Savioli, *Monte Liceo*
Ludovico Savioli, *Monte Il Liceo,* Bologna: nella stamperia di Lelio dalla Volpe, 1750.

Sonetto, 1751
Applausi poetici offerti in segno di profonda venerazione al merito sublimissimo de' nobilissimi sposi il signor marchese Benedetto Ratta e signora Maria Dolfi nel giorno delle loro felicissime nozze, Bologna, per gl'eredi di Costantino Pisarri, e Giacomo Primodi, all'insegna di S. Michele, 1751, p. 32.

Opere di altri autori

Alfieri, *Rime*
Vittorio Alfieri, *Rime*, edizione critica a cura di F. Maggini, Asti: Ed. casa d'Alfieri, 1954.

Alfieri, *Rosamunda*
Vittorio Alfieri, *Rosamunda*, in Vittorio Alfieri, *Tragedie*, a cura di Luca Toschi, voll. 3, Firenze: Sansoni, 1985, vol. 2 pp. 69-126

Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio*
Le Metamorfosi d'Ovidio al christianissimo re di Francia Henrico secondo di Giovanni Andrea dell'Anguillara, in Vinegia: per Gio. Griffio, 1561.

Apollodoro, *Biblioteca* e *Epitome*
Apollodoro, *I miti greci (Biblioteca)*, a cura di Paolo Scarpi, traduzione di Maria Grazia Ciani, Milano, Mondadori, 1996.

Apuleio, *Metamorfosi*
Apuleio, *Le Metamorfosi, o L'asino d'oro*, introduzione, traduzione e note di Lara Nicolini, Milano: Rizzoli, 2005.

Arato, *Fenomeni*
Arato di Soli, *Fenomeni e Pronostici*, introduzione, traduzione e note di Giuseppe Zannoni, Firenze: Sansoni, 1948.

Ariosto, *Furioso*
Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, voll. 2, Torino: Einaudi, 2006.

Aristeneto, *Lettere*
Aristeneto, *Lettere d'amore*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di Anna Tiziana Drago, Lecce, Pensa, 2007.

Aristofane, *Lisistrata*
Aristofane, *Lisistrata*, introduzione, traduzione e note di Guido Paduano, Milano: Rizzoli, 1981.

Ausonio, *Technopaegnion*
Decimus Magnus Ausonius, *Technopaegnion*, introduzione, testo critico e commento a cura di Carlo Di Giovine, Bologna: Pàtron, 1996.

Bembo, *Stanze*
Pietro Bembo, *Stanze*, edizione critica a cura di Alessandro Gnocchi, Firenze: Società editrice fiorentina, 2003.

Benedetto Pamphilj, *Lagrime tolte di Gregorio al ciglio*
Fenicio Larisseo, *Lagrime tolte di Gregorio al ciglio*, in *Rime degli Arcadi*, voll. 14, Roma: per Antonio Rossi, 1716-1781, vol. 6, p. 206.

Bernardo Tasso, *Rime*
Bernardo Tasso, *Rime*, voll. 2, Torino: RES, 1995.

Bertola, *A Metastasio*
Aurelio de' Giorgi Bertola, *Ode al signor abate Metastasio, in morte di S. E. D. Anna Francesca Pinelli, Principessa di Belmonte*, s.n.t., [1779].

Bertola, *Il sospiro*
Aurelio de' Giorgi Bertola, *Nuove poesie campestri e marittime*, Genova, 1779.

Boccaccio, *Filostrato*
Giovanni Boccaccio, *Filostrato*, in *Opere minori in volgare*, a cura di Mario Marti, voll. 4, Milano: Rizzoli, 1969-1972, vol. 2, pp. 9-245.

Boiardo, *Innamorato*
Matteo Maria Boiardo, *Orlando Innamorato*, a cura di Riccardo Bruscagli, voll. 2, Torino: Einaudi, 1995.

Callimaco, *Inni e Aitia*
Callimaco, *Inni, Epigrammi, Ecale, Aitia, Giambi e altri frammenti*, a cura di Giovan Battista D'Alessio, 2 voll., Milano: Rizzoli, 2007, vol. 1, pp. 64-215, vol. 2, pp. 364-575.

Carducci, *Juvenilia*
Giosuè Carducci, *Juvenilia*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, voll. 30, Bologna: Nicola Zanichelli, 1935-1940, vol. 2, 1935, pp. 3-277.

Carmina Anacreontea
Carmina Anacreontea, edidit Martin L. West, Leipzig: B.G. Teubner, 1984.

Catullo
Gaio Valerio Catullo, *Le poesie*, introduzione, traduzione e note di Mario Ramous, prefazione di Luca Canali, XVI edizione, Milano: Garzanti, 2011.

