

QV

Quaderni Veneti

Nuova serie digitale

Vol. 5 – Num. 1
Giugno 2016



Edizioni
Ca' Foscari

Prime indagini sulla circolazione veneta del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure

Matteo Cambi

(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract The manuscript tradition of the *Roman de Troie* doesn't seem to have enjoyed a particular attention: by investigating the paleographical, iconographic and linguistic peculiarities of Italian manuscripts, I will attempt to shed more light on the diffusion and circulation of the *Roman de Troie* in North-East Italy between the 13th and the 14th centuries. I will also publish a new edition of Old Paduan fragment.

Sommario 1 I testimoni del *Roman de Troie* esemplati in area italiana. – 2 Frammenti di un volgarizzamento veneto del *Roman de Troie*. – 2.1 Grafia. – 2.2 Vocalismo. – 2.3 Consonantismo. – 2.4 Altri fenomeni. – 3 Dinamiche e vettori di diffusione del *Roman de Troie* in area veneta: nuove ipotesi.

Keywords Roman de Troie. Benoît de Sainte-Maure. Manuscript Studies.

A partire dagli studi sul franco-italiano, l'interesse degli studiosi ha evidenziato come l'area veneta costituisca una specola privilegiata per indagare le dinamiche culturali – se non propriamente letterarie – attive nella penisola fra Due e Trecento. Quest'area si presenta peraltro particolarmente ricettiva verso le leggende e le narrazioni legate alla materia troiana, soprattutto qualora si osservi la diffusione italiana del *Roman de Troie* (d'ora in avanti *RTroie*) di Benoît de Sainte-Maure.¹ Il presente contributo si propone di indagare la circolazione del testo di Benoît in area veneta, riconsiderando la tradizione manoscritta del romanzo: sulla base dello stemma Constans, si analizzeranno i testimoni italiani dell'opera, anche alla luce delle più recenti acquisizioni di carattere storico-artistico e codicologico. Il contributo approfondirà inoltre lo studio di un frammento veneto del romanzo, fornendone una nuova edizione e uno studio linguistico.

¹ Per il *RTroie* di Benoît de Sainte-Maure si rimanda, in primo luogo, alle edizioni del romanzo (Constans 1912; Baumgartner, Vielliard 1998), mentre per una bibliografia di riferimento si rinvia a Jung 1996.

1 I testimoni del *Roman de Troie* esemplati in area italiana

L'attenzione degli storici dell'arte verso i testimoni italiani del *RTroie* ha conosciuto negli ultimi anni uno slancio forte di nuove proposte attributive, come nel caso di un recente contributo di S. L'Engle (2014), che propone una localizzazione padovana per tre testimoni trecenteschi del testo: si tratta dei mss 2571 della Biblioteca Nazionale di Vienna [= W], fr. 782 della Biblioteca Nazionale di Parigi [= C] e fr. Fv. XI 3 della Biblioteca Nazionale di San Pietroburgo [= S]. W viene localizzato a Padova sulla scorta della concorde attribuzione del vasto ciclo miniato al cosiddetto Maestro degli Antifonari padovani (o Maestro di Gherarduccio): questo primo testimone risulta così da inquadrare nell'alveo della produzione di un miniatore assai prolifico, attivo tra Bologna e Padova intorno alla metà del secolo XIV.² Il cospicuo apparato illustrativo legherebbe inoltre in maniera stringente questo codice a C: una conferma, in tal senso, sembra giungere dallo studio di C. Cipollaro, che propone peraltro di attribuire la decorazione di C a Turone de Maxio, miniatore di origini lombarde ma attivo a Verona negli ultimi decenni del Trecento.³ Ad un *côté* padovano sarebbe infine da ricondurre un terzo testimone del *RTroie*, vale a dire S: dotato anch'esso di un ricco corredo miniato, il codice presenta tratti che potrebbero ricondurlo anche alla coeva produzione lombarda.⁴ Lipo-

2 Oltre agli antifonari padovani (Padova, Biblioteca Capitolare della Curia vescovile, B. 14; Padova, Biblioteca Capitolare della Curia vescovile, B. 15; Padova, Biblioteca Capitolare della Curia vescovile, B. 16), gli studiosi hanno attribuito al Maestro di Gherarduccio anche altri manoscritti, come il *Decretum Gratiani* del ms Siena, Biblioteca degli Intronati, K I 3, la *Miscellanea letteraria* contenuta nel ms Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1538 e la *Divina Commedia* conservata nel ms Londra, British Library, Egerton 943. Per una bibliografia completa sulla figura e sulla produzione del Maestro di Gherarduccio si rimanda a: Flores D'Arcais 1964, Conti 1981, Stolte 1996, Thoss 1981, Bellinati 1974, Giannini 2003, L'Engle 2014. Si segnala infine uno studio recente dedicato al corredo miniato del succitato *Dante Egerton* in Toniolo 2015.

3 Cipollaro (2012) rileva peraltro che in una specifica miniatura: «si legge un nome estraneo alla saga troiana: TVRON. Dietro la forma retoricamente francesizzata di questo raro onomastico, non può altro che celarsi il nome del pittore di origini lombarde e trapiantato a Verona, Turone de Maxio da Camenago» (18); l'autrice annuncia inoltre un contributo di prossima uscita finalizzato ad indagare la lingua del manoscritto, che risulterebbe «redatto in franco-veneto» (17). Su Turone de Maxio si rimanda ad una cospicua bibliografia: Sandberg Vavalà 1930; Zeri 1957; Arslan 1960; Cuppini 1966; Franco 1994, 2000.

4 Secondo Toniolo 2015: «Tra gli Antifonari di Padova e il Dante Egerton è possibile inserire [...] l'esemplare del *RTroie* di Benoît de Sainte-Maure (Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, ms 2571), riconducibile nella sua interezza al maestro e bottega; il miniatore, inoltre, opera in collaborazione con illustratori bolognesi quali il Maestro del Graziano di Napoli e il Maestro del Graziano di Parigi nella *Miscellanea in volgare* oggi a Firenze (Biblioteca Riccardiana, ms 1538), nel *Decretum Gratiani* di Madrid e nel *Decretum Gratiani* di Siena (Biblioteca degli Intronati, ms K.I.3), oltre che nel *RTroie* di San Pietroburgo (Biblioteca Nazionale Russa, ms Fr. F.V.XIV. 3)». Dello stesso avviso - seppur con alcune precisazioni - il giudizio di L'Engle 2014, secondo cui il codice sarebbe stato eseguito da «four

tesi di una localizzazione in area padovana per i manoscritti citati trova, almeno in parte, un'ulteriore conferma nella tesi di una comune matrice per il corredo iconografico di W, C, S e del ms Venezia, BNM, Marc. fr. XVII (230) [=V¹], verosimilmente individuabile in un modello che non doveva essere lontano dalla fisionomia del codice Paris, BnF, fr. 1601.⁵ Tale raggruppamento si rivela interessante per più motivi: *in primis*, consente di soffermarsi sul rapporto, strettissimo, tra C e W, poiché entrambi appartengono al sottogruppo z del ramo β dello stemma Constans, presentano notevoli affinità sul piano materiale e discendono, presumibilmente, da un archetipo comune⁶ in secondo luogo, le considerazioni di Buchthal riportano l'incerta localizzazione del succitato V¹ alla coeva produzione veneta: il manoscritto, infatti, non reca materialmente alcuna traccia della circolazione meridionale finora ipotizzata, mentre è ben nota la sua appartenenza alla biblioteca dei Gonzaga già a partire dal 1407.⁷ Al novero

artists, three of whom worked in the Bologna/Padua market, including Gerarduccio. The remaining illuminator, perhaps trained in the Lombard region, exhibits an entirely different artistic vocabulary». La critica rimane comunque incerta nell'attribuzione, che rimane sospesa tra il Veneto (Medica 2004, Ciccuto 2011) e la Lombardia (Saxl 1957, Pianosi 1992, Cecchini 2000). Meno convincente, proprio alla luce dei contributi più recenti, l'ipotesi di un'origine toscano-meridionale avanzata da Jung 1996, 259: «Je ne dirai rien sur la qualité de ces nombreux images, dont le style semble être en relation avec l'art de Sienne».

5 Cecchini 2000, 3: «Si è infatti ipotizzato (Buchthal 1971, 9-13) che il più antico manoscritto illustrato del *Roman de Troie* (Parigi, BN, fr. 1610), eseguito nel 1264 in Borgogna o in Lorena, sia la copia maldestra di un ben più raffinato archetipo, oggi perduto, collegabile per ragioni stilistiche e compositive, come anche per la trasformazione degli eroi in personaggi contemporanei e per il compiacimento nella rappresentazione delle scene di sangue, a un noto taccuino di modelli dell'Antico Testamento realizzato verso il 1250 a Parigi e connesso con la corte di s. Luigi (New York, Pierpont Morgan Lib., M. 638, altrimenti noto come *Bibbia Maciejowski*). Da tale archetipo sarebbero derivate, senza varianti iconografiche significative, le successive copie illustrate del *Roman de Troie*, localizzabili, almeno fino alla fine del secolo XIV, principalmente in area italiana (Vienna, Öst. Nat. Bibl., 2571; Parigi, BN, fr. 782; San Pietroburgo, Saltykov-Ščedrin, Fr.f.v. XI, 3; Venezia, Bibl. Naz. Marciana, fr. Z. 17), in linea con una tendenza che vide, a partire dalla fine del Duecento e per quasi tutto il secolo successivo, lo specializzarsi degli *scriptoria* napoletani, bolognesi, lombardi e veneziani nella produzione di codici di argomento troiano corredati da estesi cicli narrativi». Per un approfondimento si ricorra direttamente a Buchthal 1971, 9-19.

6 Buchthal 1971, 14: «[W e C] They must have been produced in the same scriptorium, and at very nearly at the same time».

7 Per l'ipotesi circa un'origine napoletana per il manoscritto - pur senza negare influenze padane - in ragione delle assonanze stilistiche con il celebre ms Royal 20D I della British Library di Londra, si veda Flores D'Arcais 1984. Nuove indagini sembrano invece propendere per un'origine veneta del codice, come in Giannini 2003, 241-2: «L'ardua ammissibilità di maestranze artistiche napoletane esercitantesi su di un codice esemplato in area padana è patente: acquista per converso spessore, in ordine alle novità qui emerse, la tradizionale lettura di Toesca 1912, 752-3, che giudicava, col conforto successivo di Degenhart Schmitt 1977, 77, la cultura figurativa soggiacente all'équipe di V1 pertinente all'area veneta occidentale e lombarda orientale, o meglio ad un centro di solida e vivace tradizione artistica estraneo a due delle principali correnti figurative di area padana, quella veneziana

dei manoscritti gonzagheschi è ora da ascrivere anche il *RTroie* contenuto nel ms Venezia, BNM, XVIII (231) [= V²]: tale codice, contenente anche il *Roman d’Hector et d’Hercule*, fu verosimilmente commissionato tra il 1360 e il 1369 per Guido Gonzaga.⁸

Tornando allo stemma del Constans, si osserverà come proprio il manoscritto V¹, congiuntamente a S e a V², vada a comporre il sottogruppo v del ramo α assieme ad un ulteriore testimone italiano dell’opera: si tratta del ms Roma, BAV, Reg. Lat. 1505 [= R] che, ricondotto tradizionalmente all’Italia centrale ma localizzato di recente in Veneto,⁹ è stato definito da K. Busby «related iconographically» a C e W, quasi a suggellare la provenienza padana orientale del manufatto (Busby 2002, 608).

Diversa la questione per altri due codici, i mss fr. 821 [= F] e nouv. acq. fr. 6774 [= P] della Nazionale di Parigi, che presentano una posizione stemmatica distante anche rispetto agli altri due sottogruppi: essi si collocano infatti entro due famiglie differenti, dal momento che F rientra nel gruppo x del ramo α mentre P appartiene al gruppo y del ramo β. Conviene qui ricordare che entrambi i codici presentano una fisionomia redazionale del tutto peculiare, in quanto si presentano come raffinate *summae*, capaci di compilare testi tra loro anche molto vari. P, di origine italiana nord-orientale,¹⁰ costituisce un testimone composto da una sezione iniziale contenente i vv. 1-240 del *RTroie* seguiti da alcune sezioni dell’*Histoire Ancienne jusqu’à César* (sezz. V, VI, VII), che vanno a comporre un grande quadro romanzesco della storia classica.¹¹ Queste stesse sezioni in prosa si ritrovano esattamente in F – la cui localizzazione resta ancora incerta fra l’area padana orientale e il confine tra Lombardia e Piemonte¹² dimostrando un’organizzazione testuale programmaticamente ben più

e quella padana occidentale». Ancora sul manoscritto marciano risulta fondamentale lo studio di Bisson 2008, 75.

8 Gianni 2003, 137-55: «Come vedeva già il Novati [...] gli unici due codici del ciclo troiano posseduti dai Gonzaga, secondo l’inventario del 1407, sono i mss marciani Z. XVII (= 230), il *Troianus istoriatus* del n. 28 del catalogo (V¹), e fr. Z. XVIII (=231), cioè V²».

9 Per l’attribuzione all’Italia centrale si veda: Jung 1996, 274-87; Buchtal 1971, 14, mentre per l’ipotesi veneta il riferimento è a Gianni 2003, 199-218: «In conclusione, questo manufatto di alto livello progettuale e ragguardevole, se non eccelsa, fattura [...] è stato confezionato, contro la vulgata assunta da Jung 1996, 274, 277, in uno *scriptorium* norditaliano, verosimilmente di area padana centro-orientale».

10 Cf. Jung 1996, 250-3; Gianni 2003, 121-35: «Se ne ricava [...] un’impressione generale di perifericità e modesta, approssimativa e scarsamente standardizzata competenza professionale, rispetto alla tipologia produttiva dei grandi centri scrittori dell’Italia padana centro-orientale nel Trecento maturo e al modello imperante, specie entro il segmento commerciale della copia dei romanzi francesi in versi, del libro ‘cortese’ di lettura».

11 Oltre a Jung 1996, si veda anche Palermi 2004.

12 Gianni 2003, 118-9: «[Permette di identificare] il luogo d’origine del possessore quattrocentesco in Mede (PV), centro della Lomellina situato in prossimità del corso del Po, 35

articolata rispetto a P, in quanto composto da una vera e propria raccolta di prose storiche ed operette enciclopedico-didattiche.¹³ Chiude questo *excursus* sui testimoni padani del *RTroie* un frammento rinvenuto da G. Ronchi: il lacerto, appartenente a collezione privata e convenzionalmente segnato Reggio Emilia, collezione M. Mussini [= R¹], è vergato «in una gotica rotunda della metà del secolo XIV, da assegnarsi con ogni probabilità all'Italia nord-orientale» (Ronchi 1998), origine che non appare improbabile neppure al filtro dell'indagine linguistica (Giannini 2003, 157-64).

Un ulteriore tassello della diffusione del nostro romanzo in area veneta è dato da un lacerto del *RTroie* conservato presso l'Archivio di Stato di Vicenza: fu Angiolgabriello di Santa Maria a segnalare, nel 1772, l'esistenza del frammento e a editare il brano francese considerandolo una «canzoncina» di tal «Maestro Tuxio» (Santa Maria 1782, ccviii-ccix); successivamente il Novati, sulla scorta delle indicazioni di cui sopra, fece riferimento al brano senza avere una conoscenza diretta dell'*excerptum*, che fu invece riconosciuto correttamente da A. Tobler in una lettera indirizzata proprio al Novati.¹⁴ In tempi recenti il frammento era considerato perduto ma, grazie ad una segnalazione di L. Tomasin, è ora possibile identificare il registro delle matricole in cui il brano è stato trascritto.¹⁵

Si tratta di diciannove versi, corrispondenti ai vv. 13471-82 e 13487-94 dell'edizione Constans e vergati a c. 22v del *Liber matricularum veterum fratulee notariorum Vincentie*, segnato ASVi, Collegio dei Notai, busta 48 [= Vi]: il registro presenta liste di nomi dei notai matricolati di Vicenza in una gotichetta libraria estremamente curata, non priva di un corredo decorativo (rubriche, *lettrines* filigranate, capilettera in blu e rosso). Negli elenchi dei notai *matriculati* antecedenti i versi del *RTroie* la datazione si arresta progressivamente al quarto decennio del secolo XIV; esiste tuttavia un lieve scarto tra lo stile grafico in cui sono redatte le liste e la mano che verga gli *octosyllabes* di Benoît: essa infatti presenta una tendenza allo

km a sud di Vercelli [...]. Tra luogo di produzione (inizio secolo XIV), dubitativamente individuato tramite esame della *scripta*, e area di circolazione (secolo XV) del ms sembra in conclusione esistere una forte omogeneità».

13 F si apre infatti con il poemetto franco-italiano *Hector et Hercule*, cui seguono la IV sezione dell'*Histoire Ancienne*, i *Dits de Cathon*, il breve inserto epistolografico latino *Optimum documentum de regimine familie*, il volgarizzamento francese di Bonaventura da Demena del *De Consolatione philosophiae*, una *Passion* franco-veneta, gli *Amaestramenz* di Aristotele ad Alessandro, estratti del *Secret des secrets*, i *Dits des Sages*, il *RTroie* (vv. 81-249), le sezioni V e VI dell'*Histoire Ancienne*, il *Roman de Landomata* e, in conclusione, la sezione IX dell'*Histoire Ancienne*. Cf.: Atkinson 1998, 67-80; Babbi 1982, 1984; Jung 1996, 194-9; Meyer 1886, 363-410; Pellegrin 1955, 128-326; Thomas 1911.

14 Novati 1897, 211-21; Gonelli 1990, 21-2. Per una ulteriore bibliografia: Bandini 1990, 1-13.

15 Ritenuto dapprima disperso (Morlino 2012, 23), il lacerto è stato poi recuperato e segnalato da Tomasin 2014.

sviluppo di svolazzi e occhielli che meglio corrispondono ad una mano mercantescas; tale dato non legittima tuttavia a postdatare la stesura dei versi francesi: è verosimile collocarne la copia intorno alla metà del secolo XIV.

Il testo, di cui si attende una moderna edizione,¹⁶ fu pubblicato dal Santa Maria e ci consente alcune riflessioni preliminari, nel tentativo di collocare stemmaticamente il brano trascritto nel registro notarile vicentino. Un'ipotesi che ci è possibile formulare concerne due varianti, in grado quantomeno di inquadrare il frammento nel complesso della tradizione manoscritta:

Ed. Constans	Vi	A ¹
v. 13491: N'est a cel tresor comparez	Ne devroit estre si ames	Ne devoit estre si amez
v. 13493: Mais n'est or lieus: retournerons	Mais n'est pas leu de <i>quoi</i> diron	N'est pas leu aincois dirons

È possibile osservare come le due varianti rimandino concordemente alla lezione del ms Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal, 3340 [= A¹], manufatto transalpino databile alla prima metà del secolo XIII (Jung 1996, 135-9). Sebbene l'identificazione della redazione di Vi con quella di A¹ sia tutt'altro che automatica, sarà significativo notare come esso appartenga alla *deuxième famille* del *RTroie*, schierandosi concordemente insieme a C e W nel sottogruppo z della stemma Constans, quasi a confermare ancora una volta la fortuna di questa redazione del *roman* di Benoît in Veneto.

2 Frammenti di un volgarizzamento veneto del *Roman de Troie*

In una raccolta di saggi del 1921, G. Bertoni indicava alcuni *Frammenti di una versione italiana del Roman de Troie*: con questo titolo Bertoni intendeva porre l'attenzione sul ritrovamento, presso l'Archivio di Stato di Modena, di alcune carte contenenti un volgarizzamento del *RTroie* in versi.¹⁷ A questa segnalazione – assai preziosa, a dire il vero – non sembra aver fatto seguito nessun'altro studio, tanto che il saggio è rimasto a lungo a margine degli studi.

Si tratta di due frammenti cartacei con segnatura Modena, Archivio di Stato, Manoscritti della Biblioteca, Frammenti di codici in francese,

¹⁶ L'edizione e lo studio del frammento nel suo contesto di produzione troverà spazio in un contributo sulla letteratura vicentina del Medioevo a cura di L. Tomasin e L. Morlino. Desidero qui ringraziare i due autori per i preziosi suggerimenti elargiti.

¹⁷ Bertoni 1921, 207-26. Voglio inoltre esprimere qui il mio ringraziamento al personale dell'Archivio di Stato di Modena per il supporto fornitomi.

b.11/b, fasc. 7 [=Asmo¹]: le carte provengono da uno stesso manoscritto, oggi perduto, e i lacerti tramandano due brani distinti del testo, il primo recante la traduzione dei vv. 6894-7106, il secondo contenente i vv. 8427-8508.¹⁸ I frammenti costituiscono, oltre che un inusitato esperimento di traduzione in area italiana del testo di Benoît, anche una testimonianza significativa sotto il profilo linguistico. Sarà dunque opportuno approfondire lo studio della lingua, nel tentativo di identificare la varietà dialettale e, conseguentemente, di localizzare con maggiore sicurezza questo esperimento letterario, senz'altro da ascrivere nell'alveo dei volgarizzamenti veneti. Veniamo dunque alla lingua del volgarizzamento, sottoponendola ad un'analisi linguistica che evidenzii i fenomeni principali:

2.1 Grafia

1. Resa delle affricate postalveolari grafata <z>: *zaschuno, zorno, zo, zente, lamze, lanzato, brazo, zetato, Grezi, Griza, plaze, oziso, lezom, enzignoso, zoia, merzé, enzignato, lezere, vezo, zazuto, zetato, signorazo*. Talvolta la resa può essere data dai grafemi <ç> e <x>: *çascuno, faxea, voxè, prexio*.
2. Resa della sibilante sia sorda che sonora col grafema <x>: *prezioxè, mixino, devixato, Palamidexe, enzignoxo, coraixoxo, blaxemato, prexe, dexeore, prexo, ozixè, ozixoxo, suxo*.
3. Uso sporadico di <y> a fine di parola: *asay, luy, Deyfebo, nuy*.

2.2 Vocalismo

1. Innalzamento della vocale protonica per contiguità alla palatale: *signor, signoria, enzignoxo, enzignato*.
2. Mantenimento della vocale protonica, forse per influsso delle corrispondenti forme francesi: *en, inimico, enseme, enzignoxo, enzignato, ensegne, enpenati, enpugnato, entende*, con alcune eccezioni (*continia, coviniano*).
3. Variabile l'esito di AU+dentale: 1) conservativo: *audirite, audire*; 2) esito AUD> od: *loldo*. È inoltre possibile che le forme *autro, autre* siano influenzate dal modello a. fr. 'autre'.
4. Conservazione di -e finale dopo /r/: *stridore, amore, migore, colore, signore, honore, dexeore, Anthenore, valore, forore*.
5. Conservazione di -e e -o finale dopo /l/: *tale, quale, male, elo*.

¹⁸ Una nuova edizione dei frammenti è fornita in *Appendice* al presente contributo.

6. Rare forme con caduta -e e -o finale dopo /n/: *doman, man, deffension*, ma in alternanza a forme che mantengono la vocale finale: *bene, penone, vene, Athene, aveno, veneno, sino*.
7. Generale conservazione di -a vocale finale negli indeclinabili: *omqua, contra*.
8. Metafonesi: *quili, quisti, nuy*.

2.3 Consonantismo

1. Esito di -P->-v- intervocalico: *chavo, savea, saver, povro, ovra*; un caso di -B->-v-: *conove*.
2. Esito -T->-d- intervocalico: *estabilido, podere, podea, podeano*, ma con preponderanza di forme in cui la consonante si mantiene: *fratel, citate, abuto, stabilito, ferito, partito*. Per la forma verbale di III pers. sing. *vite* è ipotizzabile un influsso dell'a. fr. 'vit'.
3. Esito -C->-g- davanti a vocale non palatale: *miga, caregate*.
4. Generale mantenimento dei nessi -TR- e -DR- intervocalici.
5. Esito -PR-/BR->-vr-: *povro, ovra, avrano* (ma *sopra*).
6. Esito di L+J>-i-: *meravia, orgoio, despoia*.
7. Esito di T+J>-i-: *coraioxo*.
8. Esito di LL+J>*gi, castegi, mego, migore, agi*.
9. Costante l'esito N+JOD>/ŋ/: *signor, ensegne, enzignato, vegna, empugnato, magagnati, bisogno*.
10. Conservazione del nesso -BJ- in *abia*.
11. Esito della labio-velare conforme all'italoromanzo: *quelo, quele, alquanti, onqua, quale, quanto, quando, quili, quisti; guarda, guarito, guardato, sangue*.
12. Esito di -CL->/k/: *vechiarde, aparechiato, meschianza*, ma si segnalano anche le forme grafate <chl>: *meschianza, aparechlato*, circa le quali è possibile avanzare l'ipotesi di un'influenza galloromanza (a. fr. 'meslée', 'apareillé').
13. Generale conservazione dei nessi PL e BL, su probabile influsso delle rispettive forme francesi: *plu, plaze, plazere, plena; blaxemato, asenblato*.
14. Passaggio della consonante finale -n>-m: *gram, lezom, Thenedom, com, bom*.

2.4 Altri fenomeni

1. Forma *ge* in luogo di *ci/gli*: 'que le chare prexiose ge sono'; 'fina alora i ge volseno'; 'de quili de Grisa g'era grande'; 'quelo che ge plaze'.
2. Epitesi di -e nei monosillabi: *plue, quie, làe, sie*.

3. Aggettivi possessivi: III pers. sing. femminile *soa*; III pers. sing. *so*; III pers. pl. maschile *so/soi*.
4. III pers. sing. verbo essere: *fo*.
5. Indicativo perfetto II coniugazione: III. pers. sing. *dise, vose*.
6. Indicativo perfetto III coniugazione, serie debole -IVIT: *audi*.
7. Participio passato debole>-à: *dubità, donà*, ma anche: *magagnati, donati, enpenati*.

Seppure con la cautela legata alla frammentarietà del volgarizzamento, i dati linguistici sembrano convergere verso il Veneto centrale e, più specificamente, verso l'area padovana.¹⁹

Quanto al testo della versione, già Bertoni ebbe a definire i versi volgarizzati «malconci», tanti erano i fraintendimenti da ascrivere direttamente al traduttore del testo: *un an passé* > *uno pensiero*; *meschief* > *meschiero*; *escriz* > *le cride*; *mecheance* > *mesclanza*; *de bonnaire* > *de bom afare*. Talvolta si assiste alla banalizzazione di interi versi: *A mis le cors sor son arçon* > *A meso lo coro sopra so ronzom*; *Toz jors en fu l'oz auques loing* > *Tuti zorni ne erano alquanto longo*; *Ço sont Creteis li poigneor* > *Quisti sono certe li stridore*. Allo stesso modo si registrano numerose lacune (vv. 7001-7002; 7013-7063; 7072-7073; 7076) la cui origine resta incerta, data la possibilità di poligenesi e la natura frammentaria dei reperti. Complessivamente, il risultato dell'attività traduttoria annovera, come è prevedibile, molteplici calchi morfologici: *dementres* > *demente*; *avant/ains* > *anamzo*; *seignorage* > *signorazo*; *maisniees* > *maxenate*; *porchaçoit* > *perchazato*; *dedentres* > *dedentro*; *damagier* > *dalmazare*; *conseiz* > *comsiero*.²⁰

Se la patina del frammento autorizza a ricondurre il volgarizzamento verso Padova, il lacerto non consente di comprendere quale fosse il modello di riferimento dell'ignoto traduttore: esso costituisce tuttavia, ai nostri occhi, un ulteriore tassello per inquadrare le modalità di circolazione del *RTroie* nel Veneto medievale.

¹⁹ Tra i fenomeni più significativi che conducono verso Padova elencheremo: l'esito AUD>o (Corti 1960, 45; Stussi 1965, XLVI; Tomasin 2004, 98); l'esito L+J>-i- e LL+J>-gi- (Formentin 2002; Tomasin 2004, 144-5).

²⁰ Anche se nel testo francese la parola dovrebbe tradurre 'segreiz', è probabile che il traduttore abbia invertito i rimanti dell'originale francese: *Diènt qu'il seit a lor segreiz/ E a doner les hauz conseiz* > *Dichono che sia delo comsiero/ E plu auto de tuti li migore*.

3 Dinamiche e vettori di diffusione del *Roman de Troie* in area veneta: nuove ipotesi

L'ipotesi secondo cui l'area veneta avrebbe costituito un canale privilegiato per la diffusione italiana del *RTroie* in versi sembra acclarata da molteplici indizi: la cospicua presenza di testimoni veneti (o di area 'padana orientale') del romanzo, il reperimento di nuovi frammenti d'archivio e, infine, la localizzazione in area padovana dei frammenti estensi, databili entro la prima metà del secolo XV.

Alla luce di questi dati, si potrà avanzare qualche riflessione aggiuntiva, a partire da un'osservazione diretta dello *stemma codicum* fornito dal Constans²¹ (fig. 1).

La posizione stemmatica dei testimoni mostra come R, S, V¹ e V² - complessivamente ascrivibili all'area padana orientale - compungano un sottogruppo del ramo α che costituisce un insieme compatto nel quadro della tradizione manoscritta del romanzo, discendente da un archetipo comune individuato dall'editore nel ms Paris, Bibl. de l'Arsenal, 3342 [= A²] databile all'inizio del secolo XIII e forse di origine piccarda.²² Rileveremo tuttavia come il presunto archetipo sia legato al manoscritto Milano, Bibl. Ambrosiana, D sup. 55 (= M²): tale manufatto - la cui origine presenta forse ancora aspetti da definire ma la cui presenza in area veneta è accertata²³ - si colloca ad un'altezza cronologica tale da poter favorire una filiazione di

21 Riproduco lo *stemma codicum* dell'edizione Constans evidenziando in neretto i testimoni italiani del romanzo. Sottolineo inoltre che la mia proposta di introdurre il ms R1 all'interno dello schema Constans - che non lo contiene - è un'ipotesi, avanzata sulla scorta di Jung 1996, 329: «[R¹] il est parfois proche de M²».

22 Il sottogruppo è individuabile a partire dal valore testimoniale della redazione tramandata, forse redatta da un copista esperto secondo Constans 1921, 1, 26-7: «Ce scribe était d'ailleurs et ne manquait pas l'occasion de donner la preuve de son érudition. Ainsi, après le v. 5680 (De la cité, de l'onor d'Arges) il ajoute ces 2 vers: *Dunt sire estoit rois Adrastus, Cui fille avoit dans Tydeus*; au v. 2950, au lieu de *Andromacha*, l'ainée des filles de Priam et d'Hécube, il met *Creüsa* (rectifiant ainsi Darès), et il ajoute: *qui ert mariee*, ce qui est exact; après le v. 28256, il ajoute 10 vers qui mentionnent la fondation d'Albe, de Reims et de Rome, ce qui prouve simplement qu'il connessait *l'Histoire Ancienne jusqu'à César*. [...] Ajoutons qu'il avait à sa disposition deux mss de famille différente et qu'il s'est parfois diverti à les contaminer, par exemple dans le portraits de Troilus (cf. 5393-5446, Var. complémentaire, au t. VI) et dans *l'Entrevue d'Achille et d'Hector* (cf. v. 12987-13184 de l'édition Joly, et notre édition II, 277 ss. (var.); IV, 399 ss.); de plus, v. 14441-2, 15035-6, 15869-70, 15885-6, 16115-6, 17087-8, 17381-2, et peut-être ailleurs».