Cerretti, *Poesie*
Poesie di Luigi Cerretti modenese, voll. 2, Pisa: co' caratteri di F. Didot, 1813.

Cesare, *De bello gallico*
Caio Giulio Cesare, *La Guerra Gallica*, introduzione e note di Ettore Barelli, traduzione di Fausto Brindesi, Milano: Rizzoli, 2014.

Cicerone, *Sulla natura degli dei*
Marco Tullio Cicerone, *Sulla natura degli dei*, a cura di Ubaldo Pizzani, Milano: Mondadori, 1997.

Dante, *Inf.*, *Purg.* e *Par.*
Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano: Mondadori, 1991-1994.

Dante, *Rime* e *Vita Nova*
Dante Alighieri, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, introduzione di Marco Santagata, Milano: Mondadori, 2011, pp. 77-665 e 793-1063.

Della Casa, *Rime*
Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, edizione rivista e aggiornata, Milano, Mimesis, 2014.

Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*
Diodorus Siculos, *The Library of History*, voll. 12, Cambridge (Mass.) - London: Harvard University Press - W. Heinemann, 1976-[1993].

Ditti Cretese, *Della guerra troiana*
Ditti Cretese, *L' altra Iliade: il diario di guerra di un soldato greco, con la Storia della distruzione di Troia di Darete Frigio, e i testi bizantini sulla guerra troiana*, coordinamento di Emanuele Lelli, Milano: Bompiani, 2015.

Eschilo, *Agamennone, Coefore, Eumenidi, Prometeo incatenato*
Tragedie e frammenti di Eschilo, a cura di Giulia e Moreno Morani, Torino: UTET, 1995, pp. 389-487, 489-553, 555-619 e 319-387.

Esiodo, *Le opere e i giorni*
Esiodo, *Le opere e i giorni*, *Lo scudo di Eracle*, introduzione di Werner Jaeger, quinta edizione Milano: Rizzoli, 1991.

Esiodo, *Teogonia*
Esiodo, *Teogonia*, introduzione, traduzione e note di Graziano Arrighetti, Milano: Rizzoli, 1984.

Eurupide, *Andromaca, Baccanti, Ippolito* e *Troiane*
Eschilo, Sofocle Euripide, *Tragedie*, voll. 2, Milano: Rizzoli, 2009, vol. 2, pp. 385-469, 1135-1239, pp. 201-289 e pp. 677-771.

Fantoni, *Poesie*
Giovanni Fantoni, *Poesie*, a cura di Girolamo Lazzeri, Bari: Laterza, 1913.

Fazio degli Uberti, *Dittamondo*
Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di Giuseppe Corsi, 2 voll. Bari: Laterza, 1952, vol. 1.

Foscolo, *Poesie*
Ugo Foscolo, *Poesie*, introduzione e note di Guido Bezzola, Milano: Rizzoli, 2007.

G. B. Giusti, *Versi*
Versi di Gio: Battista Giusti, Parma: co' tipi bodoniani, 1801.

Goldoni, *La bella selvaggia*
Carlo Goldoni, *La bella selvaggia*, in *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, V edizione, 14 voll., Milano: Mondadori, 1973, vol. 9, pp. 815-885.

Guidi, *Endimione*
Alessandro Guidi, *Endimione*, in Alessandro Guidi, *Poesie approvate*, a cura di Bruno Maier, Ravenna: Longo, 1981, pp. [97]-155.

Heinsius, 1702
P. Ovidi Nasonis opera omnia, in tres tomos divisa, cum integris Nicolai Heinsii D.F., lectissimisque variorum studio Borchardi Cnippingi, voll. 3, Amstelodami: prostant apud Waesbergios, Boom et Goethals, 1702.

Hellenes poietai palaioi, 1614
Hellenes poietai palaioi, tragikoi, lyrikoi, komikoi, epigrammatopoioi. Poetae graeci veteres, tragici, lyrici, comici, epigrammatarii. Additis fragmentis ex probatis authoribus collectis, nunc primum graece & latine in vnum redacti corpus, voll. 2, Coloniae Allobrogum: typis Petri de la Rouiere, 1614.

Lagunto, 1789
Silvio Lagunto, *L' alchimista smentito, ovvero gli amori del conte Lodovico Savioli Fontana difesi da Silvio Lagunto contro ad alcune lettere critiche fatte da una dama, e da un amico di lei*, Piacenza: Orcesi, 1789.

Lettere di vari illustri italiani, 1841
Lettere di vari illustri italiani del secolo 18. e 19. a' loro amici, e de' massimi scienziati e letterati nazionali e stranieri al celebre abate Lazzaro Spallanzani e molte sue risposte ai medesimi, ora per la prima volta pubblicate, 10 voll., Reggio: coi tipi Torreggiani e Compagno, 1841-1843, vol. 1 (1841).