23 Sulla questione apre nuove prospettive il corposo contributo di Orobello 2015, alla cui ricca bibliografia si aggiungerà la tesi dottorale di Gauthier 1999, 24-41.

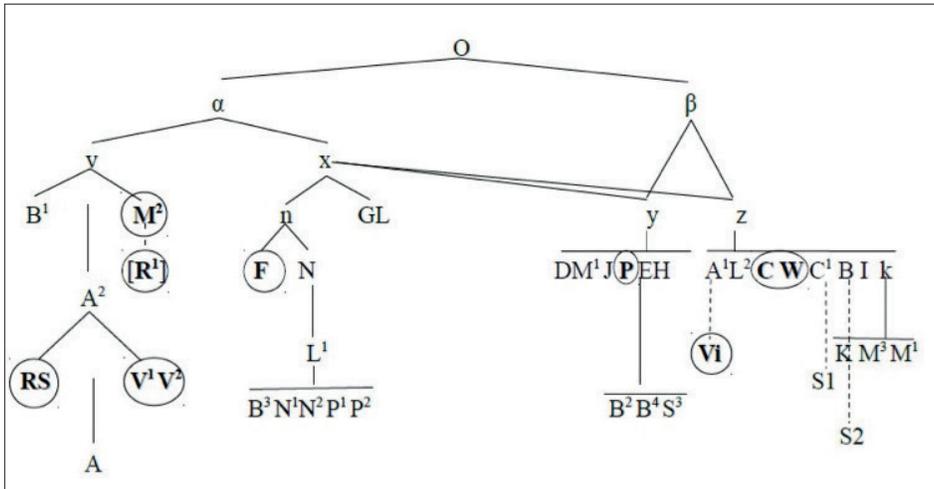


Figura 1. Rapporti stemmatici fra i testimoni italiani del *Roman de Troie* (stemma Constans)

testimoni (R, S, V¹ e V² appunto, cui accluderei con estrema cautela anche il frammento R¹) ipoteticamente discendenti da un medesimo archetipo.²⁴

La pluralità delle redazioni attestate, inoltre, pare rimarcare il ruolo prioritario della terraferma veneta nella ricezione del romanzo, come conferma il frammento vicentino V¹, che attesta una circolazione in qualche modo 'extravagante' degli *octosyllabes* di Benoît, recepiti e diffusi in ambiente notarile nella Vicenza del primo Trecento. Più defilati, a ben vedere, restano P e F, i cui intenti antologizzanti ne caratterizzano il profilo di collettori laterali rispetto ai due canali di trasmissione finora individuati per l'area veneta: si comprende così come la prioritaria diffusione di manufatti di lusso, sovente provenienti da *ateliers* specializzati e corredati da sontuosi apparati decorativi (C, W, V1, V2, S, R), proceda in parallelo ad una fruizione di livello non artistico, come emerge da tracce d'archivio (V¹) o da tentativi di assemblaggio con altri romanzi del ciclo classico (P). Per quanto riguarda il caso dell'unico lacerto superstite del *RTroie* in volgare, tale versione impone di riconsiderare la questione dei volgarizzamenti veneti dal francese nel suo complesso, con un'attenzione particolare da

24 Sarebbe forse prematuro, ad ora, postulare l'esistenza di un archetipo, 'parallelo' allo stesso A2 e circolante in area padano-veneta: la situazione non risulterebbe tuttavia dissimile da quella dei due codici 'gemelli' C e W, appartenenti al sottogruppo z del ramo β dello stemma Constans, per i quali è già stata formulata l'ipotesi di un «antigrafo comune a C e W, già discretamente toccato dalle alterazioni tipiche della *scripta* francese praticata in Italia settentrionale» (Giannini 2003, 276).

destinare alla Padova tardotrecentesca, in cui la lettura di romanzi francesi – sia in lingua originale, sia in traduzione – impone ora nuove indagini.²⁵

In ogni caso, al di là delle ulteriori prospettive, relative tanto ad indagini mirate sui singoli testimoni quanto alla relazione con la temperie culturale veneta del secolo XIV, non mancheremo di ricordare quanto l'importanza della storiografia municipale abbia avuto buon gioco nel recupero di una tradizione letteraria capace di ricollegare il territorio veneto ad un'ascendenza troiana, nel tentativo di rafforzare il vincolo, antico e insolubile, con l'eredità classica ed il suo mito, i cui fermenti preumanistici costituiscono un esempio ben noto.²⁶ Più in ombra, ma non meno consistente, anche la lettura di romanzi francesi, talvolta adattati o tradotti, che dovettero contribuire alla crescente istanza di appropriazione – o meglio di riappropriazione – di un sentimento di appartenenza inscindibilmente legato alla mitografia di una rifondazione troiana *ab antiquo*: è anche per questo, forse, che proprio il *RTroie* venne a costituire una tessera fondamentale nella costituzione dell'identità civica e culturale dei grandi centri padano-veneti nel corso del secolo XIV.

25 Non si possiede ad oggi un quadro esaustivo sulla cultura letteraria nella Padova del Tardo medioevo, soprattutto relativamente alle letture, per così dire, 'galloromanze': basti pensare alle fonti francesi del cosiddetto *Libro de Troiam* veneto – in parte indagate da Carlesso 1969 – al frammento del *RTroie* qui citato o ancora al volgarizzamento dell'*Histoire ancienne jusqu'à Cesar* del ms Venezia, BNM, It. VI 81, sul quale si veda almeno Carlesso 2014.

26 Si pensi al legame tra mito fondativo e leggenda troiana, connesso alle origini di molte città venete, come nel caso esemplare di Venezia (Arnaldi 1976, 387-423; Besta 1908; Carile 1970, 75-126; 1972; 1976; 1967; Collodo 1967; Pertusi 1970; Ortalli 1995; Razzolini 1977), oppure al mito della fondazione antenorea di Padova, esaltato dai fermenti del Preumanesimo veneto (Billanovich 1976; Fabris 1977a, 1977b; Pianezzola 1990; Ronconi 1986; Valenzano 2004; Kohl 2006; Favaretto 2002; Puliga 2010).

Appendice

Qui di seguito si propone una nuova edizione dei frammenti Asmo¹, sinoticamente affiancati dal testo dell'edizione Constans:²⁷

Ed. Constans (vv. 6894-7106)

Qui vers terre est de Femenie,
 Ou les chieres especes sont
 Que l'om porte par tot le mont,
 Vint Pistropleus, uns reiz veillarz,
 Qui mout ert sages des set arz:
 Mainte merveille saveit faire.
 Cist amena un Saietaire,
 Dont en l'ost fu grant reparlance
 E dont Greu orent grant dotance:
 Mout i orent pesme enemì,
 Tant dementres come il vesqui;
 Mais ne dura pas longement,
 Assez orreiz avant coment.
 Tuit icist que jos ai nomé
 Vindrent a Troie la cité.
 Dedenz se mistrent li plusor
 Por los, por pris e por amor,
 E li auquant por seignorage,
 E li autre por parentage:
 Dès que Deus voust le mont former,
 N'oi onques nus hom parler
 Qu'ensi faite chevalerie
 Eüst nule cité guarnie.
 A trente e treis furent nombré
 Iclist que jos ai ci nomé,
 Dont li plus povre ert reis o dus
 De mil chevaliers e de plus.
 De toz ceus qui a Troie vindrent
 E qui contre Grezeis la tindrent
 Fu Hector sire: al suen plaisir
 Les i covint toz obeïr;
 De toz i ot la seignorie,
 La poësté e la maistrie.
 Paris sis frere et Troilus,
 Et ensement Deïphebus,
 Antenor e Polidamas,
 E autresi danz Eneas,
 Chascuns d'icez tel gent aveit,

Frammenti Asmo¹ (cc. 12-14)

Chi è verso tero de Femenia
 Que le chare prezioxe ge sono
 Que l'omo porta per tuto lo mondo,
 vene Piscoplo, uno Re veciarde,
 Chi fo molto savio dele VII arte:
 Molte meravie savea fare.
 Questo amena uno Sagitare
 Donde en l'oste ne fo grande parlanza
 Questo fé agi Grezi molto gram dubitanza:
 Molto ne aveno pesimo enemicho,
 E demente che elo fo vivo;
 Ma miga longamente no durò
 Asay audirite anamzo como.
 Tuti quili che eo s'ò nomato
 Veneno a Troia la citate.
 De dentro, s'ì mixino li migore
 per loldo, per prexio, per honore,
 Et alquanti per signorazo,
 E li altri per parentado:
 Da che Deo vose l'omo formare,
 No audì omqua nesuno homo cuntare,
 Que de s'ì fata chavalaria
 Fose nesuna cità fornìa.
 Cento e tri sono numerati
 Quili che eo ve ò nomati,
 Donde lo plu povro era comte e duxe
 De mille chavalieri e de plue.
 De tuti quili che a Troia veneno
 No chi contra Grezi
 Fo Hector signore: a so plazere
 A luy quili conveniano obedire;
 De tuti loro aut la signoria,
 La posanza e la balia.
 Paris so fratele <et> Troilo,
 e so compagno Deyfebo,
 Athenore e Polidamas,
 E enseme ducha Eneas,
 Çaschuno de quisti tale zente avea

²⁷ Per l'edizione del testo mi sono attenuto ai comuni criteri editoriali: inserimento dei segni diacritici, delle maiuscole e della punteggiatura, scioglimento delle abbreviazioni, distinzione tra u/v, normalizzazione della divisione in parole.

Dont chascuns garde se preneit;
 Chascuns aveit une partie
 De ceus defors en sa baillie
 Si esteit fait et ordené,
 E si l'aveient devisé,
 Que ja chevaliers ne montast,
 Se lor princes nel comandast;
 Ja fors des murs nus n'en eissist
 Desci qu'a l'ore qu'il vousist.
 Bien les covint a jostiser,
 qu'orgueil i aveit grant et fier:
 Trop folement se contenissent,
 S'al jostisier ne s'atendissent.
 Ensi firent, ço puis retraire,
 Come onques miuz le porent faire:
 De ceus n'aveient esperance,
 Paor ne crieme ne dotance
 qu'il as murs fussent asailli.
 Por ço ne fu mie establi
 Qeus defenses li rei avreient
 Ne en quel lieu se defendreient:
 N'en orent onques grant bosoiing,
 Toz jorz en fu l'oz auques loing.
 Li Greu, ensi com nos lisons,
 Erent encore a Tenedon:
 Ainz fu Palamedès venuz
 Que nus s'en fust d'iluec meüz.
 Trente nes amena chargiees
 De chevaliers e de maisniees.
 En tote l'ost, si com jo cui,
 N'aveit pas treis meillors de lui,
 Plus sages ne plus engeignos,
 Plus hardiz ne plus corajos.
 Blasme aveit grant qu'il n'ert venuz,
 Mais il s'en est bien defenduz:
 Dist qu'il aveit grant mal eü,
 Dont il aveit longes geü;
 Ne pot a Athenes venir,
 Mais si tost come il pot guarir,
 Ensi tost mut a son poeir
 Ne l'en deivent mal gré saveir:
 Mout ot grant joie e mout li plot
 Quant guariz fu, que venir pot.
 Tuit furent lié de sa venue,
 Mout grant merci l'en ont rendue;
 Diënt qu'il seit a lor segreiz
 E a doner les hauz conseiz.
 Assez aveient engeigné
 E par plusors feiz porchacié
 D'aler de nuit Troie aseier,
 Mais onques aise ne poeir
 N'en poeient avoir eüe.

Donde zaschuno guarda si prenea;
 Çaschuno avea en soa baillia
 De quili de fora gram partia
 Si era fato e devixato,
 Cusie l'aveano ordinato,
 Que za chavalero no se movea,
 Se soi prinzipi no comandase;
 Za fora dale mure nesuno no esiseno
 Fina alora che i ge volseno.
 Bene quili coviniano avere ordinato,
 Che orgoio aveano duro e fero:
 Tropo fortemente se continia
 Quili ad alchuno no se tenia.
 Cusie feno quili retrare,
 Que onqua mego no poseno fare:
 De tale aveano speranza,
 Paura no tema no dubitanza
 Che le mure foseno asaltato.
 Pperzò no fo miga stabilito
 Quale deffension lo re aurà
 No en quale defenderà:
 No ne aveno miga gram bisogno,
 Tuti zorni ne erano alquanto lomgo.
 Li Grezi, en sie como nuy lezom,
 Erano anchora a Thenedom:
 Ananzo fo Polamidexe venuto
 Que nesuno fose de lì partito.
 Trenta nave amena caregate
 De chavalieri e de maxenate.
 En tuto l'oste, si como eo crezo,
 Non era miga tri migore de elo,
 plu savio no plu enzignoxo,
 plu ardito no plu coraioxo.
 Blaxemato era perché no era venuto,
 Ma elo se n'è bene defenduto:
 Dise che elo avea grande male abuto,
 Onde elo n'è longamente zazuto;
 No pose ad Athene andare,
 Né s'è tosto como elo a pusuto venire,
 Cusie tosto vene a so podere
 No ge ne deno male merito savere:
 Molto ano gramde zoia e molto li plaque
 Quando guarito fo e venire pose.
 Tuti fono alegri de soa venuta,
 Grato merzé li ano renduta;
 Dichono che sia delo consiero.
 E plu auto de tuti li migore.
 Asay aveano enzignato
 Per molte fiате e perchazato
 De andare denamzo a Troia asaltare,
 Onqua ordini no modo de andare
 No pono avere abuto.

Mout en cremeient la venue,
 Quar ne poëient eschiver
 Qu'ès nes nes covenist entrer
 Por la vile plus aproismier;
 E si ne lor ert pas legier
 Des porz ne de la terre prendre
 Sor ceus qui la vuelent defendre.
 D'eissir des nes ert la dotance:
 Mout i cremeient meschaance.
 Lonc tens en aveient doté
 E maint conseil pris et doné:
 A un jor li baron josterent
 Por cest affaire dont parlerent.
 Ne puis tot dire ne retraire
 Ço que chascuns en loë a faire;
 Mais ço qu'en dist Palamedès
 Porreiz oïr ici après.
 Sa parole fu bien oïe,
 Quar en son sen chascuns se fie:
 'Seignor, 'fait il, 'grant deshonor
 'Poëz avoir en cest sojour.
 Bien a, ço cuit, un an passé
 'Que ici estes arivé:
 'Ancor n'avez Troie veüe.
 'Assez i a puis gent venue,
 'Qui contre vos la defenderont
 'Tant come il plus soz ciel porront.
 'Barres e lices e fossez
 'Pueent puis avoir fait assez:

Les chasteaus ont es nes dreciez,
 Guarniz de lances e d'espiez:
 Onques gent si ne s'atorna
 Ne si bel ne s'apareilla.
 Des nes ont fait lor establies
 E lor conreiz e lor parties
 Porveü ont e ordené
 E establi e devisé
 Les queus ireient premeraines,
 Les queus après, queus dereaines.
 El front devant en metent cent,
 Les veiles dreciees al vent
 Faites de porpre e de cendaus
 E de pailles emperiaus:
 Mil enseignes i ot dreciees,
 Que al vent furent despleiees.
 Mout par ont les borz bien guarniz
 De darz, d'escuz, d'espiez forbiz,
 De haches daneschés, d'espées
 E de gisarmes acerees;
 E qui si faite uevre esguardot,
 Fiere merveille li semblot.

Molto temeno la venuta,
 Ma no pono schivare
 Que en le nave coveneno entrare
 Per la cità plu aprosimare;
 Questo a loro no era miga lezere
 Quello porto nela cità prendere
 Sopra quili che la voleano defendere.
 De esire de nave era la dubitanza:
 Molto dubitavano meschlanza.
 Longo tempo ne aveano dubità:
 E molti consié prexe e donà:
 Uno zo(r)no li baroni asunono
 Per questo afare i li parlono.
 No poso tuto dire e retrare,
 Que zaschuno ave a parlare;
 Ma zo que dise Polamidexe
 Porite audire quie apreso:

'Signore', dise, 'lo gramde dexenore
 'posemo avere en quisti zo(r)ne:
 'Bene avite, zò vezo, uno pensiero
 'Che quie site aparechlato:
 'Anchora no avite Troia v<ed>uto.
 'No la zente dedentro conusu<to>
 'Che contra nuy la defenderano
 'Tanto como ili onqua plu porano
 'Bare e roste e fose
 'Pono avere posa fato asae'.

Li castegi ano e le nave drezate:
 Forniti de lamze e de spate
 Onqua zente no se adoba
 no si bene no se aparechia.
 De le nave ano fato lo stabilimento
 E quili coredi e quello partimento
 provizuto ano (et) ordinato
 E stabilito e devixato.

A la fronte denamzo ne meteno sento,
 Quele velle drizate denanzo,

E de palie aveano penone:
 Molte ensegne ano drizate,
 Che a lo vento fono despigate.
 Quele corne de nave an(n)o bene fornite.
 De dardi enpenati e de schude bene fortemente
 De zenochiali, de schenere, de spate
 E de vixere tute azarate;
 E chi si fata ovra avese guardato,
 A meravia li serave resumiatto.

Après cez cent en revont cent,
 Les veiles dreciees al vent.
 Donc siglerent les granz compaignes,
 Ou tant par ot mars e enseignes.
 Granz quinze liues d'un tenant,
 Ne pareit mer ne tant ne quant.
 A la vile corent tot dreitement
 Veiles levees, a espleit.
 S'il truevent qui lor viet les porz,
 Ja n'i avra si grant esforz
 En ceus de la ne tel poëir,
 Ainz que vienge demain al seir,
 En i avra mil arivees;
 Mais ainz seront chier comparees,
 Quar ço reconte li Escriz,
 Dès que li monzfu estabiliz,
 Ne fu porz pris a tel meschief:
 Le jor i perdi mainz le chief.
 Quant ci de Troie les choisirent,
 Comunaument contre eus eissirent [...]

Apriso sei.C. ne vano dreto,
 Le vele drizate anamzo.
 Lora navigono le grande compagne,
 Onde tante aveano maze (et) ensegne.
 No para de lo mare tanto no quanto
 Grande XV lige ano tenuto
 Verso la cità vano tuto drito
 De vele levate en alto.
 Si trovano che loro guardavano lo po(r)to
 Zà no avrano si grande forza
 Quili de la cità, no tale podere,
 Ananzo que vegna doman sira,
 En serà.MC. arivate;
 Me molto serano ananzo compareate,
 Chi zo rechonta le cride,
 Da che lo mondo fo estabilido,
 No fo prexo porto a tale meschiero:
 Lo zorno ge p(er)de molti lo chavo.
 Quando quili de Troia li videnò,
 Comunamente contra loro esino [...]

Ed. Constans (vv. 8427-8508)

Ço sont Creteis li poigneor
 Fierement vienent a l'estor
 Merion est ensemble o eus,
 Por Patroclus cruëus e feus.
 Icil de Crete e cil de Phice
 Se combatent o ceus de Lice.
 La ot des Grezeis grant content
 E main bon chevalier sanglent:
 Mout se peinent d'eus damagier
 E d'eus ocire e detrenchier.
 Hector est sor le cors venuz,
 Espee traite est descenduz:
 Ne laissera qu'il nel despout,
 Qui qu'i guaaïnt ne cui qu'il cost;
 Ainz i perdra del sanc del cors
 Que les armes n'en traie fors.
 Aamees les a d'amors:
 Dreit a, que soz ciel n'a meillors
 Ne plus riches ne plus preisiees.
 Ja li eüst del cors sachiees,
 Mais Merion le ra choisi,
 Qui mout en a son cuer marri.
 O bien cent chevaliers e mais
 Li chevauche de plain eslais.
 Feru l'en ont maumis.
 Mout ot sor lui un grant barat,

Asmo¹ (cc.15-16)

Quisti sono certe li stridore
 Feramente veneno en lo storno
 E Meriom com quisti si è asenblato,
 E Patrochulo crudele e faso.
 E quili de Griza e quili de Fiza
 Se combateno com quili de Liza.
 De quili de Griza g'era grande continente
 E molti boni chavalieri sanguenente:
 Molto se penano de loro dalmazare
 E loro olzire e tag<i>are.
 Hector sopra lo corpo de Patrochulo s'è venuto
 A spata trata s'è descenduto:
 Elo no lasa che elo no lo despoia,
 Quello che ge plaze che no abia;
 Ananzo ge perdirà de lo sangue de lo corpo
 Che quele arme abia fora tirato.
 Amato quele avea per amore:
 Drito a lo mondo non è migore
 Né plu riche no plu aprixiate.
 Zà ge le avrave de doso tirate,
 Ma Mariom l'ave veduto,
 Que molto n'a lo coro smarito.
 Com bene cento chavalieri e mego
 Là chavalchono de plena forza.
 A ferire lo vano bene plu de .X.
 Molto avea sopra luy uno grande barato,

La volerent tros e esclat;
 mais ne l'ont pas en char navré.
 Hector se tint a maumené,
 Quant a pié fu entre les lor;
 Mais o le vert brant de color
 Lor done cous ruistes e fiers;
 Toz lor detrenche lor destriers,
 Trenche lor braz, cuisses e piez:
 Ocis en a e mahaigniez
 Plus de quinze, tot senz mentir.
 Onc por eus toz ne voust guerpir
 Son bon destrier. Mes Merion
 A mis le cors sor son arçon:
 Fors de la presse le voust traire.
 Trop par en fait que de bon aire,
 Mais mar l'a fait: ço dot e criem ge,
 Que mesclance ne l'en vienge.
 A tant s'en vait, Hector remaint.
 Grant merveille est s'il ne se plaint
 Des colees dont tant a prises,
 Mais mout seront bien en lieu mises
 A ceus qui les li ont donees:
 Ancui seront chier comparees.
 Mout se defent, mais trop les hastent
 Icil qui o lui se combatent.
 Perdre i poüst legierment,
 Quar nel veeit nus de sa gent,
 N'il ne se poëit tant pener
 Qu'en son chaval poüst monter,
 N'il ne li poëient tolrir.
 Dodaniëz del Pui de Rir,
 Un suens vaslez qui mout l'amot,
 Qui dous lances li aportot,
 Vit le meschief de son seignor:
 Al cuer en ot mout grant dolor.
 Une lance li voust geter,
 Mais sempres ot autre penser.
 Trop ot grant ire e grant rancune:
 En la main destre en a mis une,
 Plus près se trist de la meslee
 E vit Carrut de Pierrelee,
 Qui son seignor mout requereit.
 Lancié li a la lance dreit:
 Par mi l'escu, parmi le cors
 L'en fait saillir une aune for.
 Cil chaï morz en es le pas.
 Dodaniëz refiert el tas:
 L'autre lance lor a lanciee,
 Mais bien la tient a empleiee,
 Quar un d'eus en a mort geté.
 Puis a haute voiz crié:
 'Quar retournez, franc chevalier.'

Làe volavano tronchom e pezo;
 Me no l'ano miga en carne ferito.
 Hector se sente a male menato
 De zò che elo sie en fra loro;
 Ma com lo verde brando de colore
 A loro dona colpi iusti e ferì;
 Tuto a loro tag<i>a so destreri,
 Tag<i>a a loro braze, cose e pedi:
 Ozixo n'è e magagnati
 Plu de .XVI. senza mentire.
 Anchora per loro no vose abandonare
 So bom destrero. Ma Meriom
 A meso lo coro sopra so ronzom:
 Fora de la presa lo vole tirare.
 Troia molto ge part de bom afare,
 Ne male lo avera, eo lo dubito e crezo,
 Que ge avenirà meschianza.
 Atanto se ne va, Hector remane.
 Grande meravia sie che elo non chade
 Per gi colpi onde era tanto apresato,
 Me serano bene en luy meso
 A quili che ge ano donati:
 En fra gi quali serano caro comparati.
 Molto se defende me molto lo apresano
 Quili che com luy se combateno.
 Perdere podea la vita,
 Ché non vedea nesuno de soa zente,
 No elo no se podea tanto penare
 Que suxo so chavalo podese montare,
 No i ge no ge lo podeano tolrir.
 Dedonias de lo pozo de Tire,
 Uno so' famio che molto l'amava,
 Que .CII. lanze ge aportava,
 Vite lo combatimento de so signore:
 A lo coro n'ave molto gram dolore.
 Una lanza ge volea dare,
 Ma outro se ave a pensare.
 Tropo à grande ira e grande inguria:
 En soa man destra n'è prexo una,
 Plu apreso, se trase de la meschianza
 E vite Caruto de Petralea,
 Che so signore molto requiria.
 Lanzato ge ave la lanza adrita:
 Per mizo lo peto, per mezo lo schudo
 La faxea pasare uno brazo.
 Quello chade morto suxo lo paso.
 Dedonias refere el taso:
 L'autra lanza ge ave enpugnato,

 Ché uno de loro n'ave morto zetato.
 Posa; ad alta voxe ave cridato:
 'Ora retornate, franchi chavalere'

Cicinalor l'entent premier,
E dès qu'il sot que ço esteit,
Cele part point a grant espleit [...]

Cinzavalore lo entende promere,
Bene conove chi l'è e chi lo era
En quella parte vene a grande foreore [...]

Bibliografia

- Arnaldi, G.; Capo, L. (1976). «I cronisti di Venezia e della Marca Trevigiana». Arnaldi G., *Storia della cultura veneta: Il Trecento*, vol. 2. Vicenza: Neri Pozza.
- Arslan, Edoardo (1960). «Una tavola di Altichiero e un affresco di Turone». *Commentari d'arte*, 9, 103-6.
- Atkinson, Keith (1998). «The French and Italian Translations of Boethius *Consolatio philosophiae* by Bonaventura da Demena». *Carmina philosophiae*, 7, 67-80.
- Babbi, Anna Maria (1982). «Appunti sulla lingua della Storia di Landomata (Parigi, Bibl. Naz., ms 821 del fondo francese)». *Quaderni di lingue e letterature*, 7, 125-44.
- Babbi, Anna Maria (1984). «Il testo franco-italiano degli Amaestramens di Aristotele a Alessandro (Parigi, B.N., ms 821 del fondo francese)». *Quaderni di lingue e letterature*, 9, 201-69.
- Bandini, Fernando (1990). «Latino e volgare nella cultura vicentina del Tre e Quattrocento». Barbieri, F.; Preto, P., *Storia di Vicenza. L'età della Repubblica Veneta*, 3(2). Vicenza: Neri Pozza, 1-13.
- Baumgartner, E.; Vielliard, F. (1998). *Benoît de Sainte-Maure: Le roman de Troie. Extraits du manuscrit Milan, Bibliothèque ambrosienne, D 55, édités, présentés et traduits*. Paris: Librairie générale française.
- Bellinati, Claudio (1974). «La Cappella di Giotto all'Arena e le miniature dell'antifonario 'giottesco' della Cattedrale (1306)». Grassato, Lucio; Bellinati, Claudio, *Da Giotto al Mantegna = Catalogo della mostra* (Padova, 9 giugno-4 novembre 1974). Milano: Electa, 23-30.
- Bertoni, G. (1921). «Frammenti di una versione italiana del *Roman de Troie*». *Studi su vecchie e nuove poesie e prose di romanzi*. Modena: Editore Cav. Umberto Orlandini, 207-26.
- Besta, E. (1908). «Nuove ricerche sul Chronicon Altinate». *Nuovo Archivio Veneto*, 10, 5-71.
- Billanovich, Giuseppe (1976). «Il preumanismo padovano». Arnaldi, G., *Storia della cultura veneta. Il trecento*, vol. 2. Vicenza: Neri Pozza, 19-110.
- Bisson, Sebastiano (2008). *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Buchthal, Hugo (1971). *Historia Troiana. Studies in the History of Medieval Secular Illustration*. Leiden: Brill, 9-19.

- Carile, Antonio (1970). «Aspetti della cronachistica veneziana nei Secoli XIII e XIV». Pertusi, A., *La Storiografia veneziana fino al secolo XVI*. Firenze: L.S. Olschki, 75-126.
- Carile, Antonio (1972). «La coscienza civica di Venezia nella sua prima storiografia». *La coscienza cittadina nei comuni italiani del Duecento = Atti del Convegno di Todi*. Accademia Tudertina, 95-136.
- Carile, Antonio (1976). «Le Origini di Venezia nella Tradizione storiografica». Arnaldi, G., *Storia della cultura veneta. Dalle Origini al Trecento*, vol. 1. Vicenza: Neri Pozza, 135-66.
- Carile, Antonio (1967). «Note di Cronachistica Veneziana: Pietro Giustinian e Nicolò Trevisan». *Studi Veneziani*, 9, 103-25.
- Carlesso, Giuliana (1969). «Le fonti francesi e la tradizione del 'Libro Troiam' veneto». *Studi di letteratura francese*, 2, 274-88.
- Carlesso, Giuliana. (2014). «Note su alcune versioni dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne in Italia nei secoli XIV-XV». *Studi sul Boccaccio*, 42, 291-310.
- Cecchini, F. (2000). «Romanzo di Troia» [online]. *Enciclopedia dell'Arte medievale*. URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-di-troia_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/romanzo-di-troia_(Enciclopedia-dell'-Arte-Medievale)/) (2016-12-12).
- Ciccuto, Marcello (2011). «Francesco da Barberino: un pioniere del *Bildercodex* tra forme del gotico cortese e icone della civiltà comunale». *Letteratura & Arte*, 9, 83-9.
- Cipollaro, Costanza (2012). «Turone de Maxio, miniatore del *Roman de Troie* di Parigi (Bibliothèque Nationale de France, ms Français 782)». *Codices Manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde*, 85-6, 16-23.
- Collodo, Silvana (1967). «Temi e Caratteri della Cronachistica Veneziana in Volgare del Tre-Quattrocento». *Studi Veneziani*, 9, 127-51.
- Constans, Leopold (1912). *Le Roman de Troie de Benoit de Sainte Maure*. Paris: Société des anciens textes français.
- Conti, Alessandro (1981). *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe (1270-1340)*. Bologna: Edizioni Alfa, 67-90.
- Corti, Maria (1960). «Emiliano e veneto nella tradizione manoscritta del Fiore di virtù». *Studi di Filologia Italiana*, 18, 177-216.
- Cuppini, Maria Teresa (1966). «Turone di Maxio de Camenago». *Bolettino d'Arte*, 51(1-2), 33-42.
- L'Engle, Susan (2014). «Produced in Padua: Three Manuscripts of the Roman the Troie». Mariani Canova, G.; Perriccioli Saggese, A., *Il codice miniato e l'Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*. Padova: Il Poligrafo, 277-88.
- Fabris, G. (1977a). «La tomba di Antenore». *Scritti di arte e storia padovana*. Quarto d'Altino: Rebellato Editore, 315-39.
- Fabris, G. (1977b). «Le due tombe di Piazza Antenore ed il loro alto valore spirituale». *Scritti di arte e storia padovana*. Quarto d'Altino: Rebellato Editore, 525-8.

- Favaretto, Irene (2002). «Il Veneto e la riscoperta dell'antico nell'umanesimo». *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*. Roma: L'Erma di Bertschneider, 31-41.
- Flores D'Arcais, Francesca (1964). «Il miniatore degli Antifonari della Cattedrale di Padova: datazioni e attribuzioni». *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 63, 25-59.
- Flores D'Arcais, Francesca (1984). «Les illustrations des manuscrits français des Gonzague à la bibliothèque de Saint-Marc». *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin = Atti del IX congresso internazionale della Société Rencesvals*, vol. 2. Modena: Mucchi, 585-616.
- Formentin, Vittorio (2002). «Antico padovano 'gi' da ILLI: condizioni italo-romanze di una forma veneta». *Lingua e stile*, 1, 3-28.
- Franco, Tiziana (1994). s.v. «Turone». Castelnovo, E.; Toscano, B., *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. 5. Torino: Larousse, 687-8.
- Franco, Tiziana (2000). s.v. «Turone». *Enciclopedia dell'Arte medievale*. URL http://www.treccani.it/enciclopedia/turone_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/ (2016-12-12).
- Gauthier, Anne Marie (1999). *Édition et étude critique du cycle des retours du Roman de Troie de Benoît de Sainte-Maure d'après le manuscrit Milano, Biblioteca Ambrosiana D 55 sup et six manuscrits de contrôle*. Ottawa: Bibliothèque nationale du Canada.
- Giannini, Gabriele (2003). *Produzione e circolazione manoscritte del romanzo francese in versi dei secoli XII e XIII in Italia* [Tesi di dottorato], 281-94.
- Gonelli, Lidia Maria (1990). *Carteggio D'Ancona-Novati*, vol. 4. Pisa: Scuola Normale Superiore, 21-2.
- Jung, Marc-René (1996). *La légende de Troie en France au Moyen Âge. Analyse des versions françaises et bibliographie raisonnée des manuscrits*. Basel et Tübingen: Francke.
- Kohl, B. J. (2006). s.v. «Lovati Lovato». *Dizionario Biografico degli Italiani*. URL [http://www.treccani.it/enciclopedia/lovato-lovati_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lovato-lovati_(Dizionario-Biografico)/) (2016-12-12).
- Medica, Massimo (2004). s.v. «Maestro degli Antifonari di Padova». Bollati, M., *Dizionario biografico dei miniatori italiani secoli IX-XVI*. Milano: Sylvestre Bonnard, 769-79.
- Meyer, W. (1886). «Franko-italienische Studien. III. Das Lied von Hector und Hercules». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 10, 363-410.
- Morlino, Luca (2012). «Un florilegio trobadorico recuperato». *Cultura neolatina*, 57(1-2), 7-51.
- Novati, Francesco (1897). «Se a Vicenza sui primi del secolo decimoquarto siasi impartito un pubblico insegnamento di provenzale». *Rendiconti del Reale Istituto lombardo di scienze e lettere*, 30, 211-21.

- Orobello, Giuseppina (2015). «Nuove ipotesi sulla produzione e sulla circolazione del manoscritto ambrosiano del *Roman de Troie* (D 55 sup.)». *Carte Romanze*, 3(2), 189-205.
- Ortalli, Gherardo (1995). «I cronisti e la determinazione di Venezia città». *Storia di Venezia*, vol. 2, *L'età del comune*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 761-82.
- Palermi, Maria Laura (2004). «*Histoire ancienne jusqu'à César*: forme e percorsi del testo». *Critica del testo*, 7(1), 231-56.
- Pellegrin, Elisabeth (1955). *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XVe siècle*. Paris: Publication de l'IRHT, 128-326.
- Pertusi, Agostino (1970). *La Storiografia veneziana fino al secolo XVI. Aspetti e problemi*. Firenze: L.S. Olschki.
- Pianezzola, Emilio (1990). «Antenor potuit... Virgilio e la fondazione di Padova». *Padova per Antenore = Atti della giornata di studio* (Padova, 14 dicembre 1989). Padova: Editoriale Programma, 173-8.
- Pianosi, Anna (1992). «Il Messale dell'Ambrosiana, il *Tristan* di Parigi e un capolavoro sconosciuto della miniatura lombarda trecentesca». *Arte Cristiana*, 80, 9-24.
- Puliga, Donatella (2010). «Padova». *Miti di città*. Siena: Silviotti e Baruffi, 181-7.
- Razzolini, A. (1977). «Considerazioni sulla più antica cronaca veneziana in volgare (ms Correr 1499, secolo XIV)». *Archivio Veneto*, 144, 5-35.
- Ronchi, Gabriella (1998). «Un nuovo frammento del *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure». *Cultura neolatina*, 48, 73-84.
- Ronconi, G. (1986). «Antenore, la sua tomba, il suo mito». *Padova e il suo territorio*, 1, 8-11.
- Sandberg Valalà, E. (1930). «Turone miniatore». *Dedalo*, 10, 15-44.
- Santa Maria, Angiolgabriello (1782). *Biblioteca e storia di quei scrittori così della città come del territorio di Vicenza*, vol. 1. Vicenza: Giovanni Battista Vendramini Mosca, ccviii-ccix.
- Saxl, Fritz (1957). *The Troy Romance in French and Italian Art*. London: The Warburg Institute, 125-38.
- Stolte, Almut (1996). «Der Maestro di Gherarduccio kopiert Giotto. Zur Rezeption der Arena Fresken in der oberitalienischen Buchmalerei zu Beginn des 14. Jahrhunderts». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40(1-2), 2-41.
- Stussi, Alfredo (1965). *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*. Pisa: Nistri-Lischi.
- Thomas, Antoine (1911). «Les manuscrits français et provençaux des ducs de Milan au château de Pavie». *Romania*, 32, 571-609.
- Thoss, Dagmar (1981). *Benoît de Sainte-Maure, Roman de Troie (Österreichische Nationalbibliothek, Codex 2571)*. München: Ed. Helga Lengfelder.
- Tomasin, Lorenzo (2004). *Testi padovani del Trecento*. Padova: Esedra.

- Tomasin, Lorenzo (2014). «Busta 48, Archivio di Stato di Vicenza, Collegio dei Notai» [online]. *Scheda ArLiMA*. URL <http://www.arlima.net/no/5522> (2016-12-12).
- Toniolo, Federica (2015). «Il Maestro degli Antifonari di Padova miniatore del Dante Egerton». Santagata, M., *Il manoscritto Egerton 943. Dante Alighieri, Commedia. Saggi e Commenti*. Roma: Treccani, 89-108.
- Valenzano, Giovanna (2004). «Hic iacet Anthenor patavine conditor urbis: immagine politica e identità civica nelle tombe mausoleo a Padova nel Duecento». *Hortus artium medievalium*, 10, 169-74.
- Zeri, Federico (1957). «Un'Annunciazione di Turone». *Paragone*, 8, 48-52.

Un inedito Cesarotti: l'Ossian wertheriano

Francesca Bianco
(Università degli Studi di Padova, Italia)

Abstract As is revealed in a note at the end of the Italian *Verter (sic)*, Melchiorre Cesarotti corrects the ossianic part of Goethe's work (before the suicide, Werther reads *Selma's songs* and a fragment of *Berato* to his adored Lotte) inside the translation by Michiel Salom, who writes one of the first Italian versions of the novel. The lines of Salom have been compared simultaneously with those of the corresponding poems by Cesarotti, with the German version (translated by Salom) and with the English one (translated by Cesarotti in his original version), in order to understand the differences between the two translations. Subsequently the comparison has been extended to the entire work of *Ossian's Poems* by Cesarotti, in order to see how his wording is an influential part of Salom's lines. The study provides evidence and a hypothesis about the influence of the professor of Padua in an interesting literary episode never previously analysed.

Sommario 1 La responsabilità di tradurre. – 2 Cesarotti e Goethe a confronto. – 3 Incroci di traduzioni.

Keywords Melchiorre Cesarotti. Michiel Salom. Wolfgang Goethe. Ossian's Poems. Werther. Macpherson.

1 La responsabilità di tradurre

All'interno dell'assidua attività letteraria svolta su più fronti dal padovano Melchiorre Cesarotti¹ durante la sua carriera, dalla composizione poetica alla traduzione, dalla partecipazione al dibattito estetico alla riflessione sulla lingua, un episodio rimane tutt'ora insondato: il professore lavora in uno degli ambiti da lui più frequentati, quello della traduzione, tema prediletto dal momento storico coevo² e nella cui discussione l'abate si inserisce con tutta la sua autorevolezza, diventando un punto di riferi-

1 Non è qui possibile riassumere la vasta bibliografia riguardante l'abate padovano: per una panoramica degli aspetti che caratterizzano questa affascinante figura del Settecento, cf. Chiancone 2013 e la *Nota bio-bibliografica* in Cesarotti (in corso di stampa).

2 Nutrita è anche la bibliografia riguardante il dibattito sulla traduzione nel Settecento; per un primo inquadramento cf. Biasutti 2011; Centre de recherches sur l'Europe classique 17e et 18e siècles 2009; Zanon 2009; Bruni 2008; Biagini 2004; Brettoni 2004; Biagini, Brettoni 2004; Melli 2002; Mari 1994; Chouillet 1989; Gensini 1989; Principato 1989; Mattioli

mento a livello internazionale. Come è noto, la sua fama è legata, almeno inizialmente, alla traduzione delle *Poesie di Ossian* del Macpherson,³ che tante ripercussioni ha avuto prima nel *milieu* culturale dell'epoca⁴ e successivamente nei grandi poeti della stagione romantica;⁵ ed è proprio nel nome di questa eccezionale prova letteraria⁶ che egli diventa il simbolo di un certo stile di traduzione ed è associato ad un determinato linguaggio poetico, ma soprattutto indissolubilmente legato ai poemetti, di cui incarna l'*auctoritas* indiscussa.⁷

Tuttavia, le nebbie nordiche, le tormentate scogliere scozzesi sul cui verde intenso si infrangono le spumeggianti onde di un mare dipinto nei cupi e austeri toni del blu, il coraggio e la sensibilità degli eroi che popolano quelle terre e le loro tragiche storie d'amore colpiscono numerosi scrittori e poeti in tutta Europa, e in modo particolare in Germania (forse la più affine a questa nuova sensibilità) giungono ad influenzare anche Goethe.⁸

1983; Puppò 1969. Per una panoramica più ampia sulla pratica della traduzione e sul suo valore culturale, cf. almeno Pergola 2014, Ruggiero 2014, Folena 1994.

3 Un'esaustiva quanto precisa argomentazione relativa alle edizioni cesarottiane in rapporto all'originale inglese si legge nei dettagliati saggi di Baldassarri 1989, 1990a, 1990b e nel più recente Baldassarri 2011.

4 La pubblicazione seppe guadagnarsi una nutrita schiera di ammiratori in patria e non solo (cf. Cesarotti 1811), ma dall'altra parte suscitò un'accesa disputa sull'opportunità nelle nuove tematiche e delle innovazioni stilistiche adottate dall'autore (cf. Chiancone 2012).

5 È nota, infatti, l'influenza esercitata dal nuovo stile cesarottiano sulla generazione poetica a cavallo fra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, di cui facevano parte Monti, Alfieri, Foscolo e Leopardi (per un primo quadro generale cf. il sempre utile Gilardino 1982 e Marzot 1949. Dello stesso tema si è occupata anche la tesi di dottorato di chi scrive (Bianco 2016b), cui si rinvia per riferimenti bibliografici più precisi.

6 Così lo stesso professore nel suo *Saggio sulla filosofia delle lingue* (1785), proprio riferendosi alla faticosa ricerca richiesta dai poemetti: «Un traduttore di genio prefiggendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restar soccombente; temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a far la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze: a sedurla accertamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli, e avvicinarla alle straniere; a inventar vari modi di conciliazione ed accordo, a renderla infine più ricca di flessioni ed atteggiamenti senza sfigurarla o sconciarla. La lingua d'uno scrittore mostra l'andatura d'un uomo che cammina equabilmente con una disinvoltura, o compostezza uniforme; quella d'un traduttore rappresenta un atleta addestrato a tutti gli esercizi della ginnastica, che sa trar partito da ognuno de' suoi membri, e si presenta ad ogni movimento più strano così agevolmente, che lo fa sempre parer più naturale, anzi l'unico». Sul pensiero linguistico cesarottiano cf. Daniele 2011 e Roggia 2011.

7 Relativamente al linguaggio poetico specifico di Cesarotti cf. almeno Gallo 2016; Bianco 2016a, 2016c; Speranza 2007, 2008; Carriero 2006; Ranzini 1998; Vallone 1965; Binni 1947.

8 Il pensiero corre ovviamente subito ai *Leiden des jungen Werther*, nell'episodio in cui il protagonista, poco prima dell'atto estremo che concluderà il romanzo, si trova a leggere assieme all'adorata Lotte, fra i tumulti più violenti dell'animo, alcuni versi del bardo celtico tratti dai *Canti di Selma* e da *Berato*.

Non è certo questa la sede in cui presentare e approfondire la discussione sulle prime traduzioni del *Werther* in italiano,⁹ tuttavia è risaputo che la versione di maggior successo e diffusione, su cui si sono formati e lasciati affascinare anche Foscolo e Leopardi, è quella di Michiel Salom;¹⁰ il giovane medico di origini ebraiche, laureatosi all'Università di Padova nel 1771 e legato in modo molto attivo all'ambiente rivoluzionario,¹¹ nutre una sincera passione per la letteratura e dimostra una particolare ricettività per il nuovo gusto letterario. Ma la sua sensibilità si abbina alla coscienza della responsabilità insita nell'attività di traduzione da lui intrapresa, e tale coscienza è un sentimento così radicato da spingere il giovane a chiedere un confronto con quelle personalità da lui riconosciute come *autoritates* imprescindibili che avrebbero potuto aiutarlo a migliorare il proprio lavoro: dopo aver completato la trasposizione del romanzo, infatti, inizia uno scambio epistolare con Goethe,¹² ma ciò che è ancora meno noto è che il volenteroso medico si rivolge anche a Cesarotti, entro le cui cerchie gravitava, e che quest'ultimo, del quale era nota la cordiale generosità con cui si prodigava accettando paternamente numerose richieste di aiuto e revisione letteraria,¹³ non manca di tendergli la mano. L'episodio è raccontato dallo stesso Salom in una nota alla fine dell'opera, in riferimento alla parte ossianica del romanzo:

Fra le non poche difficoltà incontrate nella traduzione di questa operetta, la minore certamente non si fu quella di tradurre questo Canto d'Ossian, che vi si trova inserito. Prescindendo dall'averlo dovuto porre in verso sciolto, come fece il rinomatissimo Signor Professor Cesarotti,

9 Di cui ben si è occupato Manacorda nel suo puntuale saggio (cf. Manacorda 1973).

10 Salom 1796. La prima edizione, però, risale al 1788; tuttavia, la traduzione era già compiuta all'altezza della fine del 1781 (cf. Manacorda 1973). Sull'opera di Michiel Salom, ancora poco nota, in rapporto al *Werther* goethiano, cf. gli interventi di Natale (in corso di stampa) e Neppi 2009.

11 Le vicissitudini relative al giacobinismo patavino, di cui era figura di spicco, e la dimensione letteraria a lui molto cara, che lo porta a scambi epistolari con lo stesso Goethe, sono felicemente ricostruite nel ritratto affrescato da Manacorda 1973.

12 «Ecco, Signore, ch'io vi presento alcuni squarci della mia traduzione (quelli cioè che mi parvero i più difficili, ben certo, che s'essi non hanno la disgrazia di dispiacervi, anco il rimanente vi corrisponderà) onde li esaminiate, e me ne diciate poscia il parer vostro, pendendo io frattanto dalla vostra inappellabile sentenza». Il passo compare nel citato saggio di Manacorda; la lettera non ha una datazione effettiva, ma dai riscontri con l'epistolario goethiano si presume sia anteriore al 20 Febbraio 1782 (anche per le difficoltà legate alla datazione del testo specifico cf. Manacorda 1973, 6-9).

13 Numerose sono le lettere in cui il sempre indaffarato professore si lamenta con gli amici più cari del plico di richieste di questo tipo giacenti sulla sua scrivania in attesa di una sua risposta che, nonostante tutto, non manca mai di fare arrivare a chi l'ha chiesta (cf. Cesarotti 1811).

senza però essere io gran verseggiatore, mi sono trovato nella dura necessità di tradurre un poemetto, tradotto già dalla sua celebre penna, e per conseguenza non atto che a concitarmi le beffe, ed io ben le meriterei, se avessi con ciò inteso di gareggiare con lui per l'onore del canto; ma ho avuto cura per lo contrario di rassegnare questi miei versi a lui medesimo, come a Maestro, ed egli con esimia bontà si è degnato di lodarli, indicandomi alcune correzioni. Il mio autore non restò sempre fedele all'originale inglese di Ossian, e per questa sola ragione mi sono indotto a questa laboriosa intrapresa, invece di trascrivere gli stessi versi dall'istesso prelodato Signor Cesarotti. (Salom 1796, 168)

2 Cesarotti e Goethe a confronto

Di fronte ad una tale esplicita confessione, è utile verificare con un rapido sguardo quali siano le ragioni per le quali Salom sostiene di non poter sovrapporre, pur volendolo, il testo dell'abate alla prosa goethiana e pertanto definire le caratteristiche principali della traduzione tedesca in rapporto ai versi italiani. Una ricognizione basata su un passo esemplificativo può servire allo scopo:¹⁴

¹⁴ All'interno della tabella sono sottolineate le parti che costituiscono un'aggiunta del testo cesarottiano rispetto alla traduzione tedesca, sono scritti in corsivo termini e passi che presentano dei rimaneggiamenti rispetto alla prosa goethiana, sono indicate in corsivo sottolineato le porzioni di testo assenti in Cesarotti.

Tabella 1

Goethe	Cesarotti
Stern der dämmernden Nacht, schön funkelst du in Westen, <i>habst</i> dein <i>strahlend</i> Haupt aus deiner Wolke, <i>wandelst</i> stattlich deinen Hügel hin. Wornach blickst du auf die Heide? Die stürmenden Winde haben sich gelegt; von ferne <i>kommt</i> des Gießbachs Murmeln; <i>rauschende Wellen spielen am Felsen ferne</i> ; das Gesumme der Abendfliegen <i>schwärmet</i> übers Feld. Wornach siehst du, schönes <i>Licht</i> ? Aber du lächelst und gehst, freudig <i>umgeben dich</i> die Wellen und baden dein <i>liebliches</i> Haar. Lebe wohl, ruhiger Strahl. <i>Erscheine, du herrliches Licht von Ossians Seele!</i> Und es erscheint <i>in seiner Kraft</i> . Ich sehe meine geschiedenen Freunde, <i>sie sammeln sich auf Lora, wie in den Tagen, die vorüber sind.</i> – Fingal kommt wie eine feuchte Nebelsäule. ¹	Stella <u>maggior</u> della cadente notte, <u>deh come</u> bella in occidente splendi! <u>E come</u> bella la <u>chiomata</u> fronte <u>mostrì</u> fuor delle nubi, e maèstosa 5 <u>poggi</u> sopra il tuo colle! E che <u>mai</u> guati nella pianura? I tempestosi venti <u>di già</u> son cheti, e 'l rapido torrente <u>s'ode</u> soltanto strepitar da lungi 10 <u>che con l'onde sonanti ascende e copre lontane rupi</u> : già i notturni insetti <u>sospesi</u> stanno in su le debili ale, e di <u>grato</u> susurro <u>empiono</u> i campi. E che <u>mai</u> guati, o graziosa <u>stella</u> ? 15 Ma tu parti e sorridi: <u>ad incontrarti corron</u> l'onde festose, e bagnan <u>liete</u> la tua chioma <u>lucente</u> . Addio <u>soave</u> tacito raggio: ah <u>disfavilli omai nell'alma d'Ossian la serena luce</u> . <u>Ecco già</u> sorge, ecco s'avviva: io veggo gli amici estinti. <u>Il lor congresso è in Lora, come un tempo già fu</u> : Fingal sen viene ad acquosa colonna somigliante di densa nebbia <u>che sul lago avanza</u> .

1 Cf. Goethe 2006, *Fassung A*, 230, 232 (l'edizione propone a fronte la prima e la seconda versione: si considera qui soltanto la prima, del 1774 – *Fassung A* – poiché è quella tradotta da Salom). Da quest'ultima sono tratte tutte le citazioni del testo di Goethe.

Un raffronto fra le due traduzioni illustra quali siano le peculiarità di ciascuna: i versi del professore padovano si distinguono per le numerose aggiunte, prive di riscontro in tedesco, legate all'aggettivazione (cf. «maggior» v. 1; «grato» v. 12; «liete» v. 15; «soave» v. 16) – elemento che contraddistingue, come si vedrà, anche la versione di Salom – oppure a locuzioni talvolta puntiformi («deh come» v. 2; «di già» v. 7; «ecco già [...] ecco s'avviva» v. 19) e talvolta di una certa rilevanza, tanto da creare immagini *ex novo* («sospesi stanno in su le debili ale» v. 12; «che sul lago avanza» v. 23). Molto significativi sono inoltre i rimaneggiamenti, anch'essi di estensione variabile: da revisioni di singoli lessemi (come «chiomata» per «strahlend» v. 3; lo statico «poggi» invece di «wandelst» v. 4; un ben più evocativo «s'ode» a sostituire un semplice «kommt»; oppure l'enfatico «ad incontrarti | corron» vv. 14-15 a fronte di «umgeben dich») fino a cambiamenti completi nella costruzione della frase, con conseguente mutamento del significato (come accade in «che con l'onde sonanti ascende e copre | lontane rupi» vv. 9-10, cui in tedesco corrisponde «rauschende

Wellen spielen am Felsen ferne»; oppure «Il lor congresso è in Lora | come un tempo già fu» vv. 20-21, che in Goethe recita invece «sie sammeln sich auf Lora, wie in die Tagen die vorüber sind»).

3 Incroci di traduzioni

A fronte di una tale pervasiva diversità fra le due traduzioni, la richiesta di aiuto di Salom è perciò opportuna. Linesperto allievo non può non tributare un ringraziamento tanto elogiativo quanto sinceramente reverenziale al maestro, riconoscendone pubblicamente l'essenziale apporto: ma così facendo mette in luce anche un problema assai rilevante, se si guarda al testo nell'ottica di un possibile confronto fra l'*Ossian* wertheriano e l'opera originale dell'abate, ossia il diverso punto di partenza. Contrariamente all'*iter* cesarottiano, in cui la versione italiana risulta dal confronto diretto con l'inglese, mediato dall'aiuto dell'amico Sackville, i versi che Salom sottopone alla revisione del maestro sono la traduzione di un testo tedesco che è a sua volta una trasposizione (e sono ben note le conseguenze sulla lingua nel momento in cui si passa da un idioma ad un altro, soprattutto in un periodo come questo). Se di fronte al riconoscimento del primato cesarottiano il medico confessa che avrebbe desiderato inserire nel romanzo l'intero testo dell'abate, nello stesso tempo si rammarica di non averlo potuto fare perché «il suo autore non restò sempre fedele all'originale inglese di Ossian», pertanto un'operazione del genere avrebbe falsato la fedeltà della traduzione: era necessario, quindi, riformularne un'altra che rispondesse con più aderenza a quanto Salom si trovava a leggere nelle pagine goethiane.

Infine, in aggiunta ad un tale nodo problematico di non facile soluzione, si deve tener conto del fatto che, attenendoci alle affermazioni del traduttore, egli non avrebbe lasciato tutto il lavoro in mano a Cesarotti, ma gli avrebbe fornito una propria versione da revisionare. Purtroppo, per il momento non è stata rinvenuta la prima elaborazione del Salom e il pur ponderoso epistolario cesarottiano non offre spunti in questa direzione. A tale proposito, inoltre, va ricordato che la situazione dell'epistolario è a tutt'oggi ancora quanto mai precaria¹⁵ e che probabilmente, risiedendo anch'egli a Padova come l'abate, il giovane medico non vedeva forse nella lettera la forma di comunicazione privilegiata per approcciarsi ad un confronto.

Se alla luce di tutto ciò non è affatto facile determinare con precisione quale sia stato l'apporto effettivo di Cesarotti nell'*Ossian* wertheriano,

15 Un primo *status quaestionis* riguardo all'epistolario cesarottiano, completo delle iniziative di studio in corso si legge in Fantato, Chiancone 2010; Pizzamiglio 2002; Fantato 2002.

dall'altro lato è evidente che il peso della patina stilistica del professore è chiaramente percepibile e intride profondamente i versi su cui si stende. Un attento confronto tra i due testi permette di chiarire quanto sia ampio il margine di sovrapposizione fra i due componimenti: i prelievi operati dai versi cesarottiani originali, soprattutto nella prima parte, sono molto numerosi e coprono una gamma variegata di tipologie, sia dal punto di vista dell'estensione – da singoli termini ad interi versi, talvolta anche in stretta successione – sia sul piano grammaticale, in quanto accolgono tutte le categorie della lingua, dalle diverse parti del discorso all'intera frase e alla sua sintassi; la capillarità con cui la composizione dell'abate si inserisce nel testo di Salom permea nell'intimo la sua fisionomia e lascia affiorare un rapporto identitario interrotto quasi marginalmente dalle linee peculiari del testo sul quale l'influenza cesarottiana si riversa e soltanto in quei punti in cui, come afferma lo stesso medico, Goethe «non resta sempre fedele all'originale inglese di Ossian» (Salom 1796, 168).

La versione del Salom (per la quale si rinvia all'Appendice 1), infatti, ricorre molto di frequente a quella del maestro: i prelievi non sono costituiti soltanto da passi fondamentali in cui si concentra l'atto narrativo del canto (come ad esempio nel caso di «A che riguardi, o tu leggiadra luce? | Ma tu sorridi, e passi» vv. 13-14; «Accerchiato d'eroi Fingal sen viene. | Vedi i figli del canto, Ullin canuto, | il maestoso Rino, Alpin soave» vv. 22-24; «Dove n'andaste a riposarvi?» v. 103; «Nè in Selma più la voce lor rimbomba. | Da caccia Ullin se ne tornava un giorno» vv. 134-135; «Addio primo mortal, addio del campo | forte conquistator, guerriero invito» vv. 230-231), bensì anche da lessemi, clausole (per altro assai ben note al lettore dall'occhio abituato ai versi cesarottiani) e locuzioni gratuitamente staccate dall'originale e incastonate nel testo di arrivo (è il caso di «E vien da lunge il mormorar dell'acque | che s'ode qui dal riluttar de' scoglj» vv. 8-9; «Grato ronziò di vespertini insetti» v. 11; «Piegan la molle susurrevol erba!» v. 30; «Con mesto sguardo e lagrimoso ciglio» v. 32; «E allor che sciolse la sua voce al canto» v. 35; «E avrà d'intorno gli anelanti veltri» v. 56; «Il latrato forier de' fidi cani» v. 83; «solo sul muto colle a che ne stai?» v. 164; «negre vette, | muggia torrente» vv. 269-270, per citarne soltanto alcuni). L'impronta dell'abate padovano è presente finanche in alcune costruzioni sintattiche in cui i due verbi che reggono il periodo ritrovano la stessa modalità iterativa, ma mascherata in modo chiasmico: «**Intese** sì l'alta tua fama in campo, | dai sconfitti nemici ei pur **l'intese**; | la gloria **udì** del suo Morar, ma ahì lasso!» vv. 219-221, ricalca la versione cesarottiana «**udì** 'l tuo nome nelle pugne, **intese** | de' nemici la fuga, **intese** il nome | del suo Moràd» vv. 223-225.

L'analisi di tale tipologia di passi, in un confronto diretto con il testo goethiano, permette di rilevare alcune spie lessicali che confermano la volontà da parte di Salom (o forse un intervento diretto dell'abate padovano) di avvicinarsi ai celebri versi italiani: compaiono infatti termini che non

hanno alcuna corrispondenza con il testo tedesco, cui il medico afferma di essere stato quanto più fedele possibile: è il caso, ad esempio, di «s'ode» e «grato», rispettivamente ai vv. 9 e 11 (e in Cesarotti ai vv. 8 e 12), oppure della locuzione «ecco [...] avvia», al v. 18 (Cesarotti v. 19), e della descrizione di Colma che «sedeva abbandonata e sola» (v. 43; Cesarotti v. 52). In questa direzione vanno anche alcune scelte lessicali che, pur avendo un riscontro nell'originale tedesco, non lo rendono in italiano con il termine equivalente, bensì lo trasformano nel nome di una maggiore chiarezza o specificità, come nel caso del tedesco «es», esplicitato in «fratel» al v. 96 (sull'esempio dell'abate) o di «liegen», che diventa «pender» al v. 177, in linea con la versione italiana, all'interno della quale si configura come un verbo tecnico molto spesso connesso proprio all'arco.

Questa prima ricognizione testuale, tesa a sottolineare la massiccia presenza dei corrispettivi versi del professore padovano nella versione del Salom, segnala, *de facto*, le citazioni che accomunano i poemetti originali italiani; la struttura di intima vicinanza che in questo modo si crea fin da subito fra i due testi permette di comprendere come il filo che li lega sia robusto e autorizzi ad indagare simili parallelismi anche in quei passi in cui, a prima vista, esso sembra non apparire sotto una forma di richiamo esplicito all'opera del maestro.

È proprio in questa seconda fase che l'indagine diventa ancora più fruttuosa, riservando sorprese significative: infatti, ciò che non è riconducibile direttamente ai corrispondenti versi originali dell'abate lo diventa indirettamente se si amplia la ricerca all'intera raccolta dei poemetti: la trama di cui è intessuto il testo del Salom rinvia con insistenza a una nutrita serie di luoghi cesarottiani quasi senza soluzione di continuità, come ricostruiscono le note dell'apparato critico (cf. Appendice 1).

Un raffronto con l'originale tedesco torna anche qui utile per osservare le scelte espressive della mano traduttrice e per verificare quanto la versione cesarottiana possa aver influito: anche in questo caso si nota spesso, infatti, una spiccata sensibilità per clausole notoriamente diffuse nelle *Poesie*. A titolo di esempio, l'allitterazione del «romoroso rapido torrente» del v. 58 (diversa la versione dell'abate, con «umido ruscel» v. 67) modifica alla base «verwachsenen Stroms» con una locuzione ricorrente nei poemetti (cf. «Usci de' suoi col rapido torrente», *Carritura* v. 420; «qual rapido torrente», *La guerra di Caroso* v. 294; «l rapido torrente | s'ode», *I canti di Selma* vv. 7-8); allo stesso modo, «qual orror tutta m'ingombra» v. 87 (ovviamente sulla falsa riga del verso cesarottiano «freddo timor l'alma mi stringe» v. 95, sulla scorta di «l'alma | oscuritade di dolor gl'ingombra», *Dartula* vv. 217-218) è strutturalmente diverso da «Wie geängstigt ist meine Seele!», rispetto cui il traduttore italiano sceglie di concentrare l'attenzione sul sentimento che pervade l'anima della protagonista, suscitando un'empatia maggiore e rendendolo il soggetto grammaticale della frase; e ancora, «imperversa pur, procella orrenda | fremi de' monti sulle

negre vette» vv. 268-269 è una citazione d'autore (per altro nel solco delle frequenti esortazioni agli astri, come accade in «imperversate tempeste, fremete | turbini e nemi», *Fingal* 1, vv. 140-141 e «orrenda procolla», *La notte* 1 cantore, v. 63) lontana dal significato di «Auf, ihr Winde des Herbstes! Auf, stürmt über die finstere Heide!».