Igino, *Favole*
Hygini Fabulae, edidit P. K. Marshall, Stutgardiae et Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1993

Igino, *Poeticon astronomicon*
C. Iulii Hygini… Poeticon astronomicon, in C. Iulii Hygini... Fabularum liber, ad omnium poëtarum lectionem mire necessarius & antehac nunquam excusus. Eiusdem Poeticon astronomicon, libri quatuor. Quibus accesserunt similis argumenti. Palaephati De fabulosis narrationibus, liber 1. F. Fulgentii Placiadis... Mythologiarum, libri 3. Eiusdem De uocum antiquarum interpretatione, liber 1. Arati Phainomenōn fragmentum, Germanico Caesare interprete. Eiusdem Phaenomena Graece, cum interpretatione latina. Procli De sphera libellus, Graece & Latine. Index rerum & fabularum in his omnibus scitu dignarum copiosissimus, Basileae: apud Ioan. Heruagium, 1535, pp. 65-113.

Inni omerici
Homère, *Hymnes*, texte établi et traduit par Jean Humbert, Paris: Société d'édition «Les Belles Lettres», 1951.

Inni Orfici
Hymnes Orphiques, texte établi et traduit par Marie-Christine Fayant, Paris: Les Belles Lettres, 2014.

Filippo, *Amori*
Ludovici Saviolii odae a Francesco Philippio in latina carmina conversae, Venetiis: officina Pauli Lampato, 1834.

Guadagnoli, *Amori*
Amori di Lodovico Savioli Fontana e traduzione a fronte fatta da Pietro Guadagnoli aretino in elegie latine, Pisa: Sebastiano Nistri, 1824.

Lamberti
Poesie di Luigi Lamberti, Parma, co' tipi Bodoniani, 1796.

Leopardi, *Canti*
Giacomo Leopardi, *Canti*, introduzione di Franco Gavazzeni, note di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, VIII edizione, Milano: Rizzoli, 2005.

Luciano, *Dialoghi degli dei*
Luciano, *Dialoghi degli dei*, in Luciano, *Dialoghi di dei e di cortigiane*, introduzione, traduzione e note di Alessandro Lami e Franco Maltomini, II edizione, Milano: Rizzoli, 1989, pp. 183-327.

Lorenzo de' Medici, *Canzona di Bacco*
Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, voll. 2, Roma: Salerno Editrice, 1992, vol. 2, pp. 799-804.

Lucrezio, *De rerum natura*
Tito Lucrezio Caro, *La natura*, traduzione di Francesco Giancotti, VIII edizione, Milano: Garzanti, 2012.

Manzoni, *Lettere*
Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, voll. 3, Milano, Adelphi, 1986, vol. 1.

Manzoni, *Tutte le poesie*
Alessandro Manzoni, *Tutte le poesie*, a cura di Luca Danzi, Milano: Rizzoli, 2012.

Mazza, *Il talamo* e *La notte*
Per le felicissime nozze del nobil uomo il signor conte Pietro Paolo Bianchetti con la nobil donna la signora marchesa Aurelia Monti, Parma: dagli Eredi Monti, 1771.

Mazza, *L'aura armonica*
Angelo Mazza, *Poesie di Angelo Mazza parmigiano*, voll. 3, Pisa: presso Niccolò Capurro, 1816-1818.

Marino, *Adone*
Giovan Battista Marino, *Adone*, a cura di Emilio Russo, voll. 2, Milano: Rizzoli, 2013.

Marino, *La galeria*
Giambattista Marino, *La galeria*, a cura di Marzio Pieri, 2 voll., Padova: Liviana, 1979.

Marino, *La sampogna*
Giovan Battista Marino, *La sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma: Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1993.

Marino, *La strage de gl'innocenti*
Giambatista Marino, *La strage de gl'nnocenti*, in Giambattista Marino, *Dicerie sacre e La strage de gl'innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino: Einaudi, 1960, pp. [465]-608.

Marino, *Rime amorose, boscherecce, lugubri e marittime*
Giambattista Marino, *Rime*, in Giambattista Marino, *La lira*, a cura di Maurizio Slawinski, voll. 3, Torino, RES, 2007, vol. I, pp. 17-59, 87-132, 167-195, 61-86.

Metastasio, *Drammi per musica*
Pietro Metastasio, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 voll., Venezia: Marsilio, 2004.

Metastasio, *Poesie*
Pietro Metastasio, *Poesie*, a cura di Rosa Necchi, Milano: Aragno, 2009.

Metastasio, *Cantate* e *Componimenti vari*
Tutte le opere di Pietro Metastasio, a cura di Bruno Brunelli, voll. 5, Milano: Mondadori, 1943-1954, vol. 2, pp. 703-751 e 919-938.