Gli stilemi dell'*Ossian* si infiltrano nel testo fino alla predilezione morfologica (a testimonianza di una profonda conoscenza del modello di riferimento) per i suffissi verbali in '-eggiare', segni distintivi che con copiosa generosità fluiscono dalla penna del professore padovano e che, nella maggior parte delle occorrenze, non hanno alcun riscontro nell'originale tedesco: «ondeggiare la chioma» v. 33 (clausola ricorrente nei versi italiani, cf. «ondeggiante crin» *Temora* 2, vv. 273 e 303; *Temora*, 3, v. 319; «ondeggiante chioma» *Temora* 7, v. 98) vuole rendere «floß ihr Haar»; «l'alte rocce biancheggiano» v. 80 vede la creazione di un predicato 'cromatico' come corrispondente della semplice tonalità grigia scelta in tedesco «die Felsen stehen grau den Hügel hinauf» (sulla scorta del «grey» macphersoniano);¹⁶ lo stesso meccanismo vale per «Rosseggia ancor di sangue il crudo acciaio» v. 89 (per il quale si ricorderanno «rosseggiante di sangue» *Fingal* 6, v. 166; «ma rosseggiar nel sangue | i brandi nostri» *La battaglia di Lora*, vv. 62-63), in risposta a «Ihre Schwerter rot vom Gefechte!»; e così via fino al «susurreggiare» del v. 207, corrispondente a «wispelt», ma assente nel vocabolario delle *Poesie*, a conferma dell'accentuata produttività del suffisso verbale all'interno di quella che è diventata una vera e propria *langue*.

Inoltre, anche quando non ci si trova di fronte a una citazione precisa, il materiale linguistico utilizzato richiama chiaramente il noto codice delle *Poesie*: oltre agli inquieti e burkiani affreschi naturalistici, sono altrettanto emblematici i quadri arcadico-rococò de «i zefiretti | piegan la molle susurrevol erba» vv. 29-30, di cui è completamente privo Goethe, il quale senza vezzeggiamenti descrive i «Frühlingslüfte» e lo «schwach lispelnde Gras»; o l'immagine di «una fresca vezzosetta figlia» v. 259, a fronte del pur delicato ma non alterato «blühende Tochter».

Significativa, poi, è l'attenzione per parole chiave ad alta ricorsività nel vocabolario ossianico cesarottiano, come i verbi 'mugghiare' (che al v. 46 traduce un ben diverso «heult», al v. 186 non ha corrispondenza in tedesco e al v. 270 rende «braust») e 'ruggire' (variante del più ossianico 'ruggiare', che al v. 351 drammatizza un assai più semplice «kommen»), o l'aggettivo 'negr*' (assente in tedesco al v. 111, traduzione di un più vago «finstere» al v. 269, di nuovo creazione del solo italiano al v. 5 del frammento di *Berato*). Altrettanto rilevante è anche la frequente aggiunta

¹⁶ La particolare sensibilità verso i colori individua un aspetto caratteristico dello stile cesarottiano che emerge anche nell'espressione «indorato ruscel rapido cade» v. 157, in cui con delicatezza addolcisce «Rötlich fließt der Strom des Bergs im Tale hin». Per ulteriori osservazioni sulla resa degli aspetti cromatici, cf. Bianco 2016a, Baldassarri 1990a.

ai sostantivi di cupi attributi di cui non vi è traccia nell'ipotesto goethiano (né in quello inglese) che i versi di Salom dovevano tradurre (è il caso di «irati burrascosi» al v. 10, «rovinosa» al v. 49, «amico» al v. 52, «assordator» al v. 72, «vorticoso» al v. 106, «atre» al v. 153, solo per citare i primi), ma che all'orecchio almeno un po' allenato al vocabolario dei poemetti appaiono assai familiari.

Il confronto con la versione di Goethe e in un secondo tempo con quella inglese dimostra come da una parte la traduzione non sia sempre sovrapponibile all'opera dell'abate a causa di alcune scelte compiute a monte dal tedesco, come effettivamente lo stesso medico aveva affermato nella sua nota esplicativa, ma dall'altra rende evidente che non per questo il testo è meno lontano dai versi del maestro: la mano che lo ha composto, infatti, doveva essere molto ben avvezza a quello stile, poiché è in grado di tradurre Goethe servendosi del filtro di uno specifico linguaggio, ormai codificato, con una dimestichezza perfetta, evidenziata da continui richiami tipici di chi ormai ha acquisito quasi un automatismo linguistico, una padronanza tale che forse solo l'autore stesso di quei versi modello poteva avere.

In questa stessa direzione si pone l'aspetto di una raffinata creatività terminologica (fra gli esempi più significativi, «garrimmo» al v. 28, traduzione di un più diretto «buhlten»; il cromatico «barluma» al v. 271, molto più evocativo del pur personificato «wandle durch»; e il suggestivo «crepolare» al v. 272, corrispettivo di un asciutto «gebrochene») che tanto ricorda gli sforzi compiuti dal professore per dare un nuovo volto alla lingua: lessemi dall'efficacia evocativa così intensa da suscitare un naturale parallelo con l'impegno speso in questo senso da Cesarotti nella sua opera; anzi, sembra quasi che questi nuovi versi gli si offrano come un'ulteriore occasione per sperimentare inedite forme lessicali, poiché in alcuni punti l'originale arabesco linguistico supera quasi il già ipersensibile verso delle *Poesie*; ma tutte le variegate sfumature di questa patina così accentuata e così palesemente riconoscibile sembrano essere ben lontane dal lasciar pensare al lettore che il riverito maestro si sia limitato soltanto a 'correggere' i versi dell'inesperto allievo.

Appendici

Si propone il testo di Michiel Salom con a fronte la versione di Cesarotti. Successivamente, per completezza di informazioni e per agevolare il lettore nell'opera di confronto dei testi, si aggiunge la traduzione di Goethe:

Appendice 1

Werther (Michiel Salom)	Ossian
<i>I Canti di Selma</i>	
5	5
Astro, che allumi la <i>cadente notte</i> ¹ E festoso sfavilli in <i>occidente</i> , - <i>Deh come</i> innalzi la raggiosa <i>fronte</i> Fuori dell' <u>atra circonfusa nube</u> , ² E sovra il colle <i>maestoso</i> avanzi!	Stella maggior della <i>cadente notte</i> , <i>deh come</i> bella in <i>occidente</i> splendi! E come bella la chiomata <i>fronte</i> mostrì fuor delle nubi, e <i>maestosa</i> poggi sopra il tuo colle! E che mai guati nella pianura? I tempestosi venti di già son cheti, e 'l rapido torrente <i>s'ode</i> soltanto strepitar <i>da lungi</i> che con l'onde sonanti ascende e copre lontane rupi: già i notturni insetti sospesi stanno in su le debili ale, e di <i>grato susurro</i> empiono i <i>campi</i> . <i>E che mai</i> guati, o <i>graziosa stella</i> ? <i>Ma tu parti e sorridi</i> : ad incontrarti corron l'onde festose, e <i>bagnan liete</i> la tua chioma lucente. Addio soave tacito raggio: ah disfavilli <i>omai</i> <i>nell'alma d'Ossian</i> la serena luce. <i>Ecco già</i> sorge, ecco <i>s'avviva</i> : io veggio gli amici estinti. Il lor congresso è in Lora, <i>come un tempo</i> già fu: <i>Fingal</i> sen viene ad acquosa colonna somigliante di densa nebbia che sul lago avanza. <i>Gli fan cerchio gli eroi</i> : vedi con esso i gran figli del canto, <i>Ullin canuto</i> e <i>Rino</i> il <i>maestoso</i> e 'l dolce Alpino dall'armonica voce, e di Minona il soave lamento. Oh quanto, amici cangiati siete dal buon tempo antico del convito di Selma, allor che insieme <i>faceam col canto graziose gare</i> ! Siccome i venticelli a primavera, che volando sul colle alternamente piegan l'erbetta dal dolce <i>susurro</i> . Suonami ancor nella memoria il canto,
10	10
A che riguardi sull'immenso piano? Calmati <u>son gl'impetuosi venti</u> , ³ E vien <i>da lunge</i> il mormorar dell'acque Che <i>s'ode</i> qui dal riluttar de' scogli Contro gl' <u>irati burrascosi flutti</u> . ⁴ <i>Grato ronzo</i> di vespertini insetti Lieve susurra per li vasti <i>campi</i> ; <i>A che</i> riguardi, o tu leggiadra luce? <i>Ma tu sorridi, e passi</i> ; e l'onde intanto	
15	15
Il tuo <u>amabile crin</u> ⁵ <i>bagnano liete</i> . Raggio sereno, addio. Tu augusta luce Sull' <i>anima d'Ossian</i> <i>omai</i> risplendi. <i>Ecco ell'appar</i> , e già m'investe, e <i>avviva</i> : Sul Lora io veggio i trapassati Amici	
20	20
Raccorsi insiem <i>come</i> soleano <i>un tempo</i> . Qual di madida nebbia alta colonna <i>Accerchiato d'eroi Fingal</i> sen viene. <i>Vedi i figli del canto, Ullin canuto,</i> <i>Il maestoso Rino, Alpin soave,</i>	
25	25
E Minona la <u>tenero-piangente</u> . ⁶ Qual cangiamento è il vostro, o dolci Amici, Dacchè là in Selma ne' festivi giorni <u>Garrimmo</u> ⁷ insieme per gli onor del canto, Come a' piedi del colle i <u>zefiretti</u>	
30	30
Piegan la <u>molle</u> ⁸ <i>susurrevol</i> erba! Minona allora in sua beltà si mostra Con mesto sguardo e <i>lagrimoso ciglio</i> ; Pesantemente <u>ondeggiale la chioma</u> ⁹ Del vento allo <i>sbuffar</i> che <i>uscita dal monte</i> ,	
35	35
E <i>allor che sciolse la sua voce</i> al canto,	

- S'adombrar l'alme¹⁰ degli augusti eroi,
 Che spesso di Salgar vider la tomba,
 E della nivea Colma il cupo letto.
- Colma sede a sul colle abbandonata
 40 Dolce piangendo,¹¹ il suo Salgar promise
 Pur di venir, ma le s'annotta¹² intorno.
 Di Colma udite la dolente voce
 Quando sedeva abbandonata, e sola.
- Colma
- E' notte... ahimè! vinta d'affanno, e sola,
 45 Perduta son sul tempestoso monte.
 Dalla montagna il vento fischia, e mugghia¹³
 Sotto la roccia il rapido torrente.¹⁴
 Qui capanna non v'ha che mi sottragga
 All'imminente rovinoso pioggia,¹⁵
 50 Perduta son sul tempestoso monte.
Escine fuor della tua nube, o Luna,¹⁶
Splendete, astri notturni; un raggio amico¹⁷
 Mi scorga là dove il mio ben riposa
 Dal lungo errar di faticosa caccia.
 55 L'arco a suo canto dee giacer snervato,
 E avrà d'intorno gli anelanti veltri.
 Qui sola intanto sulla rupe io seggio
 Del romoroso rapido torrente.¹⁸
 Ahi! che freme il torrente, ed urla il nembo.¹⁹
 60 Lassa! e la voce del mio amor non sento.
 Salgar! che tardi? la tua fè non curi?
 L'arbore è questa, questo pure è il sasso,
 E il rapido torrente²⁰ è questo ancora.
 Quando la notte il cielo intorno imbruna²¹
 65 D'esser qui promettesti, ahimè dolente!
 Ove si trova errando il mio Salgar?
 Padre, e Fratel lasciando io verrei teco:
 Coppia superba! lungo tempo or volge,
 Che ambo le schiatte nostre in guerra sono,
 70 Ma noi, mio dolce Ben, non siam nemici.
Taci, o vento, per poco, e tu t'accheta
 Per picciol tratto assordator torrente,²²
 Che la mia voce pel vallon rintuoni
 Onde il mio pellegrino udir mi possa.
 75 Salgar! il grido è mio; Colma t'appella:
 L'arbore, il sasso è qui, qui pur son io;
 Perché mai così lento? e che t'arresta?
Ve', ve'²³ splende la Luna, e alfin scintilla
 Sulla gran valle il tremolio dell'onda.²⁴
 80 L'alte roccie biancheggiano²⁵ sui monti,
 Ma sulle cime loro, ah! nol discopro.
 Del suo arrivo vicino, no, non fa fede
 Il latrato forier de' fidi cani:
- ricordanza soave. Uscì Minona,
 Minona adorna di tutta beltade,
 ma il guardo ha basso e lagrimoso il ciglio,
 e lento lento le volava il crine
 sopra l'auretta che buffando a scosse
 40 uscia del colle. Degli eroi nell'alma
 scese grave tristezza, allor che sciolse
la cara voce: che di Salgar vista
 spesso aveano la tomba, e 'l tenebroso
 45 letto di Colma dal candido seno.
 Colma sola sede a su la collina
 con la musica voce: a lei venirne
Salgar promise; ella attendealo, e intanto
 giù dai monti cadea la notte bruna.
 50 Già Minona incomincia: udite Colma
 quando sola sede a su la collina.
- Colma
- È notte: io siedo abbandonata e sola
 sul tempestoso colle; il vento freme
 sulla montagna, e romoreggia il rivo
 giù dalle rocce, né capanna io veggio
 55 che dalla pioggia mi ricovri: ahi lassa!
 Che far mai deggio abbandonata e sola
 sopra il colle de' venti? Luna, o luna,
 spunta dalle tue nubi, uscite o voi
astri notturni, e coll'amico lume
 60 me conducete ove il mio amor riposa
 dalle fatiche della caccia stanco.
 Parmi vederlo: l'arco suo non teso
giacegli accanto, ed i seguaci cani
 gli anelano all'intorno; ed io qui sola
 65 senza lui deggio starmi appo la rupe
 dell'umido ruscel? Susurra il vento,
freme il ruscel, né posso udir la voce
dell'amor mio. Salgar mio ben, che tardi
 70 la promessa a compir? L'albero è questo,
 questa è la rupe, e 'l mormorante rivo.
 Tu mi giurasti pur che con la notte
 a me verresti: ove se' ito mai,
 amor mio dolce? Ah con che gioia adesso
 75 l'ira del padre e del fratel l'orgoglio
 fuggirei teco! Lungo tempo insieme
 furon nemiche le famiglie nostre,
ma noi, caro, ma noi non siam nemici.
 Cessa, o vento, per poco, e tu per poco
 80 taci, o garrulo rio: lascia che s'oda
 la voce mia, lascia che m'oda il mio
 Salgar errante; o Salgar mio, rispondi,
 chiàmati Colma tua: l'albero è questo,
 questa è la rupe; o mia diletta speme,

- 85 *Sola intanto seder deggio dolente.*
Ma chi son que' laggiù giacenti a terra?
Il mio amor... mio fratel... parlate Amici...
Tace ognun?... Qual orror tutta m'ingombra?²⁶
Sento scorrermi un gel... ahimè son morti!
Rosseggia ancor di sangue il crudo acciaio.²⁷
- 90 Ah fratel, fratel mio!! perchè uccidesti
Il mio dolce Salgarre? E tu Salgarre
Perchè uccidesti il mio caro fratello?
Ahi troppo cari entrambi! In cima al colle
Fra mill'altri, o Salgar, eri pur vago,
- 95 *E fra mille terribile in battaglia*
Eri pur tu fratel. Deh! Rispondete,
Udite il mio martir, miei cari oggetti.
Son muti... Sì, e per sempre il loro petto
E' come fredda inanimata terra.
- 100 Dai dirupati colli,²⁸ e dalle vette
De' tempestosi monti,²⁹ ombre di morte,³⁰
Deh! parlate, parlate, io non pavento.
Dove n'andaste a riposarvi? In quale
Trovarvi potrò mai tetra spelonca?
- 105 Veruna voce, ah! non m'apporta il vento;
Nè vorticoso turbine³¹ dal monte
Risposta alcuna al mio parlar tramanda.
Immersa nel dolore or qui mi siedo,
E fra pianti e singulti attendo il giorno.
- 110 Scavate pure, o voi mesti Congiunti,
La negra³² fossa pegli estinti Amici,
Nè la chiudete pria ch'io pur non giunga.
Come sogno la vita in me s'annienta:
Chi più può trattenermi? A che restarne?
- 115 Qui dimorar vogl'io fra i miei diletti
Presso al torrente sul suonante balzo.
Quando la notte piomberà sul colle,
E infurierà per la pianura il vento,
Godrà il mio spirito di vagar per l'aere
- 120 La morte de' miei cari alto piangendo.³³
Udrammi il cacciator da' nascondigli,
E desteragli amor la feral voce,
Che flebilmente andrò per lor spargendo
Entrambi cari a questo core afflitto.
- 125 *O figlia di Torman, così cantasti*
Tinta le gote di rossor lugubre.
Ognun versa per Colma amaro pianto,
Ed eravam là tutti egri e dolenti.
S'avanza allora Ullin con l'arpa in mano,
- 130 E il bel canto d'Alpin ci rende intiero.
Alpin la voce avea grata e canora,
Era l'alma di Rin folgor del cielo,³⁴
Ma entrambi or giaccion nell'angusto albergo,
Nè in Selma più la voce lor rimbomba.
- 135 *Da caccia Ullin se ne tornava un giorno*
- 85 son io, son qui: perché a venir sei lento?
Ecco sorge la luna, e ripercossa
l'onda risplende: le pendici alpine
già si tingon d'azzurro, e lui non miro;
né de' suoi fidi cani odo il latrato
- 90 forier della venuta: afflitta e sola
deggio seder. Ma che vegg'io? chi sono
que' duo colà sopra quell'alta vetta?
Son forse il mio fratello e l'amor mio?
Parlate, amici miei: nissun risponde,
freddo timor l'alma mi stringe. Oimè!
- 95 Essi son morti: dalla zuffa io veggio
le spade a rosseggiar. Salgar, fratello:
crudeli! ah mio fratello, e perché mai
Salgar mio m'uccidesti? ah Salgar mio,
perché m'hai dunque il mio fratello ucciso?
- 100 *Cari entrambi* al mio cor, che dir mai posso
degno di voi? Tu *fra mill'altri, o Salgar,*
bello su la collina, e tu *fra mille*
terribile, o fratel, nella battaglia.
- 105 Parlate, o cari, la mia voce udite,
figli dell'amor mio: lassa! *son muti,*
Cari entrambi al mio cor, che dir mai posso
degno di voi? Tu *fra mill'altri, o Salgar,*
bello su la collina, e tu *fra mille*
terribile, o fratel, nella battaglia.
- 110 Parlate, o cari, la mia voce udite,
figli dell'amor mio: lassa! *son muti,*
Cari entrambi al mio cor, che dir mai posso
degno di voi? Tu *fra mill'altri, o Salgar,*
bello su la collina, e tu *fra mille*
terribile, o fratel, nella battaglia.
- 115 Ah per pietà dalla collina ombrosa
ah dalla cima dell'alpestre rupe
parlate, ombre dilette, a me parlate:
non temerò; *dove n'andaste, o cari,*
a riposarvi? in qual petrosa grotta
troverò i cari spirti? Alcun non m'ode:
né pur si sente una fiochetta voce
volar per l'aere, che s'affoga e sperde
fra le tempeste del ventoso colle.
- 120 Misera! *io siedo nel mio duolo immersa*
fra le lagrime mie, fra i miei sospiri,
ed attendo il mattino. Alzate, amici,
la mesta tomba agl'infelici estinti,
ma non la chiudan le pietose man
finché Colma non vien: via la mia vita
fugge qual sogno; a che restarne indietro?
- 125 Qui poserommi a' miei diletti accanto
lungo il ruscel della suonante rupe.
Quando sul colle stenderà la notte
le negre penne, quando il vento tace
su l'erte cime, andrà 'l mio spirito errando
per l'amato aere, e dolorosamente
piangerò i miei diletti; udrà dal fondo
della capanna la lugubre voce
il cacciator smarrito, e ad un sol tempo
e temenza e dolcezza andragli al core:
che dolcemente la mia flebil voce
si lagnerà sopra gli estinti amici,
del paro entrambi a lo mio cor sì cari.

- Pria che gli eroi cadessero, e sul colle
Stette ad udir il lor garrir col canto.
Uscia la voce lor tenera e *mesta*,
Che di Morar *piangevano la morte*,
140 Del primier de' campioni. Alma robusta
Del gran Fingallo al par chiudeva in petto,
E l'acciar somigliava a quel d'Oscarre.
Pur cadde anch'esso, e il padre suo ne geme.
145 Scoppia dagli occhi alla sorella il pianto;³⁵
Carchi di pianto avea Minona gli occhi
Di Morar la sorella. Essa smarrita
Al cantare d'Ullin si trasse indietro,
Qual vedesi la Luna in occidentale
150 Fra le nubi coprir la fronte, allora
Che rovinosa pioggia³⁶ a lei sovrasta.
Con Ullin *toccai l'arpa* al tristo canto.
- Rino
- Il vento e la tempesta omai cessaro.³⁷
Torna chiaro il meriggio, e l'atre nubi³⁸
Tutte alfin si dispergono. Scorrendo
155 L'instabil Sol rischiara la collina,
E giù dal monte in la petrosa³⁹ valle
Indorato⁴⁰ ruscel rapido cade.
Dolce, o ruscello, romoreggi⁴¹ è vero,
Ma la voce ch'io sento è via più dolce,
160 *Ell'è d'Alpin*, che per l'estinto *piange*:
curvato ha il dorso per l'andar degli anni,
E gli occhi gli rosseggiano⁴² di pianto.
Prezioso cantor, diletto Alpino,
solo sul muto colle a che ne stai?
165 Perchè gemi così come nel bosco
vicino s'ode il sibillar del vento
O come l'onda alla rimota spiaggia?
- Alpin
- Questo ch'io verso, o Rino, amaro pianto
L'offro alla morte, e la mia voce è *sacra*
170 *Agli abitanti dell'oscura tomba*.
Tu se' agil *sul colle*, e di beltade
Ti cede ognun per la pianura il vanto.
Ma tu pur anco qual Morar cadrai,
Ed i mesti Congiunti *in sulla tomba*
175 *Pianti e singulti* vereranno indarno.
T'obbliranno i colli, e il valid'arco
Pender vedrassi polveroso, e vile.
Come damma sul colle, o capriuolo,⁴³
180 Così veloce eri, o Morar, tremendo
Come notturno spaventoso foco,
- Così cantasti, o figlia di Tormante*,
gentil Minona dal dolce rossore.
Sparse per Colma ognun lagrime amare
e l'anime assalì dolce tristezza.
Ullin venne con l'arpa, ed a noi diede
d'Alpino il canto. Era ad udir gioconda
d'Alpin la voce, e l'alma era di Rino
raggio di foco, ma da lungo tempo
giaceano entrambi *nell'angusta casa*
né più sonava la lor voce in Selma.
Tornava un giorno dalla caccia Ullino
pria che fossero spenti, ed ei gl'intese
dalla collina. Dolce sì, ma *mesto*
era il lor canto: essi *piangean la morte*
del gran Moradde, tra' mortali il primo.
Ei l'alma all'alma di Fingallo, e 'l brando
aveva, Oscar, mio figlio, al tuo simile.
Pure anch'egli cadéo; piansene il padre,
155 e fur pieni di lagrime i begli occhi
della sorella: di Minona gli occhi,
sorella sua, di lagrime fur pieni.
Ella al canto d'Ullin ritorse il volto,
né volle udirlo: tal la bianca luna
qualor presente la vicina pioggia
tra nubi asconde la polita fronte.
Io *toccai l'arpa* accompagnando Ullino
e incominciammo la canzon del pianto.
- Rino
- Già tace il vento ed il meriggio è cheto:
cessò la pioggia, diradate e sparse
erran le nubi; per le verdi cime
lucido in sua volubile carriera
si spazia il sole, e giù trascorre il rivo
rapido via per la sassosa valle.
170 *Dolce* mormori, o rio, ma voce ascolto
di te più dolce: *ella è d'Alpin* la voce,
figlio del canto, *che gli estinti piagne*.
Veggio l'annoso capo a terra chino
e lagrimoso gli rosseggia il guardo.
175 Alpin, figlio del canto, onde sì *solo*
su la *muta collina*? a che ti lagni
come nel bosco venticello, o come
su la deserta spiaggia onda marina?
- Alpin
- Queste lagrime mie sgorgano, o Rino,
pei prodi estinti, e la mia voce è *sacra*
agli abitanti della tomba. Grande
sei tu *sul colle*, e bello sei tra i figli

- Ed era il tuo furor come tempesta.
In mezzo al campo il fulminante acciaro
Era uno spesso balenar estivo. 185
- 185 La robusta tua voce ad un *torrente*
Rassomigliava dalla *pioggia gonfio*,
O a tuon muggiante da lontana balza;⁴⁴
Sotto al forte *tuo braccio* divorati
Dall'ardente ira tua molti periro; 190
Ma se tornavi da feroce guerra,
190 Qual pacifica voce avevi allora!
Simile a Sol dopo burrasca, o come
Risplende in *notte tatta* la Luna,
Tale pareva il tuo gentile aspetto. 195
Tranquillo come il mare era il tuo seno
195 Spento il furor di torbida procella.
Bujo, e *angusto abituro*⁴⁵ or ti rinserra.
O duce invito, o *già sì grande!* ahi, ch'ora
Con tre passi misuro il tuo *soggiorno*.⁴⁶ 200
Quattro pietre di musco ricoverte
200 Di tua memoria or son l'unico avanzo;
Un'arboresfrondata,⁴⁷ e la *lung'h'erba*
Che *susurreggia*⁴⁸ al vento, ora soltanto
Del cacciator al guardo offron da lungi 205
Di Morar possentissimo *la tomba*.
205 *Madre tu pur non hai che ti compiangi*,
Nè del dolce amor tuo t'onora il lutto:
Chi ti diè vita è morta, e di Morglano
*Spenta*⁴⁹ è pur anco l'adorabil figlia. 210
Chi è mai colui, che sul *baston* s'incurva?
210 Chi fia quel veglio incanutito e stanco
A cui pel *lagrimar rosseggian gli occhi?*⁵⁰
E' tuo padre, o Morar: padre infelice!
Padre, or estinto te, di nessun figlio. 215
Intese sì l'alta tua fama in campo,
215 Dai sconfitti nemici ei pur *l'intese*;
La gloria udì del suo Morar, ma ahi lasso!
Ora sol ode la mortal ferita.
Tu piangi, o di Morar padre dolente 220
Ma *sotterra* è il tuo figlio, e più non t'ode.
220 Profondissimo sonno è quel di morte,⁵¹
E basso giace il suo origlier di polve,
Nè più il tuo figlio al tuo chiamar si scuote,
Quando fia che laggioso il mattin scenda, 225
E gridi al sonnacchioso: omai ti desta?
225 *Addio primo mortal, addio del campo*
Forte conquistator, guerriero invito,
Ma il campo, aimè non più vederti dee,
Nè del tuo brando al balenar veloce 230
Fia che risplenda più l'oscura selva.
230 Non hai figli, egli è ver, ma deve il canto
Sempre vivo serbarne il tuo gran nome;
Udranno di Morar l'alta caduta,
- della pianura: ma cadrai tu stesso
come Moradde, e *sulla tomba* avrai
pianti e singulti; a questi colli ignoto
sarai per sempre, e inoperoso l'arco
dalle pareti *penderà* non teso.
Tu veloce, o Moràd, com'agil cervo
sul colle, tu terribile in battaglia
come vapor focoso: era il tuo sdegno
turbine, e 'l brando tuo folgor ne' campi.
Gonfio torrente in *rovinosa pioggia*
parea tua voce, o tra lontane rupi
tuon che rimbomba ripercosso: molti
cadder pel *braccio tuo*, consunti e spersi
del tuo furor nelle voraci fiamme.
Ma cessato il furor, deposte l'armi,
come dolce e sereno era il tuo ciglio!
Sol dopo pioggia somigliavi al volto,
oppur di luna grazioso raggio
per la *tacita notte* o, cheto il vento,
placida limpidissima laguna.
Angusto è ora il tuo *soggiorno*, oscuro
di tua dimora il luogo, e *con tre passi*
la tua tomba *misuro*, o *pria sì grande*.
Son *quattro pietre* la memoria sola
che di te resta, e un arboscel già privo
dell'onor delle foglie e la *lung'h'erba*
che fischia incontro 'l vento addita *al guardo*
del cacciator del gran Moràd *la tomba*.
Tu se' umile, o Moràd; tu non hai madre
che ti compiangi, o giovinetta sposa
che d'amorose lagrime t'asperga.
Spenta è colei *che ti diè vita*, e cadde
di Morglano la figlia. E quale è questo
che curvo pende sul *baston* nodoso?
Chi è quest'uom che ha sì canuto il capo,
tremulo passo e *rosseggiante* sguardo?
Moradde, egli è *tuo padre*, ahi! l'orbo padre
non d'altri figli che di te. Ben egli
udì 'l tuo nome nelle pugne, *intese*
de' nemici la fuga, *intese* il nome
del suo Moràd: perché non anco *intese*
la sua ferita? Piangi, o padre, piangi
il figlio tuo: ma il *figlio tuo sotterra*
non t'ode più; forte è de' morti il sonno
e *basso giace il lor guancial di polve*.
Tu non udrai la voce sua, né questi
risveglierassi di tua voce al questo.
E quando fia che sulla tomba splenda
giorno che desti addormentato spirito?
Addio più forte de' mortali, addio
conquistator nel campo: or non più 'l campo
ti *rivedrà*, né più l'oscurato bosco

- E parleran di te l'età venture.*
 235 Degli eroi la mestizia alta⁵² divenne
 Al pianto dirrettissimo d'Armino,
 Che la morte del figlio si rammenta
 De' suoi giorni reciso in sull'aurora.⁵³
 A canto a quell'eroe siedea Carmorre
 Principe di Galmal la risuonante.
 240 Armin, diss'ei, perchè singhiozzi, e gemi?
 E che t'invita al pianto? Ah! cessa Amico;
Eccheggiano⁵⁴ d'intorno i canti, e gl'inni,
 A bear l'alma con soavi accenti.
 Dolce vapor dall'Ocean sorgente
 245 Sembrano, che il vallon tutto n'agguazza,
 E riempie di stille i bei *fioretti*;
 Ma se riprende il Sol l'usata forza
 Via lo *disgombra*, e 'l seren di riporta.
 Prence e Signor dell'*ondicino*⁵⁵ Gorma,
 250 Pregiato Armin, perchè di duol sì carco?
 Carco di duol? Ah! troppo è ver; sì, il sono,
 Nè la cagion della mia doglia è lieve.
 Non perdesti tu già, Carmorre, un figlio,
 255 Ed una fresca *vezzosetta*⁵⁶ figlia;
 Che il valoroso tuo Colgar sen vive,
 E vive per la tua gentile Amira.
 Sono i rampolli tuoi verdi, o Carmorre,
 Ma della stirpe sua l'ultimo è Armino.
 Fosco è il tuo letto, o Daura, e muto albergo
 260 Di riposo⁵⁷ trovasti entro la tomba.
 Or quando più ti desterai cantando
 Con l'aurea tua melodiosa voce.
 Su, su, imperversa pur, procella orrenda,⁵⁸
 265 Fremi de' monti sulle negre vette,
Mughia torrente; delle querce in alto
Urla tempesta.⁵⁹ E tu, Luna, barluma
Al crepoliar delle spaccate nubi,⁶⁰
 E mi mostra alternando il tuo pallore.
 270 Rammenta a me la spaventevol notte,
 In cui ambo periro i figli miei;
 Quando il *possente Arindalo* soggiacque,
 E l'*amabile mia Daura* morì.
 Oh Daura! oh figlia mia, quant'eri bella!
 275 Vaga qual Luna di Fura sul colle,
Candida al par della cadente neve,⁶¹
E via più dolce di succhiata aurette.
Arindal, l'arco tuo ben era forte,
 E rapido volgevi in campo l'asta;
 280 Parea tuo sguardo fier nebbia sull'onda,⁶²
 Ed accesa meteora in la burrasca
 Sembrava il tuo folgoreggiante scudo.⁶³
 Il *bellicoso Armar* giunge, e si piega
 Di Daura sotto all'amoroso giogo,
 Nè Daura vi si oppon, che troppo bella
- 235 risplenderà dal folgorante acciaio.
 Prole non hai: ma fia custode il canto
 del nome tuo: *l'età future udranno*
palar di te, vivrà Moradde estinto
 nell'altrui bocche, e via di figlio in figlio
 240 tramanderassi l'onorato nome.
 Tutti gemean ma sovra ogn'altro Armino
 a cotai voci, che nel cor si sveglia
 la rimembranza dell'acerba morte
 dell'infelice figlio, il qual cadè
 245 nei di di giovinezza. A lui dappresso
 sedea Cramòr, di Gàmla echeggiante
 Cramoro il sire. - E perchè mai, - diss'egli
 - sulle labbra d'Armin spunta il sospiro?
 Ècci cagion di lutto? amabil canto
 250 l'anima intenerisce e riconforta,
 simile a *dolce* nebbia mattutina
 che s'inalza dal lago e per la muta
 valle si stende, ed i *fioretti* e l'erbe
 sparge di soàvissima rugiada:
 255 ma il sol s'inforza, e via la nebbia *sgombra*.
 O reggitor di Gorma *ondi=cerchiata*,
 perchè sì mesto? -
 Armino
 Mesto son, *né lieve*
 è la cagion di mia tristezza. Amico,
 tu non perdesti valoroso figlio,
 260 né figlia di beltà. Colgar, il prode
 tuo figlio, è vivo, ed è pur viva Annira,
 vaga pulcella. Rigogliosi e verdi
 sono, o Cramoro, di tua stirpe i rami,
 ma della schiatta sua l'ultima è Armino.
 265 Daura, oscuro è 'l tuo letto, o Daura, forte
 è 'l sonno tuo dentro la tomba: e quando
 ti sveglierai con la tua amabil voce
 a consolar l'addolorato spirito?
 O sorgete, soffiate impetüosi
 270 venti d'autunno su la *negra vetta*,
 nembi o nembi affollatevi, crollate
 l'annose querce: tu *torrente, muggi*
 per la montagna, e tu passeggia, o luna,
 pel torbid'aere e fuor tra nube e nube
 275 mostra pallido raggio, e rinnovella
 alla mia mente la memoria amara
 di quell'amara notte in cui perdei
 i miei figli diletti, in cui cadero
 il *possente Arindal* l'*amabil Daura*.
 280 O Daura, o figlia, eri tu bella, bella
 come la luna sul colle di Fura,

- 285 Era la speme d'ambidue gli amanti.
Erat figlio l'Odgal nudria rancore
Per l'ucciso fratel contro d'Armaro
E di nocchier preso sembiante e vesti
In vaga navicella⁶⁴ a Daura approda.
- 290 Ricciocrinita, e incanutità chioma
Sulle spalle ondeggiava,⁶⁵ e il core infido
Mentia sul volto una tranquilla calma
Vaghiissima, diss'ei, figlia d'Armino
Là sullo scoglio *non ben lungi* in mare
U' pendon rosse agli alberi le frutta
295 Armar t'attende, o bella Daura; io vengo
Per trarti a lui sulla volubil onda.
Essa lo siegue, e chiama Armar, ma solo
Risposta trae dall'echeggiante rupe.⁶⁶
- 300 O caro amato Armar, perchè m'affanni?
Odi, figlio d'Arnat, Daura ti chiama.
Il traditore Erat fuggi ridendo
A terra, ed ella la dolente voce
305 Il padre ed il fratel chiamando inalza:
Aita Arindal mio! soccorso Armino!
Valica il mar⁶⁷ la voce, ed Arindallo
Giuso dal colle discendea superbo
Della preda di caccia; appesi al fianco
Scuoteansi i dardi; in man l'arco tenea;
310 E cinque veltri nero-grigi intorno
Col lor spesso latrar facevan festa.
Il temerario Erat sul lito scorge,
L'afferra, e stretto ad un troncone il lega,
Aggruppandogli⁶⁸ i lombi a più rinvoltate,
315 Ch'empier gli feron di gemito il vento.
Solca l'onda Arindal sovra quel legno
Per girne a Daura, e in questo giunge Armaro,
Che dietro scocca una pennuta freccia;
Stride, e ti punge il cor, diletto figlio.
320 Pel traditore Erat, ah! fosti colto.
Presso allo scoglio va la navicella,
E là languendo il figlio estinto cadde.⁶⁹
Quai furo, o Daura, i tuoi lamenti, allora
Che a' piè scorreati del fratello il sangue?
- 325 Spezzano⁷⁰ l'onde il dibattuto schifo;
Scagliasi in mare il forsennato amante
Per salvar Daura, o per morir con lei;
Ma dal monte rovina in mare un balzo:
Vi s'inabissa Armar, nè più risorge.
330 Ma dallo scoglio ondibattuto⁷¹ io sento
La voce, aimè! della dolente figlia,
Che forte stride, e si consuma in lai,
Nè puote aitarla l'infelice padre.
Tutta notte sul lido io men restai,
335 Della Luna la vidi al tristo lume,
E tutta notte le sue grida intesi.
- bianca di neve, e *più che aurette dolci*.
Forte, Arindallo, era il tuo arco, e l'asta
veloce in campo: era a vapor sull'onda
285 *simil l'irato sguardo, e negra nube*
parea lo scudo in procelloso nembo.
Sen venne Armiro il bellicoso, e chiese
l'amor di Daura, né restò sospeso
lungo tempo il suo voto, e degli amici
290 *bella e gioconda rifioria la speme.*
Fremette Erasto, che il fratello ucciso
aveagli Armiro, e meditò vendetta.
Cangiò sembianze, e ci comparve innanzi
come un figlio dell'onda: era a vedersi
bello il suo schifo, la sua chioma antica
295 *gli cadea su le spalle in bianca lista:*
avea grave il parlar, placido il ciglio.
- O più vezzosa tra le donne, - ei disse
- bella figlia d'Armin, di qua non lunge
sporge rupe nel mar che sopra il dorso
300 *porta arbuscel di rosseggianti frutta.*
Ivi t'attende Armiro, ed io men venni
per condurgli il suo amor sul mare ondosio. -
Credè Daura, ed andò; chiama, non sente
305 *che il figlio della rupe: - Armir, mia vita,*
amor mio, dove sei? perché mi struggi
di tema il core? o d'Adanarto figlio,
odi, Daura ti chiama. - A queste voci
fugginne a terra il traditore Erasto
310 *con ghigno amaro. Essa la voce inalza,*
chiama il fratello, chiama il padre: - Armino,
padre, Arindallo, alcun non m'ode? alcuno
non porge aita all'infelice Daura? -
Passò il mar la sua voce: odela il figlio,
315 *scende dal colle frettoloso e rozzo*
in cacciatrici spoglie; appesi al fianco
strepitavano i dardi, in mano ha l'arco
e cinque cani ne seguian la traccia.
Trova Erasto sul lido, a lui s'avventa
320 *e l'annoda a una quercia: ei fende invano*
l'aria di strida. Sovra il mar sul legno
balza Arindallo, e vola a Daura. Armiro
giunge in quel punto furibondo, e l'arco
scocca: fischia lo strale, e nel tuo core
325 *figlio, Arindallo, nel tuo cor s'infigge.*
Tu moristi infelice, e di tua morte
ne fu cagion lo scellerato Erasto.
S'arresta a mezzo il remo: ei su lo scoglio
cade rovescio, si dibatte, e spira.
330 *Qual fu, Daura, il tuo duol quando mirasti*
sperso a' tuoi piedi del fratello il sangue
per la man dello sposo? Il flutto incalza,
spezzasi il legno: Armiro in mar si scaglia

- Forte ululava il vento,⁷² e densa pioggia
 Ferìa vibrata il discoscioso⁷³ monte. 335
 Fioca la voce in sul mattin s'estinse,
 340 Come suol vespertino zefiretto
 Dileguarsi per mezzo a molle erbetta.⁷⁴
 Vinta dal rio dolor cade, e sen more,
 E lascia Armino disperato, e solo. 340
 Ah! che disparve il mio valor guerriero
 345 Ah! che con Daura ogni mio vanto è spento.
 Quando rugge dal monte il fero turbo,
 Quando il nemboso Nort solleva i flutti,
 Sull'eccheggianti spiaggia⁷⁵ io scendo mesto 345
 A contemplare il miserando scoglio.
 350 Della Luna al cader veggio sovente
 L'ombra de' figli miei nel fosco azzurro⁷⁶
 Girne concordi, e di mestizia ingombri...
 [...] 350
 Berato
 [...] 355
 vado a seder sopra la spiaggia, e guardo
 la fatal roccia: spaziar li miro
 mezzo nascosti tra le nubi, insieme
 dolce parlando;
 [...]
- Venticello gentil di primavera,
 A che mi desti, lusinghier, dicendo: 10
 Di celeste rugiada or io t'aspergo?
 E' omai vicin del mio languore il tempo,
 E la negra tempesta⁷⁷ è già vicina,
 Che abatterà furente ogni mia fronda.
 Doman verranno il pellegrin, colui
 Verrà doman che nel mio bel mi vide, 15
 Gli occhj in cercarmi aggirerà sul campo
 Nè potrà rinvenirmi...⁷⁸
 5
 10
 Verrà doman chi mi mirò pur oggi
 gaio di mia beltà;
 ei scorrerà col guardo e campi e poggi
 ma non mi troverà. -⁷⁹

Note

- 1 Sono evidenziate in corsivo le parti del testo di Salom che rappresentano chiare citazioni dei corrispondenti versi cesarottiani.
- 2 Sono sottolineate le espressioni riconducibili allo stile dell'*Ossian* cesarottiano. Il testo tedesco riporta un semplice «Aus deiner Wolke», senza alcun aggettivo, e così Macpherson («from thy cloud»). Per la clausola di gusto cesarottiano, cf. «A che quest'atra nuvola di doglia | sopra l'alma ti sta?», *Temora 2*, vv. 29-30.
- 3 Locuzione presente anche in Goethe: «Die stürmenden Winde» e in inglese («stormy winds»); in questo senso la traduzione originale dell'abate è una trasposizione letterale.
- 4 Il tedesco «rauschende Wellen» (lett. fruscianti onde), mitigato rispetto al macphersoniano «roaring waves», viene quasi personificato e arricchito di aggettivi più intensi e drammatici. Cf. «il flutto irato», *Fingal 2*, v. 137; «tempestosi flutti», *Callin di Cluta*, v. 150.
- 5 Calco dell'originale «Dein liebliches Haar» e, a monte, di «lovely hair».
- 6 Il testo goethiano non presenta propriamente l'aggettivo composto («Und du sanft klagende Minona!», lett. E tu dolcemente piangente Minona), pur nella costruzione assai simile. Certo la resa italiana è più vicina alla tedesca, visto che in Macpherson la locuzione assume un'altra veste («and the soft complaint of Minona!»).
- 7 Il verbo sembra qui un preziosismo linguistico, e come tale caro all'infaticabile ricerca dell'abate, usato non tanto con il significato proprio di 'garrire', in senso onomatopeico, ma piuttosto con l'accezione semantica competitiva del 'fare a gara'. L'ipotesi pare confermata anche da un confronto con il corrispondente testo cesarottiano («faceam col canto graziose gare» v. 31) e con l'inglese «we contended». Sulla stessa linea anche la traduzione tedesca con il verbo «buhlten» (lett. ambire).
- 8 «zefiretti [...] molle»: la locuzione richiama il tocco arcadico del padovano, particolarmente evidente nell'uso del vezzeggiativo (presente anche nell'originale italiano con «venticello», «erbetta») e dell'attributo tipico di tale vocabolario. Privata di tutto ciò la traduzione tedesca («Frühlingslüfte [...] schwach lispelnde Gras», lett. Brezze di primavera [...] debole sussurrante erba), che però ricalca l'originale «feebly-whistling grass».
- 9 L'immagine ricorre in più punti dell'*Ossian*, cf. «ondeggianti crin», *Temora 2*, vv. 273 e 303; *Temora 3*, v. 319; «ondeggianti chioma», *Temora 7*, v. 98; più semplice la dicitura originale («floß ihr Haar»; lett. fluivano i suoi capelli); mentre la traduzione cesarottiana («lento lento le volava il crine») rimane più vicina a «her hair flew slowly».
- 10 Cf. «gli adombrò tutta l'anima», *Temora 8*, v. 183. Il poetico verbo è creazione del traduttore, che cambia anche la costruzione grammaticale mutando soggetto, poiché l'espressione goethiana propone «Düster ward's in der Seele» (lett. buio diventò nell'anima), più in affinità con la resa cesarottiana «degli eroi nell'alma | scese grave tristezza». Ben più semplicemente Macpherson: «The souls of the heroes were sad».
- 11 Per l'uso di «dolce» in funzione di avverbio, in abbinamento ad un gerundio presente, cf. «dolce | Sorridendo», *Fingal 5*, vv. 217-218; «dolce parlando», *I canti di Selma*, v. 358. Il testo tedesco recita: «Colma verlassen auf dem Hügel, mit all der harmonischen Stimme» (lett. Colma abbandonata sul colle, con tutta l'armoniosa voce); di fatto il nesso predicativo è assente, così come ugualmente accade in inglese: «Colma left alone on the hill, with all her voice of music!».
- 12 Il verbo si ritrova anche in «e sulla cima annotta», *Fingal 1*, v. 299. Linguisticamente meno creativa l'espressione goethiana «ringsum zog sich die Nacht» (lett. intorno si stende la notte), più simile a «the night descended round».
- 13 Lessema chiave del vocabolario ossianico che si assesta sullo stesso tono del corrispondente italiano «romoreggia», e che qui viene sostituito al verbo tedesco «heult» (lett. ulula), più strettamente legato all'inglese «shrieks».
- 14 Cf. «Usci de' suoi col rapido torrente», *Carritura*, v. 420; «qual rapido torrente», *La guerra di Caroso*, v. 294; «l'rapido torrente | s'ode», *I canti di Selma*, vv. 7-8.
- 15 Cf. «come duo rivi in rovinosa pioggia», *Calloda 1*, v. 202; «Gonfio torrente in rovinosa pioggia», *I canti di Selma*, v. 192. L'aggettivo è un'aggiunta della versione italiana (nemmeno di quella cesarottiana), poiché in tedesco si trova soltanto il semplice sostantivo «Regen» e così anche in inglese.

16 Il verso, del tutto simile, si incontra anche in *Comala*: «Escine, o luna, | bianca figlia del cielo, | esci dalle tue nubi» *Comala 1*, vv. 62-64 e il passo si pone sullo stesso solco tracciato dalla traduzione tedesca, di cui è trasposizione letterale: «stürmischen Hügel. Tritt, o Mond, aus deinen Wolken», calco dell'inglese «Rise, moon! From behind thy clouds».

17 L'introduzione dell'aggettivo è una scelta del traduttore italiano, poiché non compare né in tedesco («ein Strahl») né in inglese («some light»); il nesso è però noto ai versi dell'abate: «amico raggio di notturna luna», *La morte di Cucullino*, v. 130; «quel che la via segnogli amico raggio», *Temora 7*, v. 278.

18 Cf. n. 14. In questo caso la versione goethiana rimane più a stretto contatto con l'originale macphersoniano («mossy stream»), pur intensificandolo, grazie alla scelta della locuzione «verwachsenen Stroms» (lett. fiume ricoperto di vegetazione).

19 Variante di «il nembro | ulula», *Temora 4*, vv. 289-290; in rapporto sinonimico con «Der Strom und der Sturm saust» (lett. Il fiume e la tempesta fischia, sibila), con una scelta verbale certamente più pacata rispetto a «the stream and the wind roar».

20 Cf. n. 14.

21 Per l'uso transitivo del predicato cf. «quando il mondo atra tempesta imbruna», *Cartone*, v. 599. Ancora una volta, la resa italiana si conferma come la più creativa dal punto di vista linguistico: lo spigliato e suggestivo lavoro sulla costruzione del verbo ne sottolinea la ricercatezza rispetto al participio presente in funzione attributiva «einbrechender Nacht» (lett. irrompente notte) e all'ancor più semplice espressione «with the night to be here».

22 Anche in questo caso l'aggiunta dell'attributo è tutta italiana, dal momento che Goethe («o Strom») si attiene alla versione inglese («stream»). Il nesso semantico è tuttavia presente nella *Notte*: «l'orecchio gli assorda e rintrona | il torrente col roco fragor», *La notte, Il cantore*, vv. 83-84.

23 Cf. «Ve' ve'» *Fingal 2*, v. 232; *La notte, I cantore*, v. 13. L'imperativo onomatopeico ripetuto si pone su un livello decisamente diverso dai corrispondenti tedesco («Sieh») e inglese («Lo!»).

24 La costruzione sintattica è rimaneggiata rispetto all'originale, grazie all'aggiunta del vibrante riflesso adamantino dell'acqua assente nella traduzione tedesca («die Flut glänzt im Tale», lett. Le acque brillano nella valle), quest'ultima in perfetta corrispondenza con l'inglese «the flood is bright in the vale». L'immagine non è sconosciuta all'*Ossian* italiano: cf. «nella valle tremola l'onda», *La battaglia di Lora*, v. 185.

25 Il predicato è notoriamente caro al cromatismo cesarottiano, di cui è una scelta palese, dal momento che le due versioni di confronto sono unanimi nel proporre una meno attraente tonalità grigia: «die Felsen stehen grau den Hügel hinauf» (lett. Le rocce sono grigie sui monti), «the rocks are grey on the face of the hills».

26 Cf. «l'alma | oscuritate di dolor gl'ingombra», *Dartula*, vv. 217-218. Il traduttore italiano sceglie di concentrare l'attenzione sul sentimento che pervade l'anima della protagonista suscitando un'empatia maggiore e rendendolo il soggetto grammaticale della frase, contrariamente a quanto accade nella versione goethiana («Wie geängstigt ist meine Seele!», lett. Com'è terrorizzata la mia anima!) e nell'inglese («My soul is tormented with fears») che si pone a metà strada fra le due con «fears», iperonimo meno enfatico di «error».

27 Anche in questo caso il cromatico predicato attributivo è creazione italiana e segno distintivo di un'ormai ben nota e più volte menzionata attenzione di Cesarotti per un certo tipo di costruzioni morfologiche. Cf. «rosseggiante di sangue», *Fingal 6*, v. 166; «ma rosseggiar nel sangue | i brandi nostri», *La battaglia di Lora*, vv. 62-63. Si attiene invece al più piano attributo la traduzione tedesca («Ihre Schwert rot vom Gefechte!», lett. la loro spada rossa dal combattimento!), versione letterale di «Their swords are red from the fight».

28 Cf. «Dirupati | monti», *La guerra di Caroso*, vv. 255-256. L'espressione è più drammatica rispetto alla «collina ombrosa» dei versi cesarottiani. Più scarno Goethe: «von dem Felsen des Hügel» (lett. Dalle rocce dei monti), così come Macpherson («from the rocks of the hills»).

29 Cf. «Perduta son sul tempestoso monte», vv. 45, 50.

30 Cf. «ove spesso ulular l'ombre di morte», *Fingal 6*, v. 283. La clausola, contrariamente all'attenuata scelta dell'abate («ombre dilette»), riprende le versioni straniere «Geister der Toten» e «ghosts of the death».

- 31 L'attributo è una creazione *ex novo* della resa italiana: il tedesco e l'inglese riportano il puro sostantivo, rispettivamente «im Sturme» e «storms», così come del resto accade nella traduzione del padovano («fra le tempeste»). Cf. «i venti vorticosi», *Fingal* 3, v. 171.
- 32 Le stesse considerazioni sono valide per l'aggettivo «negra», di cui non è registrata traccia né in Goethe («das Grab») né in Macpherson («the tomb»). L'attributo è una variante più suggestiva rispetto al semplificato 'ner*' particolarmente prediletta da Cesarotti.
- 33 L'avverbio intensifica il predicato presente senza espansioni negli ipotesti stranieri («Trauern» e «mourn»); la stessa scelta era stata compiuta dal professore nelle sue *Poesie* («dolorosamente piangendo»). L'espressione avverbiale si riscontra anche in «alto intonando», *Fingal* 5, v. 259.
- 34 Cf. «qual folgore del ciel», *Fingal* 3, v. 438; «di rosseggiante folgore del cielo», *Fingal* 4, v. 196; «rapida folgore del cielo», *Fingal* 4, v. 325; «egli è folgor del cielo», *Carritura*, v. 409. L'espressione della resa di Salom, nota alle *Poesie*, è più suggestiva rispetto alla scelta di Cesarotti («raggio di fuoco»), che però stabilisce un parallelo con l'originale «beam of fire» e il corrispettivo tedesco «ein Feuerstrahl».
- 35 La stessa riflessione vale per questa immagine, poiché la particolare scelta lessicale non era prevista dai testi di riferimento, dove invece si legge un più piano «die Augen waren voll Tränen», sulla scorta di «Minona's eyes were full of tears»; come accaduto nella nota precedente, anche in questo caso Cesarotti ricalca questa traccia («di Minona gli occhi | [...] di lagrime fur pieni»). L'espressione non è del tutto sconosciuta ai poemetti: cf. «Scoppianti lagrime | rupperle il sonno», *Temora* 5, vv. 359-360.
- 36 Cf. n. 15.
- 37 Il verbo è tipico nelle *Poesie* per indicare la ritrovata quiete; per l'uso nel caso del dissiparsi della tempesta cf. «cessaro i nemi omai», *Comala* 3, v. 230; «cessaro i tempestosi venti», *Oitona*, v. 272. Contrariamente alla scelta dei versi originali dell'abate, in cui l'*incipit* della battuta di Rino è più elaborato e il predicato compare in una forma e in una struttura diverse, la resa di Salom rispecchia in modo più affine le versioni di Goethe («Vorbei sind Wind und Regen», lett. passati sono il vento e la tempesta) e Macpherson («the wind and the rain are over»).
- 38 Cf. n. 22. Semplicemente «die Wolken» nella versione tedesca.
- 39 Variante di «sassosa» e assente nella resa goethiana, ma è trasposizione letterale dell'inglese «stony vale».
- 40 La preziosa e suggestiva sfumatura dorata è aggiunta della resa italiana (non compare però nell'originale di Cesarotti) e addolcisce l'acceso originale «Rötlich fließt der Strom des Bergs im Tale hin» (lett. il fiume scorre rossastro dai monti nella valle), che riprende a sua volta il macphersoniano «red».
- 41 Per il ruscello che 'rumoreggia' cf. «romoreggiar da lungi | grato contento di loquaci rivi», *Temora* 7, vv. 284-285; ma il verbo è un'ulteriore spia della presenza della mano del professore, poiché, anche per la sua costruzione morfologica, esso è fra i suoi prediletti (cf. Speranza 2007 e 2008). Meno sperimentali le soluzioni straniere («Süß ist dein Murmeln», riflesso pedissequo di «sweet are thy murmurs»), seguite dalla traduzione ufficiale italiana («dolce mormori»).
- 42 La clausola è ben documentata nei poemetti: «Rosseggianti | occhi», *Fingal* 4, vv. 322-323; «i rosseggianti | occhi intorno rivolse», *Fingal* 4, vv. 322-323; «i rosseggianti | lumi», *Berato*, vv. 346-347. Assai frequente è anche la locuzione «rosseggiante sguardo», di cui si trovano due ricorrenze anche nei *Canti di Selma* qui antologizzati (cf. vv. 175, 119). Ancora una volta la resa del Salom, così come quella del padovano, costruisce un predicato sull'aggettivo cromatico dell'originale («red his tearful eye»), seguito a ruota dalla struttura identica anche sintatticamente «rot sein tränendes Auge».
- 43 Il binomio madre-cucciolo gode di un abbinamento lessicale fisso nei poemetti, cf. «la damma giace | là nel deserto al suo cervetto accanto», *La morte di Cucullino*, vv. 27-28; «di damma o di cervetto», *Temora* 5, v. 395; tuttavia, la coppia compare solo nella versione del Salom, poiché, mentre in quella italiana si predilige il solo «cervo», in Goethe, che segue a ruota Macpherson, è presente soltanto il capriolo (rispettivamente «wie ein Reh auf dem Hügel», lett. come un capriolo sul monte, e «as a roe in the hill»).
- 44 Cupa suggestione sonora, tipica della *langue* dei poemetti, contraddistinta dal predicato 'tecnico' 'mugghiare', per cui cf. n. 13; quest'ultimo, inoltre, manca sia in tedesco («dem Donner auf fernen Hügeln», lett. il tuono sul lontano monte) sia in inglese («like thunder on distant hills»).
- 45 Cf. «angusto abituro», *Temora* 3, v. 470; *Temora* 5, v. 336.

- 46 La designazione della tomba con il metaforico 'soggiorno' è quasi una prassi nell'*Ossian*, come dimostrato anche dal v. 204 di Cesarotti. Letterale, invece, Goethe («dein Grab»), sulla scorta di «thy grave».
- 47 Molto più frequentemente nelle *Poesie* l'attributo è abbinato ad un intero bosco; tuttavia, per il singolo albero cf. «sfrondata pianta», *Calloda* 1, v. 172; «sfrondate e chine | restan le piante», *Calto* e *Colama*, vv. 157-158. La scelta della traduzione italiana segue alla lettera il tedesco «Ein entblätterter Baum», che aggrava la situazione descritta dall'inglese («A tree with scarce a leaf»), con cui però si pone in parallelo il cesarottiano «arboscel già privo | dell'onor delle foglie» vv. 208-209.
- 48 Il termine è assente nei poemetti, ma nonostante ciò non si può non considerarlo a pieno diritto un termine cesarottiano, vista la predilezione dell'autore per una suffissazione molto produttiva nei suoi versi. (cf. Speranza, Lucia 2007 e 2008). Il verbo attenua l'originale «fischia», mantenuto dall'abate e presente sia in inglese («whistles») sia in tedesco («wispelt»).
- 49 Tipico ossianismo per 'morta', come conferma il v. 215 della traduzione cesarottiana, che tuttavia in questo punto sceglie «cadde», sulla scia letterale dell'inglese «fallen», del quale il tedesco «gefallen» è trasposizione pedissequa.
- 50 Cf. n. 42.
- 51 La locuzione, per la sua frequenza, è quasi un intercalare nella versione cesarottiana dei poemetti; essa però si discosta leggermente dalle tre traduzioni, tutte unanimi nel proporre rispettivamente «de' morti il sonno», «der Schlaf der Toten» e «the sleep of the dead».
- 52 Cf. «Alta mestizia», *Cartone*, v. 80. La traduzione dei versi di Salom presenta una costruzione vicina all'ipotesto tedesco («Laut war die Trauer»; lett. alto era il lutto); diversamente, invece, Macpherson («The grief of all arose»).
- 53 Il gusto per la metafora dall'immagine delicata, sebbene drammatica, è riconducibile allo stile del padovano. Più semplice e concreta, al contrario, la traduzione tedesca («er fiel in den Tagen der Jugend»), trasposizione letterale di «fell in the days of his youth».
- 54 Il verbo, con la sua frequenza molto alta, rientra a pieno titolo nel lessico cesarottiano più rappresentativo delle *Poesie*. Ancora più significativa è la sua presenza, se si considera che ben diverse, e discordi, sono le traduzioni straniere, con «klingt» (lett. suona) in tedesco e «the song comes» per l'inglese.
- 55 Trasposizione letterale di «seeumflossenen», sulla scorta di «sea-sorrounded».
- 56 L'attributo con sfumatura vezzeggiativa ricorda chiaramente la componente arcadica dello stile dell'abate, che molto poco ha a che vedere con «Blühende» (lett. in fiore) e un ancor più distante «daughter of beauty».
- 57 Cf. «albergo e riposo», *Fingal* 2, v. 47. La perifrasi, così come la struttura della frase, costituisce un ricamo sulla più concreta versione originale (ripresa per altro anche dai versi cesarottiani): «dumpf ist dein Schlaf in dem Grabe» (lett. muto è il tuo sonno nella tomba), sulla scia di «deep thy sleep in the tomb».
- 58 Fra le numerose invocazioni alla sconvolgente potenza delle forze della natura presenti nei poemetti, si ricordino almeno le più simili all'immagine accolta a testo, come «imperversate tempeste, fremete | turbini e nemi», *Fingal* 1, vv. 140-141 e «orrenda procella», *La notte*, I cantore, v. 63. La resa di Salom, che di fatto cita versi cesarottiani, si discosta dall'originale: «Auf, ihr Winde des Herbstes! Auf, stürmt über die finstere Heide!» (lett. su, o voi, venti dell'autunno! Su, soffiare sulla cupa brughiera). A monte, Macpherson «Rise, winds of autumn, rise; blow upon the dark heath», in gran parte ripreso dalla versione dell'abate.
- 59 Cf. «urla tempesta», *Fingal* 3, v. 383; «urlan di gioia | della tempesta i tenebroso spirti», *Temora* 1, vv. 144-145. Goethe predilige in questo caso l'ululato («Heult, Ströme»; lett. ululate, tempeste), in accordo con «howl, ye tempests».
- 60 Le sperimentazioni presenti nel distico si configurano come inequivocabili segnali di una volontà di ricerca linguistica colta e molto attenta al valore intrinseco del lessema, sfruttato perciò nel suo ruolo evocativo all'interno di un'immagine tipicamente bardita; un comportamento ben noto ai lettori dei versi del professore padovano. Il gusto per la creazione linguistica travalica la resa, meno raffinata, delle altre tre versioni, da «Wandle durch gebrochene Wolken, o Mond» (trasposizione di «walk through broken clouds, O moon!») all'italiano «e tu passeggia, o luna, | pel torbid'aere e fuor tra nube e nube | mostra pallido raggio».
- 61 Ben più simili invece in questo caso, giacché la resa di Salom riprende alla lettera «weiß wie der gefallene Schnee», assestandosi sul solco tracciato da «white as the driven snow». Scorciata, invece, la

scelta di Cesarotti («bianco di neve»). Per l'espressione in sé cf. «più candida e fresca | della neve», *Fingal* 5, vv. 308-309.