Mimnermo
Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati, edidit M. L. West, editio altera aucta atque emendata, voll. 2, Oxonii: e typographeo Clarendoniano, 1989-1992, vol. 2, pp. 83-92.

Monti, *Feroniade*
Vincenzo Monti, *Feroniade*, in Vincenzo Monti, *Opere*, a cura di Manara Valmigli e Carlo Muscetta, Milano-Napoli: Ricciardi, 1953, pp. 925-996.

Monti, *In morte di Ugo Basville*
Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Basville. Cantica*, testo critico e commento a cura di Stefania Bozzi, Milano: Mimesis, 2013.

Monti, *In occasione della festa nazionale celebrata in Milano il giorno 16 giugno 1803*, *In morte di Lorenzo Mascheroni*, *La superstizione* e *Musogonia*
Vincenzo Monti, *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassineti, prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna: Longo, 1998, pp. [473]-478, 323-390, 227-240 e 241-277.

Monti, *Per S. A. don Pietro Vigilio*
Vincenzo Monti, *Per S. A. don Pietro Vigilio*, in *Canti e poemi di Vincenzo Monti*, a cura di Giosuè Carducci, voll. 2, Firenze: Barbèra, 1862, vol. 1 pp. 38-50.

Monti, *Poesie liriche*
Poesie liriche di Vincenzo Monti con aggiunta di cose inedite o rare, Milano: Guigoni, 1883.

Monti, *Saggio di poesie*
Saggio di poesie dell'abate Vincenzo Monti, Livorno: dai torchi dell'Enciclopedia, 1779.

Museo Grammatico, *Ero e Leandro*
Musaeus, *Hero et Leander*, edidit Henricus Livrea, diuvante Paulo Eleuteri, Leipzig: B. G. Teubner, 1982.

Nonno di Panopoli, *Dionisiache*
Nonno di Panopoli, *Dionisiache*, voll. 4, Milano: Rizzoli, 2003-2004.

Omero, *Iliade*
Omero, *Iliade*, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino: Einaudi, 2014

Omero, *Odissea*
Omero, *Odissea*, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino: Einaudi, 2014

Orazio, *Poesie*
Quinto Orazio Flacco, *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Fedeli, traduzione di Carlo Carena, Milano: Mondadori, 2012.

Ovidio, *Amori*
Publio Ovidio Nasone, *Amori*, a cura di R. Scarcia, introduzione di Lancelot P. Wilkinson, traduzione di L. Canali, V edizione, Milano: Rizzoli, 2004.

Ovidio, *Ars Amatoria*
Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare*, a cura di Emilio Pianezzola, VII edizione, Milano: Mondadori, 2007.

Ovidio, *Eroidi*
Publio Ovidio Nasone, *Eroidi*, traduzione di Emanuela Salvadori, Milano: Garzanti, 2006.

Ovidio, *Fasti*
Publio Ovidio Nasone, *I fasti*, introduzione e traduzione di Luca Canali, note di Marco Fucecchi, Milano: Rizzoli, 1998

Ovidio, *Metamorfosi*
Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, trad. di Mario Ramous, a cura di Luisa Biondetti e Mario Ramous, IX edizione, voll. 2, Milano: Grarzanti, 2006.

Ovidio, *Tristia*
Publio Ovidio Nasone, *Tristezze*, introduzione traduzione e note di Francesca Lechi, Milano: Rizzoli, 1993.

Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*
Giuseppe Parini, *Alcune poesie di Ripano Eupilino*, seguite dalle scelte d'autore per le *Rime degli Arcadi* e le *Rime varie,* con il saggio di Giosuè Carducci *Il Parini principiante,* edizione critica a cura di Dante Isella, Milano-Parma: Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2006.

Parini, *Alla Moda, Mattino I* e *II*, *Mezzogiorno* e *La Notte*
Giuseppe Parini, *Il giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, commento di Marco Tizi, voll. 2, Milano-Parma: Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 1996.

Parini, *Odi*
Giuseppe Parini, *Le odi*, a cura di Nadia Ebani, Parma: Fondazione Pietro Bembo/ Guanda Editore,2010.

Pausania
Pausanias, *Viaggio in Grecia*, *Libro decimo: Delfi e Focide*, introduzione, traduzione e note di Salvatore Rizzo, Milano: Rizzoli, 2012.

Petrarca, *RVF*
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano: Mondadori, 2004.

Petrarca, *Triumphus cupidinis*, *Triumphus fame, Triumphus mortis*
Francesco Petrarca, *Trionfi*, in Francesco Petrarca, *Trionfi*, *Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano: Mondadori, 1996, pp. [41]-646.