62 Soprattutto la costruzione della clausola finale del verso ricorda numerosi epiteti similmente composti nei poemetti. Se si eccettua l'aggiunta dell'aggettivo «fier», il verso traduce «dein Blick wie Nebel auf der Welle», in linea con Macpherson («thy look was like mist on the wave»).

63 Cf. «folgoreggia lo scudo», *Cartone*, v. 252. Contrariamente alla versione dell'abate, in cui la sfumatura cromatica viene cambiata in una tonalità assai più cupa, ancora una volta si verifica l'aggiunta di un verbo prediletto dal gusto cesarottiano per la suffissazione in '-eggiare', che non ha corrispondenze né nella versione goethiana («dein Schild eine Feuerwolke»; lett. il tuo scudo [era] nube di fuoco), né in quella inglese («thy shield, a red cloud in a storm»).

64 Il vezzeggiativo del sostantivo unito all'attributo è, questa volta, traduzione del corrispondente tedesco «Schön war sein Nachen auf der Welle» (lett. bella era la sua navicella sull'onda), così come in Macpherson si trova, pur senza variazione del nome, «fair was his skiff on the wave». Tuttavia, il nesso non può non lasciare riaffiorare sfumature arcadiche ben note a Meronte Larisseo.

65 L'aggettivo composto ricorda alcune fruttuose creazioni dell'abate: «rosso=crinita», *Oitona*, vv. 143, 198; *Temora* 1, v. 37; «ben=crinito», *Fingal* 1, v. 337; *Temora* 2, v. 39; «igni=crinito», *Temora* 2, v. 188 ed è aggiunta della resa italiana, poiché il tedesco recita «weiß seine Locken vor Alter» (lett. bianchi i suoi riccioli per l'età), a sua volta traduzione letterale di «white his locks of age». Per la clausola «sulle spalle ondeggiava» cf. n. 26.

66 'Echeggiare', usato qui in funzione attributiva, è un verbo ad alta frequenza nei versi del professore padovano, sia con il valore qui utilizzato, sia in senso predicativo; nei poemetti è abbinato più spesso alle armi (specie se scudi), ma è diffuso anche relativamente agli elementi naturali, in particolare fiumi, colli e monti. Fra le espressioni più vicine al verso cf. «Monti echeggiano e piagge», *Fingal* 1, v. 466; «I dirupati | monti echeggiarne», *La guerra di Caroso*, vv. 255-256; «tutte echeggiaro le morvenie balze», *Latmo*, v. 53. Anche in questo caso, la scelta di una tale espressione conferma l'autonomia e la direzione della resa italiana del Salom, dal momento che non corrisponde alla versione di Goethe («die Stimme des Felsens»; lett. la voce delle rocce), e neppure all'inglese «but the son of the rock», cui si riconduce strettamente la scelta dell'originale cesarottiano.

67 Tutte concordi, invece, le quattro traduzioni in questa occasione: «Ihre Stimme kam über die See», «Her voice came over the sea», «Passò il mar la sua voce». Per la scelta di 'valicare' cf. «valicò l'onde», *Temora* 7, v. 368.

68 Il verbo respira lo sperimentalismo linguistico dell'abate; cf. «Cento nemi aggruppati», *Fingal* 3, v. 334; «moviamci nella nostra possa | lenti, aggruppati», *Temora* 1, vv. 129-130. Meno creative appaiono invece le interpretazioni tedesca («Umflocht»; lett. intrecciare), inglese («bound») e la stessa scelta cesarottiana («annoda»).

69 Per l'uso binomico dei verbi qui usati cf. «uno dei duci | poc'anzi estinti, che cadéo», *Fingal* 2, vv. 12-13. A proposito del nesso 'figlio estinto' cf. «figli estinti», *Temora* 1, v. 83; «il caro figlio in giovinezza estinto», *Temora* 1, v. 33; «gli estinti valorosi figli», *Temora* 2, v. 91; «la dolorosa rimembranza | del figlio estinto», *Temora* 2, vv. 150-151. Più comuni le scelte di Goethe («Starb») e Macpherson («diedst»), in perfetto parallelismo.

70 Predicato ad alta frequenza nei poemetti, associato in modo particolare alle armi, per sottolineare la violenza degli scontri, e agli elementi della natura, per esaltarne la potenza distruttrice. All'interno della stessa area semantica convergono «Zerschmettern» (lett. sfracellare) e «is broken».

71 L'aggettivo composto odora dell'attenzione cesarottiana (non ribadita nei versi originali, dove figura «percossa») alla lingua del Macpherson, ma allo stesso tempo è traduzione letterale di «Seebespülten» e, a monte, di «sea-beat rock».

72 La scelta di un termine intimamente drammatico e onomatopeico riferito al vento è riconducibile per analogia a «voci ululabili dei venti», *Temora* 8, v. 246; «lungo ululo di vento», *Berato*, v. 327. La componente prettamente sonora si perde però nelle traduzioni straniere («laut war der Wind», traduzione *mot à mot* di «loud was the wind») e, in certo senso, anche in quella italiana di Cesarotti («strepitava»).

73 Il termine è, ancora una volta, aggiunta della traduzione italiana del Salom, così come la delicata sensibilità racchiusa nell'altro attributo, «vibrata», del tutto assenti nelle versioni straniere.

74 Il distico richiama le sfumature di alcuni quadri bucolici ben note ai lettori dell'*Ossian* cesarottiano; la costruzione è inoltre al limite dell'autocitazione intratestuale: cf. vv. 29-30, per i quali cf. n. 8. Non cade, invece, in questo 'tranello' Cesarotti, che varia espressione con maestria (cf. vv. 347-350). Ovviamente privi di vezzegegiativi Goethe («wie die Abendluft zwischen dem Grase der Felsen»; lett. come l'aria della sera fra l'erba delle rocce) e Macpherson («like the evening-breeze among the grafs of the rocks»).

75 Così il tedesco: «Wenn die Stürme des Berges kommen, wenn der Nord die Wellen hochhebt, sitz' ich am schallenden Ufer» (lett. Quando le tempeste giungono ai monti, quando il Nord le onde solleva, io sono seduto sulla risuonante riva), camminando sulle stesse orme di Macpherson: «When the storms of the mountain come; when the north lifts the waves on high; I sit by the sounding shore». Alla cupa rivisitazione della prima temporale, segue, nella seconda, ancora l'aggiunta – come ormai da prassi – di un attributo («nemboso») caro a Cesarotti, ma assente nell'ipotesto tedesco. «Rugge», variante di 'rugghiare', lessema chiave nelle descrizioni naturalistiche più drammatiche dei poemetti. Il cupo affresco è interamente composto da materiali linguistici di nota origine: cf. «si sollevano e s'affrontano | quai flutti», *Comala 2*, vv. 77-78; «un turbo | sollevator della marina spuma», *Fingal 4*, vv. 61-62; «soffio di nemboso vento», *Dartula*, v. 549; «Monti echeggiano e piagge», *Fingal 1*, v. 466.

76 La clausola manca in entrambe le versioni straniere, mentre, pur in veste diversa, è confermata la sua presenza nella resa cesarottiana («mezzo nascosti tra le nubi»). Tuttavia, il nesso è presente come aggettivo composto in una annotazione a *Fingal 2*, 179: «Le parole precise dell'originale son queste: *io gli do il fosco=azzurro rottear dell'oceano, oppur le tombe del suo popolo in Erina*» (Cf. Cesarotti, c.d.s.).

77 Cf. «negra tempesta», *Cartone*, v. 442. L'aggettivo è, anche in questo caso, aggiunta della sola resa italiana. Per ulteriori considerazioni cf. n. 32.

78 Salom 1796, 122-41 per *I Canti di Selma*, 143 per il frammento di *Berato*.

79 Cesarotti (c.s.). Per comodità del lettore si rinvia alle pagine dell'edizione Mattioda: Cesarotti 2000, 709-28 per *I Canti di Selma*, 804 per *Berato*.

Appendice 2

Goethe

Stern der dämmernden Nacht, schön funkelst du in Westen, habst dein strahlend Haupt aus deiner Wolke, wandelst stattlich deinen Hügel hin. Wornach blickst du auf die Heide? Die stürmenden Winde haben sich gelegt; von ferne kommt des Gießbachs Murmeln; rauschende Wellen spielen am Felsen ferne; das Gesumme der Abendfliegen schwärmet übers Feld. Wornach siehst du, schönes Licht? Aber du lächelst und gehst, freudig umgeben dich die Wellen und baden dein liebliches Haar. Lebe wohl, ruhiger Strahl. Erscheine, du herrliches Licht von Ossians Seele! Und es erscheint in seiner Kraft. Ich sehe meine geschiedenen Freunde, sie sammeln sich auf Lora, wie in den Tagen, die vorüber sind. – Fingal kommt wie eine feuchte Nebelsäule; um ihn sind seine Helden, und, siehe! Die Barden des Gesanges: grauer Ullin! Stattlicher Ryno! Alpin, lieblicher Sänger! Und du, sanft klagende Minona! – Wie verändert seid ihr, meine Freunde, seit den festlichen Tagen auf Selma, da wir buhlten um die Ehre des Gesanges, wie Frühlingslüfte den Hügel hin wechselnd beugen das schwach lispelnde Gras. Da trat Minona hervor in ihrer Schönheit, mit niedergeschlagenem Blick und tränenvollem Auge, schwer floß ihr Haar im unsteten Winde, der von dem Hügel herstieß. – Duster ward's in der Seele der Helden, als sie die liebliche Stimme erhob; denn oft hatten sie das Grab Salgars gesehen, oft die finstere Wohnung der weißen Colma. Colma, verlassen auf dem Hügel, mit der harmonischen Stimme; Salgar versprach zu kommen; aber ringsum zog sich die Nacht. Höret Colmas Stimme, da sie auf dem Hügel allein saß.

Colma

Es ist Nacht! – Ich bin allein, verloren auf dem stürmischen Hügel. Der Wind saust im Gebirge. Der Strom heult den Felsen hinab. Keine Hütte schützt mich vor Regen, mich Verlaßne auf dem stürmischen Hügel. Tritt, o Mond, aus deinen Wolken, erscheinet, Sterne der Nacht! Leite mich irgend ein Strahl zu dem Orte, wo meine Liebe ruht von den Beschwerden der Jagd, sein Bogen neben ihm abgespannt, seine Hunde schnobend um ihn! Aber hier muß ich sitzen allein auf dem Felsen des verwachsenen Stroms. Der Strom und der Sturm saust, ich höre nicht die Stimme meines Geliebten. Warum zaudert mein Salgar? Hat er sein Wort vergessen? – Da ist der Fels und der Baum und hier der rauschende Strom! Mit einbrechender Nacht versprachst du hier zu sein; ach! Wohin hat sich mein Salgar verirrt? Mit dir wollt' ich fliehen, verlassen Vater und Bruder, die stolzen! Lange sind unsere Geschlechter Feinde, aber wir sind keine Feinde, o Salgar! Schweig eine Weile, o Wind! Still eine kleine Weile, o Strom, daß meine Stimme klinge durchs Tal, daß mein Wanderer mich höre. Salgar! Ich bin's, die ruft! Hier ist der Baum und der Fels! Salgar! Mein Lieber! Hier bin ich; warum zauderst du zu kommen? Sieh, der Mond erscheint, die Flut glänzt im Tale, die Felsen stehen grau den Hügel hinauf; aber ich seh' ihn nicht auf der Höhe, seine Hunde vor ihm her verkündigen nicht seine Ankunft. Hier muß ich sitzen allein. Aber wer sind, die dort unten liegen auf der Heide? – Mein Geliebter? Mein Bruder? – Redet, o meine Freunde! Sie antworten nicht. Wie geängstigt ist meine Seele! – Ach sie sind tot! Ihre Schwerter rot vom Gefechte! O mein Bruder, mein Bruder, warum hast du meinen Salgar erschlagen? O mein Salgar, warum hast du meinen Bruder erschlagen? Ihr wart mir beide so lieb! O du warst schön an dem Hügel unter Tausenden! Es war schrecklich in der Schlacht. Antwortet mir! Hört meine Stimme, meine Geliebten! Aber ach, sie sind stumm, stumm auf ewig! Kalt wie die Erde ist ihr Busen! O von dem Felsen des Hügels, von dem Gipfel des stürmenden Berges, redet, Geister der Toten! Redet! Mir soll es nicht grausen! – Wohin seid ihr zur Ruhe gegangen? In welcher Gruft des Gebirges soll ich euch finden? – Keine schwache Stimme vernehme ich im Winde, keine wehende Antwort im Sturme des Hügels. Ich sitze in meinem Jammer, ich harre auf den Morgen in meinen Tränen. Wühlet das Grab, ihr Freunde der Toten, aber schließt es nicht, bis ich komme. Mein Leben schwindet wie ein Traum; wie sollt' ich zurückbleiben! Hier will ich wohnen mit meinen Freunden an dem Strome des klingenden Felsens – wenn's Nacht wird auf dem Hügel, und Wind kommt über die Heide, soll mein Geist im Winde stehn und trauern den Tod meiner Freunde. Der Jäger hört mich

aus seiner Laube, fürchtet meine Stimme und liebt sie; denn süß soll meine Stimme sein um meine Freunde, sie waren mir beide so lieb! Das war dein Gesang, o Minona, Tormans sanft errötende Tochter. Unsere Tränen flossen um Colma, und unsere Seele ward duster. Ullin trat auf mit der Harfe und gab uns Alpins Gesang – Alpins Stimme war freundlich, Rynos Seele ein Feuerstrahl. Aber schon ruhten sie im engen Hause, und ihre Stimme war verhallt in Selma. Einst kehrte Ullin zurück von der Jagd, ehe die Helden noch fielen. Er hörte ihren Wettegesang auf dem Hügel. Ihr Lied war sanft, aber traurig. Sie klagten Morars Fall, des ersten der Helden. Seine Seele war wie Fingals Seele, sein Schwert wie das Schwert Oskars – aber er fiel, und sein Vater jammerte, und seiner Schwester Augen waren voll Tränen, Minonas Augen waren voll Tränen, der Schwester des herrlichen Morars. Sie trat zurück vor Ullins Gesang, wie der Mond in Westen, der den Sturmregen voraussieht und sein schönes Haupt in eine Wolke verbirgt. – Ich schlug die Harfe mit Ullin zum Gesange des Jammers.

Rino

Vorbei sind Wind und Regen, der Mittag ist so heiter, die Wolken teilen sich. Fliehend bescheint den Hügel die unbeständige Sonne. Rötlich fließt der Strom des Bergs im Tale hin. Süß ist dein Murmeln, Strom; doch süßer die Stimme, die ich höre. Es ist Alpins Stimme, er bejammert den Toten. Sein Haupt ist vor Alter gebeugt und rot sein tränendes Auge. Alpin, trefflicher Sänger, warum allein auf dem schweigenden Hügel? Warum jammernst du wie ein Windstoß im Walde, wie eine Welle am fernen Gestade?

Alpin

Meine Tränen, Ryno, sind für den Toten, meine Stimme für die Bewohner des Grabs. Schlank bist du auf dem Hügel, schön unter den Söhnen der Heide. Aber du wirst fallen wie Morar, und auf deinem Grabe wird der Trauernde sitzen. Die Hügel werden dich vergessen, dein Bogen in der Halle liegen ungespannt. Du warst schnell, o Morar, wie ein Reh auf dem Hügel, schrecklich wie die Nachtfeuer am Himmel. Dein Grimm war ein Sturm, dein Schwert in der Schlacht wie Wetterleuchten über der Heide. Deine Stimme glich dem Waldstrome nach dem Regen, dem Donner auf fernen Hügeln. Manche fielen von deinem Arm, die Flamme deines Grimmes verzehrte sie. Aber wenn du wiederkehrtest vom Kriege, wie friedlich war deine Stirne! Dein Angesicht war gleich der Sonne nach dem Gewitter, gleich dem Monde in der schweigenden Nacht, ruhig deine Brust wie der See, wenn sich des Windes Brausen gelegt hat. Eng ist nun deine Wohnung, finster deine Stätte! Mit drei Schritten mess' ich dein Grab, o du, der du ehe so groß warst! Vier Steine mit moosigen Häupten sind dein einziges Gedächtnis; ein entblätterter Baum, langes Gras, das im Winde wispelt, deutet dem Auge des Jägers das Grab des mächtigen Morars. Keine Mutter hast du, dich zu beweinen, kein Mädchen mit Tränen der Liebe. Tot ist, die dich gebar, gefallen die Tochter von Morglan. Wer auf seinem Stabe ist das? Wer ist es, dessen Haupt weiß ist vor Alter, dessen Augen rot sind von Tränen? Es ist dein Vater, o Morar, der Vater keines Sohnes außer dir. Er hörte von deinem Ruf in der Schlacht, er hörte von zerstobenen Feinden; er hörte Morars Ruhm! Ach! Nichts von seiner Wunde? Weine, Vater Morars, weine! Aber dein Sohn hört dich nicht. Tief ist der Schlaf der Toten, niedrig ihr Kissen von Staube. Nimmer achtet er auf die Stimme, nie erwacht er auf deinen Ruf. O wann wird es Morgen im Grabe, zu bieten dem Schlummerer: Erwache! Lebe wohl, edelster der Menschen, du Eroberer im Felde! Aber nimmer wird dich das Feld sehen, nimmer der düstere Wald leuchten vom Glanze deines Stahls. Du hinterließest keinen Sohn, aber der Gesang soll deinen Namen erhalten, künftige Zeiten sollen von dir hören, hören von dem gefallenen Morar. Laut war die Trauer der Helden, am lautesten Armins bestender Seufzer. Ihn erinnerte es an den Tod seines Sohnes, er fiel in den Tagen der Jugend. Carmor saß nah bei dem Helden, der Fürst des hallenden Galmal. "Warum schluchzet der Seufzer Armins?" sprach er, "was ist hier zu weinen? Klingt nicht ein Lied und ein Gesang, die Seele zu schmelzen und zu ergetzen? Sie sind wie sanfter Nebel, der steigend vom See aufs Tal sprüht, und die blühenden Blumen füllet das Naß; aber die Sonne kommt wieder in ihrer Kraft, und der Nebel ist gegangen. Warum bist du so jammervoll, Armin, Herrscher des seeumflossenen Gorma?" "Jammervoll! Wohl das bin ich, und nicht gering die

Ursache meines Wehs. – Carmor, du verlorst keinen Sohn, verlorst keine blühende Tochter; Colgar, der Tapfere, lebt, und Annira, die schönste der Mädchen. Die Zweige deines Hauses blühen, o Carmor; aber Armin ist der Letzte seines Stammes. Finster ist dein Bett, o Daura! Dumpf ist dein Schlaf in dem Grabe – wann erwachst du mit deinen Gesängen, mit deiner melodischen Stimme? Auf, ihr Winde des Herbstes! Auf, stürmt über die finstere Heide! Waldströme, braust! Heult, Ströme, im Gipfel der Eichen! Wandle durch gebrochene Wolken, o Mond, zeige wechselnd dein bleiches Gesicht! Erinnre mich der schrecklichen Nacht, da meine Kinder umkamen, da Arindal, der Mächtige, fiel, Daura, die Liebe, verging. “Daura, meine Tochter, du warst schön, schön wie der Mond auf den Hügeln von Fura, weiß wie der gefallene Schnee, süß wie die atmende Luft! Arindal, dein Bogen war stark, dein Speer schnell auf dem Felde, dein Blick wie Nebel auf der Welle, dein Schild eine Feuerwolke im Sturme! “Armar, berühmt im Kriege, kam und warb um Dauras Liebe; sie widerstand nicht lange. Schön waren die Hoffnungen ihrer Freunde.“ Erath, der Sohn Odgals, grollte, denn sein Bruder lag erschlagen von Armar. Er kam, in einen Schiffer verkleidet. Schön war sein Nachen auf der Welle, weiß seine Locken vor Alter, ruhig sein ernstes Gesicht. “Schönste Mädchen,“ sagte er, “liebliche Tochter von Armin, dort am Felsen, nicht fern in der See, wo die rote Frucht vom Baume herblickt, dort wartet Armar auf Daura: ich komme, seine Liebe zu führen über die rollende See. Sie folgt’ ihm und rief nach Armar; nichts antwortete als die Stimme des Felsens. “Armar! Mein Lieber! Mein Lieber! Warum ängstest du mich so? Höre, Sohn Arnarths! Höre! Daura ist’s, die dich ruft! Erath, der Verräter, floh lachend zum Lande. Sie erhob ihre Stimme, rief nach ihrem Vater und Bruder: “Arindal! Armin! Ist keiner, seine Daura zu retten?“ Ihre Stimme kam über die See. Arindal, mein Sohn, stieg vom Hügel herab, rauh in der Beute der Jagd, seine Pfeile rasselten an seiner Seite, seinen Bogen trug er in der Hand, fünf schwarzgraue Doggen waren um ihn. Er sah den kühnen Erath am Ufer, faßt’ und band ihn an die Eiche, fest umflocht er seine Hüften, der Gefesselte füllte mit Ächzen die Winde. Arindal betritt die Wellen in seinem Boote, Daura herüber zu bringen. Armar kam in seinem Grimme, drückt’ ab den grau befiederten Pfeil, er klang, er sank in dein Herz, ”o Arindal, mein Sohn! Statt Eraths, des Verräters, kamst du um, das Boot erreichte den Felsen, er sank dran nieder und starb. Zu deinen Füßen floß deines Bruders Blut, welch war dein Jammer, o Daura! Die Wellen zerschmettern das Boot. Armar stürzt sch in die See, seine Daura zu retten oder zu sterben. Schnell stürmte ein Stoß vom Hügel in die Wellen, er sank und hob sich nicht wieder. Allein auf den seebespülten Felsen hört’ ich die Klagen meiner Tochter. Viel und laut war ihr Schreien, doch konnt’ sie ihr Vater nicht retten. Die ganze Nacht stand ich am Ufer, ich sah sie im schwachen Strahle des Mondes, die ganze Nacht hört’ ich ihr Schreien, laut war der Wind, und der Regen schlug scharf nach der Seite des Berges. Ihre Stimme ward schwach, ehe der Morgen erschien, sie starb weg wie die Abendluft zwischen dem Grase der Felsen. Beladen mit Jammer starb sie und ließ Armin allein! Dahin ist meine Stärke im Kriege, gefallen mein Stolz unter den Mädchen. Wenn die Stürme des Berges kommen, wenn der Nord die Wellen hochhebt, sitz’ ich am schallenden Ufer, schaue nach dem schrecklichen Felsen. Oft im sinkenden Monde seh’ ich die Geister meiner Kinder, halb dämmernd wandeln sie zusammen in traurigen Eintracht.“

[...]

“Warum weckst du mich, Frühlingsluft? Du buhlst und sprichst: ich betaue mit Tropfen des Himmels! Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden –”¹

Note

1 Goethe 2006. Solo *Fassung A* (come indicato in precedenza, n. 1 della tabella 1), 230-44.

Bibliografia

- Baldassarri, Guido (1989). «Sull'«Ossian» di Cesarotti. I. Le edizioni in vita, il carteggio, il testo inglese del Macpherson». *Rassegna della Letteratura Italiana*, 93(3), 25-58.
- Baldassarri, Guido (1990a). «Sull'«Ossian» di Cesarotti. II. Il testo inglese e il testo italiano: Frintendimenti e primi contributi esegetici». *Rassegna della della letteratura italiana*, 94(1-2), 5-29.
- Baldassarri, Guido (1990b). «Sull'«Ossian» di Cesarotti. III. Le varianti e le «parti liriche»: Appunti sul Cesarotti traduttore». *Rassegna della letteratura italiana*, 94(3), 21-68.
- Baldassarri, Guido (2011). «L'«Ossian» di Cesarotti». Daniele, Antonio (a cura di), *Melchiorre Cesarotti*. Padova: Esedra, 155-85.
- Biagini, Enza (2004). «Nota sulle teorie della traduzione del Settecento». Bruni, Arnaldo; Turchi, Roberta (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*. Roma: Bulzoni, 53-5.
- Biagini, Enza; Brettoni, Augusta (a cura di) (2004). «Antologia di testi: Madame Dacier, Desfontaines, D'Alambert, Batteux, Delille e le teorie della traduzione». Bruni, Arnaldo; Turchi, Roberta (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*. Roma: Bulzoni, 57-96.
- Bianco, Francesca (2016a). «I Canti di Ossian: Notturmi letterari di fine Settecento» [online]. Baldassarri, Guido; Di Iasio, Valeria; Ferretti, Giovanni; Pietrobon, Ester (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo = Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione Degli Italianisti* (Padova, 10-13 settembre 2014). Roma: Adi editore. URL http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776 (2016-12-12).
- Bianco, Francesca (2016b). *Ossian e Shakespeare nella letteratura italiana tra fine Settecento e inizio Ottocento* [Tesi di dottorato]. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Bianco, Francesca (2016c). «Traduzioni a confronto: I «Canti di Ossian» di Le Tourneur e Cesarotti». *Testo*, 71, 9-28.
- Biasutti, Franco (2011). «Melchiorre Cesarotti: la traduzione come ermeneutica filosofica». Daniele, Antonio (a cura di), *Melchiorre Cesarotti*. Padova: Esedra, 283-94.
- Binni, Walter (1947). *Preromanticismo italiano*. Napoli: Ed. Scientifiche Italiane.
- Brettoni, Augusta (2004). «Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri». Bruni, Arnald; Turchi, Roberta (a cura di), *A gara con l'autore: aspetti della traduzione nel Settecento*. Roma: Bulzoni, 17-51.

- Bruni, Arnaldo (2008). «Preliminari alla traduttologia: il dibattito di fine Settecento e dintorni». *Seicento & Settecento*, 3, 11-25.
- Carriero, Eleonora (2006). «L'Ossian di Cesarotti: Per un Umanesimo etico ed estetico». Coluccia, Giuseppe; Stasi, Beatrice (a cura di), *Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo = Atti del Convegno Internazionale* (Lecce-Castro, 15-18 Giugno 2005). Lecce: Mario Congedo, 117-33.
- Centre de recherches sur l'Europe classique 17e et 18e siècles (2009). *Théories et pratiques de la traduction aux XVII^e et XVIII^e siècles = Actes de la journée d'études du Centre de recherche sur l'Europe classique (XVII^e et XVIII^e siècles)* (Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 22 février 2008). Tübingen: Gunter Narr.
- Cesarotti, Melchiorre (1811). *Epistolario*. Firenze: Molini, Landi e Comp.
- Cesarotti, Melchiorre (2000). *Le poesie di Ossian*. A cura di Enrico Mattioda. Roma: Salerno.
- Cesarotti, Melchiorre (c.d.s.). *Poesie di Ossian: Secondo l'edizione di Pisa, 1801*. A cura di Guido Baldassarri.
- Chiancone, Claudio (2012). *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*. Pisa: ETS.
- Chiancone, Claudio (2013). «Bibliografia di Melchiorre Cesarotti». *Quaderni per la Storia dell'Università di Padova*, 46, 249-79.
- Chouillet, Jacques (1989). «'Interpréter pour traduire': Réflexions sur l'hermeneutique de Diderot». *Il genio delle lingue: Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 37-42.
- Daniele, Antonio (a cura di) (2011). *Melchiorre Cesarotti*. Padova: Esedra.
- Daniele, Antonio (2011). «Qualche appunto sul pensiero linguistico di Melchiorre Cesarotti». Daniele, Antonio (a cura di), *Melchiorre Cesarotti*. Padova: Esedra, 29-41.
- Fantato, Michela (2002). «Sull'epistolario 'veneto' di Melchiorre Cesarotti». Barbarisi, Gennaro; Carnazzi, Giulio (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, vol. 1. Milano: Cisalpino, 80-114.
- Fantato, Michela; Chiancone, Claudio (2010). «'All'arrivo di una mia lettera tutti sono avidi di sentirla': Passato e futuro dell'epistolario di Cesarotti». *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 187(617), 108-17.
- Folena, Gianfranco (1994). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- Gallo, Valentina (a cura di) (2016). *Melchiorre Cesarotti: Poesie*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gensini, Stefano (1989). «Traduzioni, genio delle lingue, realtà sociale nel dibattito linguistico italo-francese (1671-1823)». *Il genio delle lingue: Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 9-36.
- Gilardino, Sergio Maria (1982). *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*. Ravenna: Longo.

- Goethe, Johann Wolfgang (2006). *Die Leiden des jungen Werthers. Zusammenarbeit*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker, 10-267.
- Manacorda, Giorgio (1973). *Quale 'Werther'*. Manacorda, Giorgio, *Materialismo e masochismo: Il "Werther", Foscolo e Leopardi*. Firenze: La Nuova Italia, 1-36.
- Mari, Michele (1994). *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*. Milano: Istituto di propaganda libraria.
- Marzot, Giulio (1949). *Il gran Cesarotti*. Firenze: La Nuova Italia.
- Mattioli, Emilio (1983). «Storia della traduzione e poetiche del tradurre (dall'Umanesimo al Romanticismo)». *Studi di poetica e retorica*. Modena: Mucchi, 183-204.
- Melli, Grazia (2002). «'Gareggiare con il mio originale': Il 'personaggio' del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti». Barbarisi, Gennaro; Carnazzi, Giulio (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, vol. 1. Milano: Cisalpino, 369-89.
- Natale, Massimo (c.d.s.). «Qualche appunto sulla fortuna italiana del Werther». Baldassarri, Guido; Di Iasio, Valeria; Ferroni, Giovanni; Pietrobon, Ester (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo = Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione Degli Italianisti* (Padova, 10-13 settembre 2014). Roma: Adi editore. URL http://italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=792 (2017-05.15).
- Neppi, Enzo (2009). «Il 'Werther' e il proto-'Ortis'». *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 9(1), 20-51.
- Pergola, Ruggiero (2014). «Panoramica delle teorie contemporanee sulla traduzione». Di Sabato, Bruna; Perri, Antonio (a cura di), *I confini della traduzione*. Padova: Libreriauniversitaria.it, 31-46.
- Pizzamiglio, Gilberto (2002). «Per l'Epistolario di Melchiorre Cesarotti». Barbarisi, Gennaro; Carnazzi, Giulio (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, vol. 1. Milano: Cisalpino, 71-9.
- Principato, Aurelio (1989). «Le idee di Prévost sulla traduzione». *Il genio delle lingue: Le traduzioni nel Settecento in area franco-italiana*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 43-56.
- Puppo, Mario (a cura di) (1969). *Melchiorre Cesarotti: Saggio sulla filosofia delle lingue*. Milano: Marzorati.
- Ranzini, Paola (1998). *Verso la poetica del sublime: l'estetica tragica di Melchiorre Cesarotti*. Pisa: Pacini.
- Roggia, Carlo Enrico (2011). «'De naturali linguarum explicatione': sulla preistoria del 'Saggio sulla filosofia delle lingue'». Daniele, Antonio (a cura di), *Melchiorre Cesarotti*. Padova: Esedra, 43-66.
- Ruggiero, Nunzio (2014). «Storia della traduzione come storia della cultura». Di Sabato, Bruna; Perri, Antonio (a cura di), *I confini della traduzione*. Padova: Libreriauniversitaria.it, 221-8.

- Salom, Michiel (1796). *Verter, opera originale tedesca del celebre signor Goethe, trasportata in italiano dal D.M.S.* Venezia: Giuseppe Rosa.
- Speranza, Lucia (2007). «Sulla lingua del Cesarotti ossianico». *Lingua Nostra*, 1(2), 9-20; 3(4), 73-81.
- Speranza, Lucia (2008). «Sulla lingua del Cesarotti ossianico». *Lingua Nostra*, 1-2, 38-50; 3-4, 86-93.
- Vallone, Aldo (1965). «Il paragone nell'«Ossian» di Cesarotti». *Problemi di 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). Wiesbaden: Franz Steiner GMBH, 385-91.
- Zanon, Tobia (2009). *La musa del traduttore: Traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*. Verona: Fiorini.

Sull' 'antologia' poetica al femminile di Luisa Bergalli

Gilberto Pizzamiglio
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract Published in Venice in 1726 and edited by Luisa Bergalli, the two volumes of *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* represents an important example of women's poetry anthology, since it is the first time that such a collection is edited by a woman and it is also the most vast one. Indeed, Bergalli inserts in her anthology Italian poetesses until the 1700, thus enlarging the perspective offered by the precedent anthologies edited by Ludovico Domenichi (1559) and Giambattista Recanati (1716). The latter was part of the Venetian Arcadian environment, erudite and poetic, inspired by the lesson of Apostolo Zeno, just as Luisa Bergalli. In Bergalli's analysis it is clear the intention of demonstrating through examples the extensive presence of female poetry in the Italian literature and thus highlighting the importance of a 'linea veneta' within it and of which she felt she was part of.

Keywords Luisa Bergalli. Women's poetry anthology. Venetian literature on XVIII century.

Quando, nel 1726, Luisa Bergalli dà alle stampe a Venezia, presso Antonio Mora, le due parti, riunite in un unico tomo in 16°, di una sua raccolta di *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*,¹ gli esempi di 'antologie' correnti e passate di questo genere ai quali può fare riferimento sono sostanzialmente due; gli stessi da lei riconosciuti come tali all'inizio delle pagine introduttive indirizzate «A chi legge», dove afferma:

Due sole, siccome è noto, state fin'ora, essendo le Raccolte di Rimatrici una di Antiche al num. di 50 dal buon Domenichi esposta, l'altra di Moderne al num. di 35 data in luce, per attenzione del nostro Eruditissimo Teleste Ciparissiano, e veggendo esserci campo per una terza, che in unire le Autrici, e della prima, e della seconda, ne abbracciasse ancora tant'altre di famose, e tant'altre degne di esserlo, nè so per qual loro mala sorte poco meno che incognite alla Repubblica letteraria; desiderio

1 *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli. Parte prima, che contiene le Rimatrici Antiche fino all'Anno 1575 e Parte seconda, che contiene le Rimatrici dell'Anno 1575 fino al Presente.* In Venezia, Appresso Antonio Mora, 1726. L'esemplare conservato alla Biblioteca Marciana è stato riprodotto in edizione anastatica nel 2006 dalla Editrice Eidos di Mirano (Ve).

mi prese di voler io tale onorata fatica intraprendere: per due cagioni in questo appagando me stessa, l'una perchè così apro la strada, onde ritornar possa gloria, ed onore alle men conosciute, l'altra perchè mi lusingo di acquistare a me ancora un qualche compatimento.²

L'intenzione è di rifarsi esplicitamente alla raccolta di rimatrici pubblicata nel 1559 a Lucca da Ludovico Domenichi³ e a quella di Giambattista Recanati uscita a Venezia giusto dieci anni prima della sua;⁴ ma non in termini di semplice riproposta unificata delle due sillogi, bensì di selezione e ampliamento delle ricognizioni operate dai suoi predecessori, così da realizzare una più ampia e continuativa antologizzazione della poesia femminile italiana. Fin allora ovviamente limitata, viste le date di edizione di questi due antecedenti, al periodo compreso dalle origini a metà Cinquecento nel primo caso, e grosso modo al trentennio 1680-1716 nel secondo, improntato a recepire le sole poetesse viventi al momento della sua compilazione.

Si trattava perciò di 'coprire' il lungo intervallo intercorrente tra il secondo Cinquecento e l'Arcadia, dando conto anche della produzione seicentesca e proponendo in tal modo una sequenza ininterrotta di presenze poetiche pari, almeno per continuità, a quella maschile, lungo un arco temporale esteso dal Duecento ai suoi giorni. Ed è appunto quello che Bergalli fa, oltre ad operare una scelta critica nei confronti di questi suoi punti di riferimento, ovvero scegliendo dalle raccolte di Domenichi e di Recanati quelle poetesse che le sembravano più significative. Il confronto tra l'indice delle rimatrici presentate da Luisa e quello del primo compilatore mostra infatti come delle 53 da lui esemplate la Nostra ne riprenda 20, e recepisca tutte le 35 prescelte dal secondo.⁵ Poi però ne inserisce molte altre, fino a raggiungere il numero di 116 nella prima parte della sua raccolta («che contiene le Rimatrici Antiche fino al 1575») e di 134,

2 Vedi, nella *Parte prima*, dopo la dedica al Cardinale Pietro Ottoboni firmata da Luisa Bergalli, l'inizio delle 4 paginette non numerate intitolate «A chi legge».

3 *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime Donne, raccolte per m. Lodovico Domenichi, e intitolate al signor Giannotto Castiglione gentil'huomo milanese*. In Lucca, Per Vincenzo Busdraghi, 1559, in 16°.

4 *Poesie italiane di rimatrici viventi, raccolte da Teleste Ciparissiano pastore arcade*. In Venezia, Per Sebastiano Coleti, 1716: su questa raccolta rimando a un mio precedente saggio (Pizzamiglio 2013) di cui questo vuole essere una prosecuzione per quanto riguarda il tema delle 'antologie' poetiche al femminile nella Venezia della prima metà del Settecento.

5 Infatti alle 33 su 35 'viventi' tratte da Recanati e inserite da Bergalli nella corrispondente sezione dei «Componimenti» ne vanno aggiunte altre due, pure presenti nelle *Poesie italiane* recanatiene e però defunte nel decennio che separa le due antologie; ragion per cui Luisa le 'trasferisce' nella prima sezione della seconda parte della sua antologia. Si tratta della napoletana Giovanna Caracciolo, e della mantovana Verginia Bazzani Cavazzoni, Accademica Gelata.

lei compresa, nella seconda («che contiene le Rimatrici dell'anno 1575 fino al Presente»), così da arrivare a un totale di 250 poetesse. Il che vuol dire raddoppiare o quasi il numero di presenze registrate in ciascuna delle porzioni temporali prese in esame da Domenichi e da Recanati, aggiungere un altro centinaio a saldatura dei due periodi da loro considerati, e incrementare il numero delle 'viventi' con un ulteriore gruppetto di rimatrici manifestatesi nel decennio successivo al limite del 1716 cui era giunto Teleste Ciparissiano, ossia Recanati.

Siamo dunque di fronte a un lavoro critico e bibliografico indubbiamente ampio, volto a dimostrare e a riscattare la presenza poetica delle donne in ogni secolo della nostra letteratura volgare, quale la ventitreenne Luisa riesce a svolgere e a completare sotto la guida erudita del suo indiscusso maestro Apostolo Zeno, nonché utilizzandone con assidua applicazione la famosa libreria. La stessa di cui si era giovato dieci anni prima Giambattista Recanati, ritrovandovi ampia documentazione dei pochi canzonieri settecenteschi a firma femminile e del ben più considerevole numero di loro rime disseminate in raccolte di poesie d'occasione. Alle quali si aggiungevano, a beneficio della ricognizione sulle rimatrici viventi, i primi tomi dei 14 di *Rime degli Arcadi*, editi dal 1716 in poi da parte della sede romana dell'Accademia d'Arcadia,⁶ e le molteplici pubblicazioni promosse dalla varie 'colonie' arcadiche disseminate in tutta Italia. Dove non mancano certo le presenze femminili, così come poetesse arcadiche saranno le veneziane e padovane che vedremo incluse nella *Raccolta* insieme a Irminda Partenide, ovvero a Luisa Bergalli. E non è certo un caso che la copia delle *Rime diverse* di Domenichi conservata ora alla Biblioteca Marciana rechi l'*ex libris* di Apostolo Zeno, il maggior esponente della stagione arcadica in area veneta e non solo nel senso dell'erudizione, ma pure della contestuale costruzione, attorno al suo *Giornale de' letterati d'Italia*, di un circuito intellettuale esteso a tutta Italia, con diramazioni al di là dei suoi confini e significativamente aperto anche a donne letterate, in consonanza appunto con le prospettive dell'Arcadia.

Tornando a parlare di Luisa e della sua antologia, si noterà come, ordinando le rimatrici prescelte, le disponga, a differenza di Recanati che le aveva proposte secondo la successione alfabetica dei nomi di battesimo, in ordine cronologico: dal 1290 di Nina Siciliana al 1575 di Andromeda Felice, di Bartolamea Costanza, di Cintia Dalla Fratta nella prima par-

⁶ Vedi in proposito Baragetti 2012, un esaustivo volume in cui, oltre a un'ampia analisi della vita e delle proposte poetiche dell'Arcadia romana nel corso del Settecento, ritroviamo un dettagliato indice (completo di incipitario e di elenco degli autori) dei 14 tomi delle *Rime degli Arcadi*. Roma, 1716-81: presso Antonio De Rossi i voll. 9-11, per Niccolò e Marco Pagliarini il vol. 12, presso Paolo Giunchi i voll. 13-14. Altrettanto importante per un'approfondita indagine su questa porzione essenziale della produzione arcadica il regesto Doglio, Pastore Stocchi 2013.

te, e di seguito, nella prima porzione della seconda parte, iniziando con un'anonima petrarchista riferita, al pari delle successive Isicratea Monte, Madonna Perfetta, Veronica Franco, Lugrezia Marcelli, al prolifico 1578, per arrivare alla fine al 1724 di Batista Viteleschi. Una strutturazione che, con l'ulteriore indicazione per ciascuna poetessa della data del proprio componimento o blocchetto di componimenti messo a testo, punta a 'storicizzarle', quasi si volesse delineare, in consonanza ancora una volta con i dettami dell'Arcadia erudita, una 'storia' della lirica femminile italiana estesa dalle origini agli anni di Bergalli. Alla cui migliore definizione contribuiscono i brevi 'profili' apposti ai nomi di quasi tutte le autrici nella «Tavola delle rimatrici...» collocata alla fine di ciascuna delle due parti:⁷ poche righe di carattere bio-bibliografico introdotte per dimostrare l'accuratezza e completezza della ricerca compiuta, rintracciando testi rari o presenze dimenticate; da intendere inoltre come ausilio a beneficio del lettore per permettergli di meglio comprendere, contestualizzandoli con precisione, i versi proposti.

Il risultato finale è di indubbio rilievo soprattutto per l'alto numero di esempi offerti, anche se non si può certo negare che dal punto di vista dell'accuratezza filologica e della *recensio* bibliografica vi siano da riscontrare una complessiva frettolosità, rimproverata anche dal maestro Zeno, e varie sfasature, non tanto di metodo quanto di puntualità nella sua applicazione. Vanno dunque sottoscritti quei difetti nell'approccio ai testi che mezzo secolo fa rilevava Claudio Mutini, così da fargli preferire per qualità e impegno l'intensa produzione teatrale di Luisa, la quale:

Per la raccolta poté giovare dell'aiuto di illustri collaboratori: da Alvise Mocenigo che le facilitò la consultazione dei codici della Marciana, a Orazio Amalteo che la Bergalli ringraziava per l'invio di un manoscritto contenente una poesia della Accoramboni, da Antonio Sforza che le mise

7 Se ne vedano, a titolo di esempio, due tra i più lunghi compresi nella «Tavola delle Rimatrici contenute nella prima parte. Con una breve notizia intorno ad esse»: quello di «Nina Ciciliana, chiamata ancora Nina di Dante da Majano, per l'amore, che le venne da lui portato; si fa di essa onorata menzione, come di quella, che fu la prima, che in nostra lingua scrivesse, e ne riuscì mirabilmente per quanto permettevano i rozzi suoi tempi un suo Sonetto col quale risponde al sopra mentovato Autore va impresso nel libro intitolato Sonetti, e Canzoni di Diversi Antichi Autori Toscani. In Firenze per gl'Eredi del Giunta» (*Componimenti* 1726, 266), e quello di «Gaspara Stampa. Fu veramente impareggiabile per la vivacità dell'ingegno, per la franchezza, e dolcezza dello stile poetico. Amò teneramente Collaltino de' Conti di Collalto, Cavaliere per le armi, per le lettere, e per ogni altra qualità uno de' più famosi dell'età sua; ed in lode del quale le di lei rime compose. Nacque in Padova, ed abitò per lo più in Venezia, ove giovane lasciò di vivere circa il 1550, e sua sorella Cassandra del 1554 diede in luce le opere sue, e dedicolle a Monsignor della Casa allora Nunzio Apostolico in Venezia. Si chiamò ella nelle sue rime col nome di Anassila dal fiume Anasso, detto comunemente la Piave, che bagna, e cinge le antichissime giurisdizioni della Casa Collalto nella Marca Trevigiana» (*Componimenti* 1726, 258-9).

a disposizione la biblioteca del Soranzo, allo Zeno del quale poté consultare, oltre che la ricchissima libreria, anche la raccolta dei manoscritti che l'erudito aveva allestito in previsione di una storia generale della letteratura italiana. Fra i repertori che presentavano le rime di poetesse si valse sicuramente delle raccolte del Domenichi (*Rime di diverse nobilissime donne*, Lucca, 1559) e del Recanati (Teleste Ciparissiano, *Poesie italiane di rimatrici viventi*, Venezia, 1716), s'intende, integrate con quei testi che le fu possibile raccogliere direttamente dalle scrittrici contemporanee. Utilizzò, su esplicito invito dello Zeno, i *Commentari* del Crescimbeni e le *Rime scelte dei poeti ferraresi antichi e moderni* curate dal Baruffaldi (Ferrara, 1713); per Isabella di Morra, Lucrezia Marinella e Veronica Gambara si valse delle *Rime* pubblicate nel 1693 dal Bulifon e del medesimo editore tenne presenti le *Rime di cinquanta poetesse* ristampate nel 1695, nonché le *Rime della Sig. Laura Terracina detta nell'Accademia degli Incogniti Febea* (Napoli, 1692). Quanto al rimanente, cioè al copiosissimo materiale non ancora raccolto in sillogi, il ricorso alle edizioni cinque o secentesche avvenne di solito in maniera affrettata e meccanica (come nel caso di Vittoria Colonna) senza una sufficiente informazione critica e soprattutto senza la cautela di collazionare il materiale più facilmente reperibile con le stampe più autorevoli (o almeno ritenute tali dalla contemporanea cultura filologica). Ne derivano scorrette lezioni e non di rado grossolani errori di attribuzione di fronte ai quali lo Zeno raccomandava invano il massimo della prudenza: «Veggio che avete fretta di dar fuori la vostra raccolta, per non perder l'occasione della dedicatoria al sig. cardinale Ottoboni, ma queste non son cose da potersi fare all'infretta e su due piedi... Pure se non potete fare altrimenti, date fuori quello che avete raccolto col titolo di primo volume riserbando di darne la continuazione in altri». Le due parti della raccolta uscirono invece contemporaneamente, in un volume unico che rivela chiari indizi di compilazione affrettata (scarse le note biografiche introduttive e non prive di inesattezze, impreciso l'indice dei nomi, abbondanti gli errori di stampa), né la Bergalli ebbe la consolazione di vedere ricompensata la propria fatica da parte del facoltoso e distratto dedicatario. (Mutini 1967, 65)

Dunque, un'insieme di buone intenzioni seguite da più modesti risultati, se misurati sul piano rigorosamente filologico, e però ottenuti passando attraverso un percorso di ricerca sostanzioso e articolato, per cui alla fine anche a giudizio di Mutini le valenze di novità culturale dell'antologia non andavano affatto sottovalutate:

la raccolta dei *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo* (Venezia, 1726) s'inquadra insomma in un arco perfettamente coerente di attività che scopre nell'erudizione un motivo d'orgoglio

letterario, e intanto prepara alla cultura illuministica il sostegno del pubblico femminile sfatando anche in questo campo l'effetto ridicolo di una maschera: quella della *précieuse*. Attraverso l'invadente e canora prodigalità delle improvvisatrici, fra i trattatisti in vena di galanterie e i severi censori delle attitudini femminili (guidati dal principe della scienza erudita, il Muratori, che intervenne con un giudizio tutt'altro che lusinghiero a proposito del *Trattato degli studi delle donne* di Nicolò Bandiera ove, non a caso, si presentava l'opera della Bergalli), la letteratura che giunge alla trionfale rivincita della Teotochi-Albrizzi passa anche per la benemerita antologia della Bergalli alla quale va il merito di un ricorso, almeno intenzionale, alla filologia e alla storia della critica. (Mutini 1967, 66)

Più recenti studi hanno ulteriormente attenuato il peso di queste riserve filologiche e hanno sottolineato piuttosto l'indubbia rilevanza complessiva della figura di Luisa Bergalli in ambito veneto come «poeta, drammaturga, traduttrice, critica letteraria», per riprendere il sottotitolo di una giornata di studio dedicatale nel 2007, a un anno di distanza dalla riproduzione in anastatica dei suoi *Componenti poetici* e intesa, al pari di quella, a «restituirle tutto il suo valore» in ciascuna di queste aree letterarie. Una nuova occasione per ribadire giustamente, da parte di Adriana Chemello - nel saggio introduttivo posto in apertura al volume di Atti derivati da quell'incontro - l'importanza della raccolta approntata da Luisa, in quanto «prima antologia della poesia femminile voluta e realizzata da una donna», nella quale va riconosciuto:

Un viaggio avventuroso fra brani poetici dove la registrazione di presenze oscure e deboli accanto a quelle di più illustri e già consolidate nel 'canone', l'accostamento di sonetti, canzoni, capitoli accanto a canzonette ed anacreontiche, a epistole in versi o madrigali, finisce a tratti per eclissare la presenza della curatrice 'onnisciente' che tuttavia controlla dall'esterno, vigila e osserva il risultato della sua fatica. [...] Nella ideale 'Repubblica letteraria' femminile, Bergalli scommette sull'organicità della raccolta, sul valore testimoniale intrinseco alla salvaguardia di tanti e dispersi 'documenti'. La sua acribia erudita, attestata dall'alto numero di repertori e raccolte di rime utilizzate, è abitata da una precisa intenzione, ha un valore simbolico che travalica il recupero archeologico pur originale ed insolito.⁸

8 Vedi Chemello 2008, 14-5 e in precedenza Chemello 2006. Sulla stessa linea critica di questa studiosa si era espressa qualche anno prima Lanaro 1991.

Che poi Luisa Bergalli fosse pienamente partecipe dell'ambiente arcadico veneto e delle sue proposte di rinnovamento lo testimoniava già, nel 1725, un anno prima di questa raccolta poetica, il suo esordio letterario con quell'*Agide, re di Sparta*, messo in scena al teatro di San Moisè su iniziativa di Apostolo Zeno; al quale era stato richiesto un proprio testo, e che invece presenta con un piccolo sotterfugio il melodramma dell'allieva, supportandolo sul *Giornale de' letterati* con un paio di interventi laudatori,⁹ visto che rispecchiava in pieno i suoi canoni di riforma del teatro drammatico. Per altro verso data al 1723 la riunione annuale dell'Accademia de' Ricovrati di Padova, in cui il 'principe' Antonio Vallisneri aveva posto la questione degli 'studi delle donne' dichiarandosi favorevole al loro applicarsi sia alle Scienze che alle Arti liberali, quando dimostrassero tale attitudine, confortata dall'impegno a coltivarla continuamente. La polemica pro e contro che era seguita a questa dichiarazione, ricorda ancora Chemello (2008, 9-10), si protrae negli anni successivi ed è documentata da un'apposita raccolta di *Discorsi accademici* pubblicata nel 1729. In questo contesto dialettico andrà allora inserita a buon diritto, per probabile motivazione e per fermezza di rivendicazioni, l'iniziativa dell'antologia bergalliana, peraltro condivisa in certa misura e per vari anni, nel suo rifarsi sul versante poetico a Petrarca e alle sue scelte metriche, anche da Gasparo Gozzi, destinato nel 1738 a divenire il marito di Luisa nonostante fosse di dieci anni più giovane di lei.¹⁰

Una carriera, quella di autore di versi, iniziata dal maggiore dei fratelli Gozzi nel 1731, con un paio di sonetti, delle terzine e dei versi latini in una pubblicazione per uno spozalizio Grimani;¹¹ poi proseguita per il ventennio che lo separa dalla stampa delle sue *Rime piacevoli*¹² con la presenza in una quarantina di pubblicazioni d'occasione, da solo o insieme ad altri poeti, di circostanza o 'professionisti', e consistente nella gran maggioranza dei casi in sonetti, ma anche in alcune canzoni, in qualche sonetto caudato e in endecasillabi sciolti, e poi in stanze, ottave, sestine, una ballata, un'egloga rusticale, un epitalamio, un componimento ditirambico e delle dediche in versi. Sullo stesso registro si colloca pure la sua partecipazione a un paio di raccolte poetiche non esplicitamente d'occasione e letterariamente più

9 Vedi *Giornale de' letterati d'Italia* 1726, t. 37, 539 e 1727, t. 38/1, 521-2. Il *Giornale* è da qualche anno consultabile per intero nel pdf ricercabile accluso a Fantato 2012.

10 Vedi Soldini 2008 per i burrascosi rapporti interni della famiglia Gozzi, e soprattutto per l'astioso, sprezzante ritratto che di Luisa traccerà Carlo, il fratello minore di Gasparo, nelle sue *Memorie inutili*.

11 *Rime per i felicissimi sponsali dell'Eccellenze loro il Signor Francesco Grimani, e Cecilia Algarotti*. Venezia, 1731.

12 *Rime piacevoli d'un moderno autore*. In Lucca [ma Venezia], 1751, s.e. Vedi inoltre il dettagliato elenco delle opere a stampa (1731-86) di Gasparo contenuto in Gozzi 1999, lxix-cxxxvii.

impegnate promosse proprio da Luisa: anch'esse inserite nel quadro di un'attività complessivamente considerevole, dettata in gran parte dalla necessità di mettere a frutto sul piano economico un'indubbia capacità di versificatore e appoggiata a una solida cultura letteraria italiana, latina e francese, ma pure contraddistinta qua e là da una ricerca di rinnovamento e varietà poetica. Rafforzata a partire dall'istituzione, nel 1747, dell'Accademia serio-faceta dei Granelleschi e risolta nel senso di privilegiare progressivamente il verso sciolto dello stile burlesco, fino a codificarlo quando Gasparo, protetto da un anonimato di facile svelamento e con la falsa data di Lucca, pubblicherà quattro anni dopo, qualificandosi nel frontespizio come 'moderno autore', le proprie *Rime piacevoli*.

A fronte di questi esiti di metà secolo, appaiono allora di segno abbastanza diverso le prime prove di un percorso poetico cominciato all'incirca un quindicennio prima e dal quale era derivata la sua rilevante presenza, nel 1736, tra gli autori delle rime in morte di quell'Antonio Sforza che, di dieci anni maggiore di lui, l'aveva avviato allo studio dei classici italiani e insieme alla poesia bernesca. Curatrice del volume, nella cui prima parte veniva proposta una serie di rime dello stesso Sforza, giusto Luisa Bergalli:¹³ come dicevo, attiva partecipe anche lei del gruppo di intellettuali pressoché suoi coetanei ispirato alla lezione di Apostolo Zeno e comprensivo, oltre che del suddetto, dei fratelli Niccolò e Antonfederigo Seghezzi; tra di loro tutti amici e interlocutori di una intensa conversazione poetica alla quale ella partecipa attivamente accanto al marito.

Le testimonianze del sodalizio sono affidate, al di là delle notizie sulle frequenti riunioni in casa Gozzi di quell'Accademia' dalla quale deriverà poi l'Accademia dei Granelleschi, soprattutto all'epistolario di Gasparo (cf. Gozzi 1999); dove risalta con particolare evidenza il rapporto privilegiato che lo lega ad Antonfederigo Seghezzi, con il Nostro che guarda al sodale come a un fratello maggiore per vincolo affettivo e a un maestro per quanto concerne le opzioni poetiche che caratterizzeranno poi la sua produzione bernesca. A fronte di queste conversazioni e delle conseguenti opzioni del coniuge, Luisa resterà invece sempre fedele alle scelte poetiche giovanili, riconfermate, due anni dopo la comparsa dei *Componimenti*, dalla cura delle *Rime di Gaspara Stampa*,¹⁴ cui annette una sua dedica in rima e versi

13 Così, nel 1736, le *Rime di Antonio Sforza, Giuntovi altri Componimenti di diversi in morte del medesimo, e varie notizie della sua vita*. A Sua Eccellenza il Signor Jacopo Soranzo. In Venezia, Appresso Pietro Marchesan, 1726; edizione curata da Bergalli, che firma la dedica in versi, e da Gozzi, che scrive la Prefazione e include, nella parte del libretto dove compaiono le *Rime di diversi in morte di Antonio Sforza*, 11 suoi componimenti. Bergalli aveva partecipato anche, con suoi versi, alla miscellanea di *Componimenti poetici* per l'ingresso del rev. Antonio Sforza, pievano della chiesa di San Giacomo di Rialto. Venezia, 1732.

14 *Rime di Madonna Gaspara Stampa; con alcune altre di Collaltino, e di Vinciguerra conti di Collalto: e di Baldassarre Stampa. Giuntovi diversi componimenti di varj Autori in lode della medesima*. Venezia, Appresso Francesco Piacentini, 1738.

di vari autori, tra i quali lei stessa e in un caso anche il marito. Al riguardo, sempre Mutini rilevava come:

Dalla filologia del buon gusto all'erudizione sentimentale il passo è ovviamente brevissimo. Ristampando nel '38 le *Rime* di Gaspara Stampa l'amore della poetessa cinquecentesca per il nobile Collatino si intrecciava con la vicenda sentimentale della Bergalli per un discendente del Collalto, il conte Antonio Rambaldo. Ma l'edizione, che poco aggiunge a quella curata da Cassandra nel 1554, è comunque documento di notevole interesse letterario perché testimonia, come per molte scrittrici incluse nella *Raccolta*, gli orientamenti definitivi del gusto arcadico e fissa per la Stampa il momento di totale recupero dopo le perplessità derivanti dalla poetica controriformista e dal gusto barocco.

Questi stessi orientamenti arcadici avevano determinato la scelta delle poetesse nella prima parte dei *Componimenti*,¹⁵ e sulla stessa falsariga si procede anche per la seconda, compresa la sezione ultima, dedicata alle «Autrici viventi, poste per ordine di Alfabetto», dove però lo specifico arco cronologico considerato induce ad alcune differenze; determinate, piuttosto che dalla difficoltà di reperimento dei materiali incontrata per

15 Le note bio-bibliografiche comprese nella «Tavola delle Rimatrici contenute nella seconda parte. Con una breve notizia intorno ad esse» sono in generale più stringate di quelle apposte ai nomi delle poetesse della prima parte, fino a ridursi per lo più alla sola indicazione di 'vivente' aggiunta alla località di provenienza per quelle dell'ultima sezione. Spiccano per maggior estensione le 'notizie' relative ad alcune poetesse veneziane e venete del Cinque e Seicento, quali: «Isabella Andreini moglie di Francesco Andreini famoso comico, ed ella pure una delle più celebri Comiche, che mai sieno state; compose una Favola Pastorale intitolata *Mirtilla* ed un volume di Rime, che tutto v'è impresso, come ancora molte graziosissime lettere. Nacque ella in Padova del 1562 ed in sua morte, che da un'Aborto seguì in Leone del 1604 si diede alle stampe una Raccolta di Rime intitolata; *Pianto d'Apollo*»; oppure: «Elena Lucrezia Cornaro Piscopia Gentildonna Veneziana, Figliuola di Gio. Battista Procurator di S. Marco e tanto chiara per il peregrino talento, quanto altra sia stata: fu ella versatissima nelle filosofie, e ne disputò co' primi professori, intese la lingua Greca, e la Latina mirabilmente, e molte altre ancora. Il saggio di Poesia mi venne favorito da S.E. il Sig. Gerolamo di lei degnissimo Fratello, ch'egli ritrovò ne' M.S. dell'Autrice: morì ella sul fior dell'età sua nel 1674 e in sua morte fu impressa una Raccolta di Rime, il P. Benedetto Bacchini diede in luce l'Opere sue, e diffusamente scrive la di lei vita» (*Componimenti* 1726, 280-1). Sempre a proposito di poetesse veneziane e venete, anche nella sezione delle viventi spiccano, per essere tra le poche un po' più lunghe di quelle minimali riservate alla maggior parte delle altre rimatrici, le 'notizie' che le riguardano; quella relativa a «Beatrice Papafava Cittadella Illustra Dama Padovana vivente, quantunque conti un Secolo, e non so, che mesi; ma il più mirabile è che il sonetto da me riportato fù da lei composto dopo compiuti i cent'anni, avendo Ella preso da questo la materia»; e quella di «Giulia Lama Veneziana vivente fra gl'Arcadi *Lisalba* molto erudita nelle filosofie, ed assai valorosa Pittrice, cosicché le principali Chiese cercano di avere delle opere sue, ed in particolar qualche Palla, nella cui maniera di dipingere acquistossi ella grandissimo onore». Infine, per quanto riguarda se stessa, l'adozione da parte di Luisa, della formula minimale: «Luisa Bergalli Veneziana fra gl'Arcadi *Irminda*» (*Componimenti* 1726, 279, 283, 287).

la prima parte e per la prima metà della seconda, dalla ritrosia delle coetanee nel trasmettere i loro componimenti o a autorizzarne la stampa qualora inediti.¹⁶ Come segnala Luisa nella premessa al suo primo tomo, indirizzata «A chi legge»:

Ma quantunque ne la Poesia ancora moltissime non sieno state, io però non mi vanto di tutte, tutte averle raccolte; poichè la rarità degli esemplari ne' quali vanno impresse le Rime di qualche antica, e la modestia invincibile di molte moderne questo tanto mi ha reso difficile.