Plutarco, *Licurgo*
Plutarco, *La vita di Licurgo* in Plutarco, *Le vite di Licurgo e Numa,* a cura di Mario Manfredini e Luigi Piccirilli, VI edizione, Milano, Fondazione Lorenzo Valla - Mondadori, 2010, pp. 12-111.

Plutarco, *Detti delle donne lacedemoni* e *Detti anonimi*
Plutarco, *Detti dei lacedemoni*, a cura di Carlo Santaniello, Napoli, M. D'Auria, 1995, pp. 289-307.

Poliziano, *Stanze - Orfeo - Rime*
Angelo Poliziano, *Stanze - Orfeo - Rime*, introduzione, note e indici di Davide Puccini, Milano: Garzanti, 1992.

Pope
Alexander Pope, *Il riccio rapito*, traduzione di Antonio Conti, in Antonio Conti, *Versioni poetiche*, a cura di Giovanna Gronda, Bari: Laterza, 1966, pp. 29-75.

Properzio
Sesto Properzio, *Elegie*, traduzione di Luca Canali, VIII edizione, Milano: Rizzoli, 2011.

Quinto di Smirne
Quinto di Smirne, *Il seguito dell'Iliade*, coordinamento e revisione di Emanuele Lelli, testo a fronte in edizione critica, III edizione, Milano: Bompiani, 2013.

Racine, *Andromaque*
Jean Racine, *Andromaque*, con introduzione e note di Paolina Panzeri Caricati, Milano: Signorelli, 1964.

Rolli, *Ode*
Delle ode d'Anacreonte Teio. Traduzione di Paolo Rolli, Londra, 1739.

Sacchetti, *Rime*
Franco Sacchetti, *Il libro delle rime,* edited by Franca Brambilla Ageno, Firenze - Melbourne: Olschki - University of W. Australia, 1989.

Saffo, *Afrodite* e *La cosa più bella*
Lirici greci, a cura di Simone Beta, traduzione di Filippo Maria Pontani, Torino: Einaudi, 2008, pp. 86-87 e 92-93.

Sallustio
Sallustio, *La congiura di Catilina*, a cura di Giancarlo Pontiggia, Milano: Mondadori, 2010.

Sannazaro, *Arcadia*
Jacopo Sannazaro, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma: Carocci, 2013.

Sannazaro, *Rime disperse* e *Sonetti e canzoni*
Opere volgari di Iacopo Sannazaro, a cura di Alfredo Mauro, Bari: Laterza e Figli, 1961, pp. 223-254 e

Servio, 1881-1887
Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen, voll. 3, Lipsiae: in aedibus B. G. Teubneri, 1881-1887.

Spanhemi, 1761
Ezechieli Spanhemi, *Observationes in Hymnum in Dianam*, in *Callimachi Hymnos observationes*, in *Callimachi Hymni, Epigrammata et Fragmenta, cum notis integris H.*

Stephani, B. Vulcanii, Annae Fabri, Th. Graevii, R. Bentleji; quibus accedunt Ezechielis Spanhemii commentarius, & notae nunc primum editae Tiberii Hemsterhusii & Davidis Ruhnkenii. Textum ad mss. fidem recensuit, Latine vertit, atque notas suas adjecit Jo. Augustus Ernesti, tomi 2, Lugduni Batavorum: apud Samuelem et Joannem Luchtmans, Academiae typographos, 1761, tomo 2, pp. 157-368. *135-220.*

Silio Italico, *De bello Punico*
Silio Italico, *Le guerre puniche*, a cura di Maria Assunta Vinchesi, 2 voll. Milano: Rizzoli, 2001.

Sofocle, *Elettra* e *Trachinie*
Sofocle, *Elettra* e *Trachinie* - in Euripide, vol. 1, pp. 1013-1127 e 809-903.

Stazio, *Achilleide*
Publio Papinio Stazio, *L'Achilleide,* testo critico e commento di Silvia Jannaccone, Firenze: Barbèra, 1950.

Tasso, *Conquistata*
Torquato Tasso, *Gerusalemme conquistata,* a cura di Luigi Bonfigli, in T. Tasso, Opere, voll. 5, Bari: Laterza, 1934, voll. 4-5.

Tasso, *Liberata*
Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano: Rizzoli, 2009.

Tasso, *Genealogia della serenissima casa Gonzaga*
Torquato Tasso, *La genealogia della serenissima casa Gonzaga*, in Torquato Tasso, *Opere*, a cura di Bruno Maier, voll. 5, Milano: Rizzoli, 1963-1965, vol. 4 (1964), pp. 361-407.

Tasso, *Il mondo creato*
Torquato Tasso, *Il mondo creato*, edizione critica con introduzione e note di Giorgio Petrocchi, Firenze: Le Monnier, 1951.

Tasso, *Rime*
Torquato Tasso, *Rime* edizione critica a cura di Franco Gavazzeni e Vercingetorige Martignone, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2007.

Tasso, *Rinaldo*
Torquato Tasso, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2012.

Tassoni, *La secchia rapita*
Alessandro Tassoni, *La secchia rapita,* ed. critica a cura di Ottavio Besomi, 2 voll., Padova: Antenore, 1987-1990, vol. 2 (1990).

Terenzio, *Formione*
Publio Terenzio Afro, *Formione*, introduzione, traduzione e note di Giuseppe Zanetto, Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1991

Terenzio, *La suocera*
Publio Terenzio Afro, *La suocera*, traduzione e note di Marina Cavalli, Milano: Rizzoli, 1989

Tibullo, *Elegie*
Albio Tibullo, Elegie, traduzione di Luca Canali, VI edizione, Milano: Rizzoli, 2007.

Trissino, *L'Italia liberata dai Goti*
La Italia liberata da Gotti di Gio. Giorgio Trissino, in *Tuttle le opere di Giovan Giorgio Trissino gentiluomo vicentino non più raccolte*, voll. 2, Verona: presso Jacopo Vallarsi, 1729, vol. 1, pp. 1-296.

Valerio Flacco, *Argonautiche*
Valerio Flacco, *Le Argonautiche*, introduzione traduzione e note di Franco Caviglia, Milano: Rizzoli, 1999.

Virgilio, *Bucoliche*
Publio Virgilio Marone, *Bucoliche*, a cura di Marina Cavalli, Milano: Mondadori, 2000.

Virgilio, *Eneide*
Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione di Luca Canali, commento di Ettore Paratore adattato da Marco Beck, introduzione di Ettore Paratore, Milano: Mondadori, 2008.

Virgilio, *Georgiche*
Publio Virgilio Marone, *Georgiche*, introduzione di Gian Biagio Conte, testo traduzione e note a cura di Alessandro Barchiesi, Milano: Mondadori, 2007.

Volpi, 1726-'27
La divina commedia di Dante Alighieri, già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca; ed ora accresciuta di un doppio rimario, e di tre indici copiosissimi, per opera del signor Gio. Antonio Volpi, […] Il tutto distribuito in tre volumi, […], voll. 3, in Padova: presso Giuseppe Comino, 1726-1727.

Studi

Accademici Varj, 1759
Per le nozze de' nobili e patrizj signori Gianfrancesco Aldrovandi e marchesa Anna Barbazzi gli Accademici Varj, s.n.t.

Andrés, 1785
Giovanni Andrés, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, 7 voll., Parma: dalla Stamperia reale, 1782-1799, vol. 2 (1785).

Antologia Romana
Antologia Romana, Roma: presso Gregorio Settari, [1774-1798], aa. 1797-1798.

Applausi poetici, 1751
Applausi poetici offerti in segno di profonda venerazione al merito sublimissimo de' nobilissimi sposi il signor marchese Benedetto Ratta e signora Maria Dolfi nel giorno delle loro felicissime nozze, Bologna: per gl'eredi di Costantino Pisarri, e Giacomo Primodi, all'insegna di S. Michele, 1751

Baccolini, 1922
Alda Baccolini, *Vita ed opere di Lodovico Savioli, storico e letterato bolognese del secolo XVII*, Bologna: Cappelli, 1922.

Bellina - Caruso, 1998
Anna Laura Bellina e Carlo Caruso, *Oltre il barocco: La fondazione dell'Arcadia; Zeno e Metastasio, la riforma del melodramma*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Roma: Salerno, 1998, vol. 6, *Il settecento*, pp. 239-312.

Benedetti, 2014
Amedeo Benedetti, *Fortuna critica di Ludovico Savioli*, in *Critica letteraria,* Napoli: Loffredo, 1973-, n.164 (2014), pp. 608-642.

Bézzola, 1961
Guido Bézzola, *Introduzione* a Ugo Foscolo, *Tragedie e Poesie minori*, in *Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, 23 voll., Firenze: F. Le Monnier, 1933-1994, vol. 2 (1961), pp. [XIII]-CXXXVII.

Binni, 1963
Walter Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze: La Nuova Italia, 1963.

Binni, 1968
Walter Binni, *Il settecento letterario*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano: Garzanti, 1968, vol. VI, pp. 309-1024.

Bonora, 1992
Ettore Bonora, *Il Parini del «Giorno» tra satirici e melici del Settecento*, in *La ragione e il cimento. Studi settecenteschi in onore di Fiorenzo Forti*, a cura di E. Graziosi, A. L. Lenzi, M. Saccenti, Padova: Antenore, 1992, pp. 109-134.

Calcaterra, 1920
Carlo Calcaterra, *Storia della poesia frugoniana*, Genova: Libreria editrice Moderna, 1920.

Cantù, 1856
Della letteratura italiana esempj e giudizj, esposti da Cesare Cantù a complemento della sua *Storia degli italiani*, Torino: Unione Tipofrafica, 1856.

Cantù, 1856[1]
Cesare Cantù, *Storia degli italiani*, 6 voll., Torino: Unione Tipografica, 1850-1856, vol. 6 (1856).

Cardella, 1816-1817
G. M. Cardella, *Compendio della storia della bella letteratura greca, latina, e italiana ad uso degli alunni del Seminario e Collegio arcivescovile di Pisa di Giuseppe M. Cardella professor di eloquenza e di lingua greca nel medesimo seminario e collegio*, Pisa: Nistri, 1816-1817, vol. 3, p. 433-434.

Carducci, 1868.
Giosuè Carducci, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII*, in *Poeti erotici del secolo XVIII*, a cura di G. Carducci, Firenze: G. Barbèra, 1868, pp. [VII]-XCII.

Carducci, 1871
Lirici del secolo XVIII, a cura di Giosuè Carducci, Firenze: G. Barbèra, 1871.

Carini, 1891
Isidoro Carini, *L' Arcadia dal 1690 al 1890 : memorie storiche*, Roma: Tipografia della pace di Filippo Cuggiani, 1891.

Carrai, 1990
Stefano Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova: Antenore, 1990.

Carrai, 2000
Stefano Carrai, *Per un dittico foscoliano: le odi maggiori*, in *Studi Italiani*, XII, 1 (2000), pp. 59-73.

Cillario, 1902
Stella Cillario, *Ludovico Savioli : monografia*, Prato: Tip. Giachetti, Figlio e C., 1902.

Cillario, 1907
Stella Cillario, *Studi savioliani (l'epistolario e le poesie minori)*, Ferrara: Stab. Tip.-Lit. Ferrarese, 1907

Conte, 1985
Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino: Einaudi, 1985.

Crescimbeni, 1804
Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze, delle lettere umane e della poesia, scritta da Gio. Mário Crescimbeni, primo custode generale, pubblicata l'anno 1712, d'ordine della medesima adunanza, Londra: presso T. Becket Pall Mall; dalla stamperia di Bulmer e Co., 1804.

de Serviez, 1722
Alfred Emmanuel Roergas de Serviez, *Les femmes des douze Cesars, contenant la vie & les intrigues secretes des imperatrices & femmes des premiers empereurs romains; ou l'on voit les traits les plus interessants de l'histoire romaine*, tiree des anciens auteurs grecs & latins, avec des notes historiques & critiques, par M. de Servies, quatrieme edition,

corrigée & augmentée, 3 voll., A Amsterdam: chez François Changuion, 1722-1724, vol. 1 (1722).

De Tipaldo, 1837
Luigi Carrer, *Savioli, Biografia degli italiani illustri nelle scienze lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio De Tipaldo*, voll. 10, Venezia: Alvisopoli, 1835-1845, vol. 5 (1837), pp. 500-507.

Dionisotti, 1998
Carlo Dionisotti, *Ricordo di Cimante Micenio*, in *Ricordi della scuola italiana*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 55-79.

Dionisotti, 1999
Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1999, pp. [25]-54.

Di Ricco, 2000
Alessandra Di Ricco, *Le arcadie settecentesche*, in *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, Trento: Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2000, pp. [463]-487.

Di Ricco, 2003
Alessandra Di Ricco, *L'elegia amorosa nel settecento*, in *L' elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra Di Ricco, prefazione di Stefano Carrai, Trento: Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2003, pp. 215-237.

Ebani
Nadia Ebani, *Introduzione* a Giuseppe Parini, *Le Odi*, a cura di Nadia Ebani, Parma: Fondazione Pietro Bembo/Guanda Editore, 2010, pp. [IX]-XXXIII.

Felici, 1999
Lucio Felici, *La poesia del Settecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, F. Motta, [poi] Roma: Gruppo editoriale l'Espresso, 1999, vol. 7.

Foscolo, 1972
Ugo Foscolo, *Piano di Studi*, in *Scritti letterati e politici. Dal 1796 al 1808*, a cura di Giovanni Gambarin, Firenze: Le Monnier, 1972, pp. [3]-9.

Fubini, 1963
Mario Fubini, *"Di quel mel la fragranza errò improvvisa…" Foscolo, Saffo, Savioli*, in Mario Fubini, *Ortis e Didimo, Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Milano: Feltrinelli, 1963, pp. 153-159.

Fubini, 1965
Mario Fubini, *La poesia settecentesca nella storia delle forme metriche italiane*, in *Problemi della lingua e letteratura italiana del Settecento*: atti del quarto Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana,

Magonza e Colonia, 28 aprile - 1 maggio 1962, a cura di W. Theodor Elwert, Wiesbaden: Steiner, 1965, pp. 38-56.

Fubini-Maier, 1959
Lirici del Settecento, a cura di Bruno Maier, con la collaborazione di Mario Fubini, Dante Isella, Giorgio Piccitto, introduzione di Mario Fubini, Milano - Napoli: Ricciardi, 1959.

Graziosi, 1991
Maria Teresa Acquaro Graziosi, *L'Arcadia, trecento anni di storia*, Roma: Fratelli Palombi, 1991.

Gronda, 1978.
Giovanna Gronda, *Introduzione* a *Poesia italiana. Il Settecento*, a cura di Giovanna Gronda, Milano: Garzanti, 1978, pp. VII-XXXVIII.

McKeown, 1989
J. C. McKeown, *A commentary on book one*, in Ovid, *Amores: text, prolegomena and commentary*, edited by J. C. McKeown, voll. 3, Leeds: Cairns, 1987-, vol. 2 (1989).

Memorie per servire alla storia letteraria e civile, 1799
Memorie per servire alla storia letteraria e civile, Venezia: Pietro Q. Jo. Battista Pasquali, I, I (1799).

Molmenti, 1926
Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, IV edizione in parte rifatta, voll. 3, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche, 1926, vol. 3.

Momigliano, 1945
Attilio Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, in Attilio Momigliano, *Cinque saggi*, Firenze: Sansoni, 1945.

Montesquieu, 1956
Montesquieu, *De l'esprit des lois*, texte etabli avec une introduction, des notes et des variantes par Gonzague Truc, voll. 2, Paris: Garnier, 1956.

Muscetta-Massei, 1967
Poesia del Settecento, a cura di Carlo Muscetta e Maria Rosa Massei, 2 voll. Torino: Einaudi, 1967, vol. 1.

Pasquali, 1968
Giorgio Pasquali, *Arte allusiva*, in Giorgio Pasquali, *Pagine stravaganti*, 2 voll., Firenze: Sansoni, 1968, vol. 2. pp. 275-282.

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

Pinchera, 1999
Antonio Pinchera, *La metrica*, Milano: Mondadori, 1999.

Ripa, 1603
Cesare Ripa, *Iconologia overo Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, & di propria inventione, trovate, & dichiarate da Cesare Ripa perugino, Di nuovo revista, & dal medesimo ampliata di 400 & più imagini, et di figure d'intaglio adornata. Opera non meno utile che necessaria a poeti,* Roma: appresso Lepido Facij, 1603.

Rovani, 1857
Giuseppe Rovani, *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, 4 voll., Milano: Sanvito, 1857, vol 3.

Saccenti, 1988
La colonia Renia : profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese, 2 voll., Modena: Mucchi, 1988

Santagata, 2004
Marco Santagata, *Introduzione* a Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano: Mondadori, 2004, pp. [XXII]-CII.

Segre, 1966
Cesare Segre, *Un repertorio linguistico e stilistico dell'Ariosto: la* Commedia, in cesare Segre, *Esperienze ariostesche*, Pisa: Nistri-Lischi, 1966, pp. 51-83.

Sismondi, 1813
De la littérature du Midi de l'Europe, par J.C.L. Simonde de Sismondi, 4 voll., Paris: Crapelet, 1813.

Tanzi Imbri, 2016
Barbara Tanzi Imbri, *Quattro edizioni degli Amori di Ludovico Savioli stampate da Remondini nel 1789,* in *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria*, Milano: Ledizioni, 1 (2016), pp. 65-78.

Targioni Tozzetti, 1914
Antologia della poesia italiana, a cura di Ottaviano Targioni Tozzetti, XIV edizione, riveduta e migliorata, per cura di Francesco Carlo Pellegrini, Livorno: R. Giusti, 1914

The Spectator, 1711
The Spectator, London: Sam Buckley, 1711-1714, 102 (27 giugno 1711), pp. 203-204.

Ticozzi, 1832-1833
Savioli Fontana Ludovico Vittorio, in I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento: commento di Giambattista Corniani; continuato da Stefano Ticozzi, 2 voll., Milano: Vincenzo Ferrario, 1832-1833, vol. 2.

Tizi, 1996
Marco Tizi, *Commento*, in Giuseppe Parini, *Il giorno*, edizione critica a cura di Dante Isella, commento di Marco Tizi, voll. 2, Parma: Fondazione Pietro Bembo/Guanda Editore, 1996, vol. 2.