Invero, scorrendo l'elenco delle rimatrici presentate in quest'ultima porzione dell'antologia e mettendolo a confronto con quello del suo immediato predecessore, i criteri di selezione non sembrano per nulla diversi: quelle scelte a suo tempo da Recanati vengono tutte recepite, e spesso con le medesime poesie; varia eventualmente la consistenza numerica dei componimenti presentati per ciascuna, mentre l'aggiunta di altre 23 autrici, Bergalli compresa, corre sugli stessi parametri poetici, per cui appare dettata dalla sola esigenza di aggiornamento richiesta dal decennio intercorso dalla pubblicazione di Teleste Ciparissiano. Nel corso del quale, agli occhi di Luisa, qualcosa di nuovo è ad ogni modo successo, e riguarda sia un certo aumento del numero di qualificate poetesse – tale da confortare la sottesa speranza che i tempi nuovi dell'Arcadia contribuiscano ad accrescerlo ulteriormente – sia la persistenza o meno dei 'centri di produzione' immediatamente precedenti che, riferiti a loro stesse, risultano ora essere:

- Bergamo: Vertova Colleoni Antonia,
- Bologna: Delfini Dosi Maria Vittoria,
- Cortona: Vagnucci Fidalma Maria,
- Genova: Incerta 2 Genovese moderna, Lorefice Grimaldi Gerolama,
- Milano: Incerta 1 Contessa milanese,
- Napoli: Capece Cecilia Minutolo Enriquez (Egeria Nestanea), Gallone Castromediana Francesca, Mastrilli Isabella, Rambelli Olimpia, Gaetani (Caetani) Aurora Sanseverina (Lucinda Coritesia),
- Orvieto: Febei Anna Giuditta,
- Padova: Cappellari Giulia, Danieli Alba, Papafava Cittadella Beatrice,
- Roma: Gabrielli Capizucchi Prudenza (Elettra Citeria), Ottini Margherita,
- Siena: Fabbreschi Angela Maria, Gori Tolomei Gerolama, Tolomei Marescotti Maria Settimia, Sergardi Buonsignori Lucrezia,
- Venezia: Bergalli Luisa, Carriera Giovanna, Lama Giulia, Pavina Maria Costanza.

¹⁶ Lo conferma il fatto che in Ferri 1842, per molte delle poetesse da lui elencate e presenti nei *Componimenti*, la prima voce, e spesso l'unica, della loro bibliografia sia rappresentata proprio dal rimando ai versi riportati nell'antologia bergalliana.

La diversità rispetto alla 'mappa' recanatiana consiste non tanto nel numero di città catalogate - 11 invece di 19, e pur sempre in un panorama strettamente nazionale - quanto nella loro scelta e nel numero delle rispettive rappresentanti, per cui vediamo aumentato quello delle poetesse di Padova e di Napoli, stazionario quello di Siena, azzerato quello di Ferrara, Firenze, Vicenza e di contro introdotto il quartetto delle veneziane, peraltro giustificato da Luisa, nella premessa rivolta al lettore, con il fatto che qui vige, sebbene scarsamente riconosciuta, una lunga tradizione di donne letterate:

Ed in fatti senza partirci dalla nostra Venezia per esempj di valorose Donne, anche negli studj più gravi riuscite, abbiamo una Cassandra Fedele, una Collaltina Collalta, una Lucietta Soranzo, un'Elena Cornaro Piscopia, e tant'altre ancora delle quali troppo lungo sarebbe il farne racconto, essendo sempre accidente, se il numero delle Donne famose a quello degli Uomini non corrisponde.

Il fatto che costoro siano in minor numero rispetto agli uomini è pertanto un 'accidente', da intendere nel senso di ciò che accade fortuitamente, oppure, e mi pare più probabile, di evento infausto o doloroso; qualcosa che, rifacendosi alla filosofia aristotelico-scolastica, non appartiene comunque all'essenza di un oggetto; il che nel nostro caso vorrebbe dire che non è la minore prestanza letteraria a ostacolare la conoscenza di queste donne e delle loro rime, ma piuttosto circostanze di ordine sociale, nel passato e nel presente. Viceversa le letterate costituiscono da vari secoli, e specialmente a Venezia, una compagine illustre, dotata di un'effettiva capacità poetica, ben diversa da quella che talvolta viene loro attribuita per sola compiacenza o galanteria.

Vero è, che a motivo di vecchia costumanza, per la quale a tutt'altro, che agli studj vengono le Donne applicate, questo nome di letterata così poco ad esse noi si conforma, che se anche per avventura molte giungono a distinguersi dalle altre, il più degli Uomini, a mio credere s'intende di confessarlo per solo tratto di gentilezza; ma con questi io non parlo; che come sono la maggior parte così appunto sono quelli dai quali nè applauso per esse, nè compatimento per me non mi curo di riscuotere; ma bensì con quei pochi io parlo, che nati per pensar bene, sanno, siccome fecero tant'altri savj; se non isdegnano all'occasione di veramente pregiare, ed onorare noi altre Donne; degno loco lasciando alle prime stanze del 4. canto del Floridoro Poema della nostra Moderata Fonte, che mi piace di qui riportare.

Le Donne in ogni età fur da Natura
Di gran giudizio, e d'animo dotate,
Nè men atte a mostrar con studio, e cura

Senno, e valor degli Uomini son nate.
 E perchè, se comun è la figura,
 Se son le sostanze variate,
 S'hanno simile un cibo, e un parlar, denno
 Differente aver poi l'ardire, e il senno?

Di seguito Bergalli riporta anche le tre ottave successive che nel *Floridoro* completano questo 'manifesto', tale da far risalire al Cinquecento veneziano una prima decisa rivendicazione della parità, e non solo nelle arti liberali, tra uomini e donne, purché i due sessi vengano educati in egual misura. Una richiesta che può trovare una prima risposta positiva proprio negli statuti delle 'colonie' arcadiche, con le loro riunioni aperte anche alle donne e il conseguente incremento numerico di poetesse, di erudite, di pittrici al loro interno. E che poi questo nuovo clima 'paritario' trovi a Venezia un terreno particolarmente fertile, sembrano comprovarlo giusto le rime di Luisa qui riportate: dieci sonetti e una canzone, ognuno rivolto a una specifica persona, cominciando da Contarina Zorzi nel momento in cui prende l'abito monacale e proseguendo con la baronessa Felicita Tassis, le tre «degnissime sorelle Carriera», il conte Antonio Rambaldo di Collalto, Giacomo Soranzo e gli «eruditissimi» fratelli Zeno, appaiati in due sonetti ai quali ne segue uno specifico inviato «per le buone feste» ad Apostolo; infine Antonio Sforza, a riaffermare con chiarezza come l'ambito di Luisa sia quello amicale e culturale, in senso arcadico, degli Zeno.

Lo stesso che ritroviamo elogiato con i suoi componenti nella sequenza di ringraziamenti finali posta a conclusione della premessa «A chi legge»: un elenco che parte sì con le lodi della tradizionale virtù femminile della modestia - riscontrata, accanto a quella poetica, in Felicita Tassis e nelle sue figlie - ma poi va a sottolineare le valenze culturali di ogni componente di un circolo dove le donne, quando siano al pari di Bergalli «poete, drammaturghe, traduttrici, critiche letterarie», siedono assieme a uomini finalmente disposti, almeno in questa sede, a rimuovere l'«accidente» lamentato centocinquanta anni prima da Modesta Pozzo de' Zorzi, *alias* Moderata Fonte:

Posso ben dire di aver fatto per la mia parte il possibile, mercè però alla cortesia di molti chiari, ed eruditi soggetti, che si sono compiaciuti di assistermi e col favorirmi di rarissime Copie, e di belle cognizioni: fra i quali, come quella a cui più sono tenuta, tacer non debbo Sua eccellenza la Sign. Baronessa Felicita Tassis, una delle Dame più gentili, e più erudite nella Poesia ancora, ch'io abbia la sorte di conoscere, siccome sono tutte le loro Eccellenze di lei Figliuole, la cui modestia, quantunque tanto pregiudiziale a questa mia Opera, non è certamente di esse il fregio minore; sua Eccellenza il Signor Giacomo Soranzo, che ormai di tanti bellissimi esemplari ha la sua Libreria arricchita: il Signor D. Antonio

Sforza suo Bibliotecario, Giovane versatissimo in ogni sorta d'erudizione: i non mai a bastanza lodati Fratelli D. Pier Caterino, ed il Signor Apostolo Zeni: L'Illustrissimo Signor Orazio Amalteo di Uderzo, che punto non s'allontana dalla strada de' suoi chiari antenati: il Signor Conte Enrico Bissato Gentiluomo di ottimo gusto nella Poesia, i due Fratelli Anton Federigo, e Nicolò Seghezzi. Moltissimi poi sono questi, che un generoso compatimento per quest'opera hanno promesso; il cui esempio priegoti, o Lettore, di seguire, che a te ancora sarò per dichiararmi obbligata.

Bibliografia

- Baragetti, Stefania (2012). *I poeti e l'Accademia. Le «Rime degli Arcadi» (1716-1781)*. Milano: LED, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Chemello, Adriana (2006). «Il gesto inaugurale di Luisa Bergalli». Bergalli, Luisa, *Comпонimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo. Venezia 1726*. Ristampa anastatica. Mirano (Ve): Eidos Editrice, III-XIII.
- Chemello, Adriana (2008). «Luisa Bergalli letterata di chiara fama». Chemello, Adriana (a cura di), *Luisa Bergalli 1703-1779, poeta, drammaturga, traduttrice, critica letteraria = Atti del Convegno* (Mirano, 7 novembre 2007). Mirano (Ve): Eidos Editrice, 7-22.
- Doglio, Maria Luisa; Pastore Stocchi, Manlio (a cura di) (2013). *Rime degli Arcadi I-XIV, 1716-1781. Un repertorio*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura. Biblioteca dell'Arcadia, Studi e testi, 1.
- Fantato, Michela (a cura di) (2012). *Indici del «Giornale de' Letterati d'Italia»*. Premessa di Viola Corrado. Pisa; Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Ferri, Pietro Leopoldo (1842). *Biblioteca femminile italiana raccolta e descritta dal conte Pietro Leopoldo Ferri padovano*. Padova: dalla tipografia Crescini.
- Gozzi, Gasparo (1999). «Lettere». Soldini 2008, LXIX-CXXXVII.
- Lanaro, Anna (1991). «Luisa Bergalli Gozzi». Arslan, Antonia; Chemello, Adriana; Pizzamiglio, Gilberto (a cura di), *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*. Mirano (Ve): Editrice Eidos, 127-38.
- Mutini, Claudio (1967). s.v. «Bergalli, Maria Luisa». *Dizionario biografico degli Italiani*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 63-8.
- Pizzamiglio, Gilberto (2013). «Poetesse d'Arcadia, nel solco di Petrarca». *Quaderni Veneti*, 2(1), 163-9.
- Soldini, Fabio (2008). «Luisa Bergalli e i Gozzi». Chemello, Adriana (a cura di), *Luisa Bergalli 1703-1779, poeta, drammaturga, traduttrice, critica letteraria = Atti del Convegno* (Mirano, 7 novembre 2007). Mirano (Ve): Eidos Editrice, 33-46.

«I miei versi, più che letti, sono fatti per essere cantati»

Giovanni Pascoli e la musica vocale da camera
di Guido Alberto Fano

Matilde Basei

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In a synergistic background between different arts, the Pascoli's attention to sound in his compositions, mainly in poetry, and the artifices which the poet employs to highlight his passion for musicality are recalled. Because of their attractive sonority, his work aroused the composers' interest, mostly in his time, an age in which it was customary, to music poems written by significant authors; one of them was Guido Alberto Fano, a fine artist born in Padua in 1875. Fano's work for setting in music «Il sogno della vergine», «Nebbia» and «La mia sera», experimenting with melodic innovations but respecting the original poetic texts is described in the brief article.

Sommario 1 Pascoli e il suono delle parole. – 2 L'incontro con la musica. – 3 Parole musicate: la trasposizione di Guido Alberto Fano. – 3.1 «Il sogno della vergine». – 3.2 «Nebbia». – 3.3 «La mia sera».

Keywords Giovanni Pascoli. Guido Alberto Fano. Music. Poetry. Composition.

1 Pascoli e il suono delle parole

L'affermazione pascoliana contenuta nel titolo fu rivolta, in tono polemico, al giovane compositore Renzo Bossi, reo di avere compiuto una revisione in senso verista del libretto dei *Mille* per partecipare ad un concorso (cf. Simionato 2006b, 696). Ma qui interessa estrarne l'idea di un'intimità fra testo poetico e musica che Pascoli considerava importante.¹ Infatti, se si pensa al linguaggio come ad una catena di suoni che si susseguono, rappresentati graficamente da lettere, similmente ad uno spartito musicale formato da note, si può sostenere che Pascoli usò in maniera esperta la tastiera della lingua e gli artificieri che quest'ultima possiede per creare delle composizioni poetiche che indubbiamente si avvicinano più di altre al mondo della musica. Non si può scindere l'opera di Pascoli dal ritmo, dal suono, dalla musicalità.

1 «L'essere musico fu sempre la sua grande ambizione», secondo la testimonianza dell'italianista Carlo Curto (cit. in Simionato 2010, 109).

Avere a che fare con questo poeta significa confrontarsi anche con l'universo sonoro in senso stretto, al quale egli era ossessivamente legato. Pascoli non era musicista, eppure fu chiaro fin dall'inizio quanto la sua poesia obbedisse a precise 'partiture', dominate da una cadenza o da un'armonia particolare (Contini 1958). Da esperto grecista e latinista, mentre componeva in lingua italiana, si ispirava alla poesia classica (Capovilla 2000): quella greca, in particolare, era strettamente legata alla componente musicale. Il poeta poneva un'attenzione particolare alla musica delle parole e si proponeva di inserire quei termini italiani che più si avvicinavano a riprodurre, attraverso la forza dell'accento, la cadenza propria della poesia di un'epoca arcaica.² Come è stato sottolineato:

L'intento di Pascoli, mentre si appresta a scrivere per il teatro musicale, è chiaramente quello di ridare alla poesia la sua veste ritmica e sonora, com'era nella tragedia greca. (Zazzaroni 2013, 21)

Si può ipotizzare che possa essersi trattato di un *modus operandi* (Pascoli, infatti, ammette di musicare mentalmente i suoi versi drammatici durante la scrittura, che anima con immaginari violini, flauti e trombe di accompagnamento);³ questo non veniva impiegato dal poeta solamente nel lavoro di scrittura dei libretti d'opera, ma valeva per la composizione in generale, in poesia e forse anche in prosa. Alcuni esperimenti metrici legati alla misura del verso sono da intendersi come tentativi di fusione tra parola e musica (cf. Simionato 2006a, 674) in un abbraccio sinestetico tra le arti, che procedeva di pari passo con la concezione ottocentesca e romantica dell'arte. Pascoli scrive in una lettera all'amico Chiarini (cit. in Zazzaroni 2013, 19):

Un tempo, prosa, poesia, musica, ogni espressione del pensiero, era tutt'uno. Dal caos primordiale si sono formate poesia e prosa; e poi tante specie di musica e tante di poesia e tante di prosa.

2 «La sua metrica *barbara* (limitata quasi esclusivamente alle traduzioni) è connotata sempre da rigore e raffinatezza: i versi con i quali vengono tradotti gli esametri dell'*Odissea* coincidono ritmicamente con essi mentre l'esametro carducciano [...] si avvicina solo approssimativamente al ritmo del verso greco e latino» (Lavezzi 2002, 181).

3 Pascoli scrive a Luigi D'Isengard (intermediario tra il poeta ed il compositore Mussinelli nel periodo della musicazione de *Il sogno di Rosetta*): «Quando scrivo per la musica, io che non so di musica musico tuttavia i miei versi e mi figuro i violini ed i flauti e le trombe che li devono accompagnare» (cit. in Zazzaroni 2013, 25). Pascoli scrisse numerosi libretti per melodramma i quali furono pubblicati postumi grazie al contributo di Maria Pascoli (Pascoli 1924) e successivamente di Antonio De Lorenzi (Pascoli 1979). Tra i più significativi sono da ricordare: *Nell'Anno Mille*, *Gretchen's Tochter*, *Elena Azenor la morta* e *Aasavero o Caino nel trivio o l'Ebreo Errante*. La figura di Pascoli librettista è ben analizzata da due studiosi contemporanei Zazzaroni 2013, Zattarin 2014.

Il linguaggio poetico di Pascoli era, dunque, legato soprattutto al suono. La carta è imbevuta di suoni: le onomatopee, per lo più rese tipograficamente col carattere corsivo, compaiono sovente nella sua poesia e la rendono *pre-grammaticale* (Contini 1958, 32), arcaica e insieme innovativa; il rivoluzionario linguaggio fonosimbolico pascoliano è considerato dallo studioso «un pezzo di natura messo lì sulla pagina» (Contini 1958, 33). Si pensi ai suoni dell'organo o delle campane, presenze frequenti nella sua lirica, agli strumenti umani delle voci con i loro echi, ai versi animali, alle cellule onomatopeiche,⁴ ai richiami fonici frequentissimi, alla parola umana che si perde, si modifica e diventa puro suono. Ancora nel 1955, Manara Valgimigli così fissava questa caratteristica pascoliana:

Che cos'è tutto questo? donde vennero al Pascoli questi modi ai quali egli ebbe tale inclinazione da parer quasi una mania? [...] direi che la fonte prima dei *qua qua gre gre din don* e simili sia *Il fanciullino* [...] che, quando racconta, racconta necessariamente *col suo proprio linguaggio di fanciullo* [...]. La seconda fonte [...] sarà la sua cultura classica in genere e in specie la sua esercitatissima pratica del leggere e scrivere in poesia latina. [...] Aveva il Pascoli il gusto della pronuncia ambigua tra oscillazioni varie di accento grammaticale e di accento ritmico, di lunghezza e di brevità, di velocità e di lentezza. [...] Terzo, c'è la così detta armonia imitativa, [...] figura retorica antica ormai di millenni, ma ancor viva e valente al tempo del Pascoli giovinetto che ne ascoltò e studiò e ammirò stupefatto innumerevoli esempi nell'insegnamento retorico dei padri Scolopi, maestri suoi nel collegio di Urbino. (Valgimigli 1955, 1775)

2 L'incontro con la musica

Il compito della musica coniugata alla poesia, secondo Pascoli, era quello di raggiungere più anime possibili, di coinvolgere un uditorio più vasto, di trasmettere i valori positivi che la figura del compositore possedeva (cf. Zazzaroni 2013, 18-9). Come molti tra gli artisti suoi contemporanei, Pascoli aveva frequentato il teatro d'opera nella giovinezza e, non a caso, ascoltava ed apprezzava Verdi, Rossini, Chopin, Liszt, Schubert e Wagner;⁵

4 Lo studioso scrive: «Anche la cellula onomatopeica di 'grillo' è riscoperta e potenziata da *iuncturae* foniche» (Traina [1971] 2006, 211). L'espressione è ricordata da Beccaria: «Di 'cellule onomatopeiche' ha parlato Traina per Pascoli latino» (Beccaria [1975] 1989, 153).

5 I rulli di carta perforata per il pianoforte automatico Racca, ancora oggi custoditi nella casa di Castelvecchio, testimoniano gli autori prediletti dal Pascoli. Bisogna ricordare che Pascoli non conosceva la musica e per questo motivo aveva acquistato un pianoforte automatico (Zazzaroni 2013); Pascoli scrive in una lettera a Giulio Vita: «Egli [Racca] vie-

i libretti di melodramma di quest'ultimo, caratterizzati da un'azione del tutto interiore, ispirarono il poeta nella scrittura di testi per musica. Pascoli aveva avuto modo di seguire Wagner nelle riviste e nel circolo di intellettuali che frequentava nella Bologna degli anni universitari, dove il poeta intratteneva relazioni di amicizia con Ruggero Leoncavallo ed Enrico Panzacchi, quest'ultimo uno dei diffusori della conoscenza wagneriana nel capoluogo (cf. Zazzaroni 2013, 34). Proprio il Leoncavallo fu uno dei primissimi a considerare alcune sue liriche giovanili adatte ad essere musicate. I versi composti da Pascoli furono apprezzati da un numero non indifferente di musicisti che decisero di donar loro una veste sonora, molto probabilmente a causa della raffinata sonorità, come testimonia lo stesso Ruggero Leoncavallo (cit. in Simionato 2014, 57):

La sera ci si trovava quasi sempre, il più delle volte in casa di Raffaello Marcovigi, già legato al Poeta da fraterna amicizia. Marcovigi aveva la fortuna di possedere un pianoforte, e così si passavano delle serate allegre, perché io facevo della musica e Pascoli ci faceva sentire certi suoi versi d'una dolcezza intima, squisita. Io anzi musicai qualche sua poesia, e ricordo ancora le note d'una di esse, ispirata ad un amore d'infanzia.

I rapporti del musicista con Pascoli furono intensi negli anni in cui erano entrambi studenti universitari (Leoncavallo, infatti, dopo il diploma di conservatorio, si laureò in Lettere all'Università di Bologna, dove aveva potuto seguire i corsi di Giosuè Carducci). La musica che scrisse e che accompagnava un testo confluito poi in *Poesie varie*, aveva per Pascoli ancora intatto il sapore della giovinezza: si tratta di «Nel bosco»; la melodia del testo fu certamente ascoltata anche dal maestro di entrambi, Carducci, nella stessa cerchia di frequentatori degli anni bolognesi. Da uno scambio epistolare tra Leoncavallo e Pascoli si intuisce che quest'ultimo aveva chiesto all'affermato compositore di riscrivere l'antica melodia su pentagramma: Leoncavallo lo fece probabilmente solo dopo la morte del poeta, dato che lo spartito per canto e pianoforte vedrà la pubblicazione nel 1925, su concessione della vedova del musicista (Zazzaroni 2013, 147).

La sonorità così allusiva dei componimenti pascoliani, atta ad esprimere il sentimento del poeta, portò l'interesse e il coinvolgimento, anche solo parziale, di musicisti, a partire dall'amato Puccini ma poi anche da Pietro Mascagni, da Marco Enrico e Renzo Bossi, solo per citarne alcuni, con i quali il poeta fu certamente in contatto, diretto od epistolare. Altri, invece, pur non conoscendo personalmente Pascoli, decisero di mettere in musica i suoi versi.

ne in soccorso degli appassionati - dei bisognosi - della musica, i quali, come molte altre cose, così non poterono da ragazzi apprenderne l'arte consolatrice e sublimatrice» (cit. in Zazzaroni 2013, 20).

3 Parole musicate: la trasposizione di Guido Alberto Fano

Guido Alberto Fano, uno dei grandi traduttori in musica della lirica pascoliana, nacque a Padova, nel 1875, dove seguì gli studi musicali di pianoforte sotto l'egida di Vittorio Orefice e Cesare Pollini. Fu legato alla città di Bologna, dove si perfezionò con Giuseppe Martucci, iniziando nel 1897 la carriera di compositore e direttore d'orchestra. Dopo alcuni soggiorni all'estero, legati alla sua produzione musicale, tornò nella città felsinea dove si laureò in Giurisprudenza. Nel frattempo, i suoi brani attirarono l'attenzione di Arturo Toscanini. Nella sua lunga carriera, Fano diresse i conservatori di Parma, Napoli (San Pietro a Majella) e Palermo. Si trasferì poi al conservatorio di Milano, dove insegnò pianoforte sino al 1938, quando fu costretto a rinunciare alla cattedra a causa delle leggi razziali, e a rifugiarsi, durante la guerra, a Fossombrone e ad Assisi. Dopo il periodo bellico continuò la sua attività di insegnamento a Milano, fino al 1947. La produzione di Guido Alberto Fano è vasta e raffinata; influenzata dal clima culturale dell'epoca:⁶ il compositore, infatti, dedicò molta attenzione alla produzione letteraria e musicò persino testi di Giovanni Boccaccio. Si interessò anche ad autori più recenti, come Heine, Lamartine, Carducci, d'Annunzio e Pascoli. Quasi contemporaneo di Pascoli, anche Fano produsse a cavallo di due secoli, opere contrassegnate da un equilibrio sapiente tra la tradizione e le innovazioni che inclinavano verso la sperimentazione delle avanguardie. Gli interessi intellettuali di Fano lo portarono a conoscere personalmente Carducci e d'Annunzio, frequentatori delle riunioni settimanali che il compositore organizzava nella sua casa, alle quali partecipavano i personaggi più in vista dell'ambiente culturale dell'epoca.⁷ «Meraviglie, caro Fano, meraviglie! È musica che trae all'alto» furono le parole di Carducci dopo aver ascoltato alcuni brani dell'artista (cit. in Simionato 2010, 111); sono gli anni in cui, poco tempo prima della morte del premio Nobel, il compositore scrisse alcune liriche per canto e

6 Molti sono i compositori che tra Ottocento e Novecento compongono romanze o liriche da camera su testi di illustri poeti della tradizione italiana, a partire da Dante e Petrarca sino ai più recenti. Per ulteriori informazioni si rimanda a Cesare Orselli (Orselli 2012).

7 Fano non incontrò mai Pascoli e non c'è nemmeno traccia d'archivio riguardante un rapporto epistolare tra i due artisti. È quanto emerge dai materiali contenuti nell'Archivio Fano di Venezia e dalla preziosa testimonianza di Vitale Fano, nipote del musicista, che ringrazio per la sempre pronta disponibilità e per avermi gentilmente concesso di accedere al fondo da lui posseduto al quale appartengono le immagini qui presenti. Il fondo è allocato in una parte della casa appartenuta al compositore stesso e contiene l'intera biblioteca di Guido Alberto Fano (e dunque importante per notizie riguardanti le sue letture), oltre che il suo epistolario, gli spartiti manoscritti autografi ed altri, invece, idiografi, nonché alcuni strumenti musicali di proprietà dell'artista padovano. L'Archivio musicale Guido Alberto Fano Onlus, è l'associazione che organizza e promuove iniziative per divulgare la conoscenza della figura e dell'opera di Fano.

pianoforte su testi proprio di Pascoli e Carducci (Simionato 2010, 110-1 e scheda dedicata a Fano in Basso 1985, 700).

Nella musica vocale da camera di Fano,⁸ che riguarda Pascoli, come «Il sogno della vergine», «Nebbia» e «La mia sera», le variazioni musicali paiono corrispondere ai mutamenti nell'animo del poeta. Guido Alberto Fano si rivela qui un attentissimo e delicato interprete delle emozioni di Pascoli, a partire dal rispetto della metrica: la melodia si fonde con la struttura poetica senza stravolgerla, il testo d'autore rimane autentico, scevro dell'azione manipolatrice che talvolta i compositori esperti tendono ad applicare allo scritto.⁹ Le sensazioni suscitate dalla poesia vengono comunicate con un forte cromatismo musicale, che pare mettere in luce i sentimenti di inquietudine e instabilità, presenti in quasi tutti gli spartiti di Fano dedicati a testi di Pascoli. Nella concezione estetica del poeta, che emerge soprattutto dal materiale legato ai melodrammi, la musica riesce a far risaltare le atmosfere crepuscolari e notturne degli ambienti e il clima indefinito, ricco di echi e risonanze dell'opera;¹⁰ il vespro era anche il momento della giornata in cui Pascoli prediligeva ascoltare brani musicali, per lui irrinunciabile fonte di ispirazione.¹¹ Guido Alberto Fano scelse, per la sua opera di musicazione, tre poesie pascoliane legate alla notte e all'indeterminato: «Il sogno della vergine» e «La mia sera», appunto di ambientazione notturna, e «Nebbia» che risponde al clima ovattato e indeterminato a cui dà voce il poeta.

3.1 «Il sogno della vergine»

La prima pagina dello spartito de «Il sogno della vergine», custodito presso l'Archivio Fano, riporta in corsivo il titolo sottolineato del componimento pascoliano; al di sotto, tra parentesi tonde, la dicitura «per una voce sola con accompagnamento di pianoforte», seguita da un'indicazione ri-

8 Per quanto riguarda la definizione, i pezzi sono precisamente «liriche per canto e pianoforte», anche se il compositore tende a nominarli 'canti'. Si entra nell'ambito della 'lirica da camera' la quale, come ricorda Adriana Guarnieri, a partire dalla Scapigliatura si distingue dalla 'romanza' ottocentesca per il testo aulico, impegno compositivo, sperimentazione e libertà formale, destinata ad un *élite* di uomini di cultura (Guarnieri Corazzol 2012).

9 Per le modificazioni operate dai compositori su testi di d'Annunzio si rimanda a Mila De Santis (De Santis 2008).

10 Pascoli afferma: «perché come farei a darvi un'istruzione musicale ora? ora che m'è pur che mai necessaria tra la luce crepuscolare, così dolce così limpida così fantastica del tramonto» (cit. in Zazzaroni 2013, 20).

11 «Il pianoforte Racca e la melodia che da questo scaturisce sono fondamentali nelle ore del crepuscolo [...] perché lo strumento è *l'ispiratore crepuscolare* di Pascoli» (Zazzaroni 2013, 20).

guardante l'autore del componimento, il testo e l'edizione da cui è stato estrapolato; più in basso, «musica di Guido Alberto Fano». Nelle facciate seguenti si può leggere la musica scritta accuratamente con inchiostro, senza correzioni (Fano, «Il sogno della vergine»).

Ne «Il sogno della vergine», la complessità del linguaggio, volutamente rivolto verso l'onirismo e il mistero, è resa in musica con la ricerca di innovazione grazie a sonorità inedite che richiamano il simbolismo musicale proveniente dalla vicina Francia, come la scala esatonale, l'armonia per quarte e un'indeterminatezza armonica sfuggente ed ipnotica (cf. Simionato 2010, 112).

Lo spartito per canto e pianoforte, probabilmente ideato in memoria della morte di Pascoli, fu scritto a Napoli, la mattina del 30 marzo 1913, e diviso in cinque sezioni, come il poemetto. L'edizione attuale de «Il sogno della vergine» è basata sull'analisi filologica di tre fonti d'archivio: l'originale appena nominato, una copia idiografa predisposta per la pubblicazione, sicuramente approvata dal compositore e un'edizione a stampa del 1921, dedicata a Bianca, la moglie di Fano (cf. Fano 2005, 3).

Le variazioni temporali e ritmiche sono frequenti, sia, come già accennato, per sperimentare modalità sintattiche innovative sia per riuscire ad assecondare il testo: le decise pause poetiche sono quasi sempre rispettate e persino un numero notevole di *enjambement* vengono fatti risaltare sullo spartito. Fano ha certo studiato attentamente i testi prima delle composizioni, come testimonia il volume poetico custodito presso l'Archivio Fano a Venezia.¹² Il compositore capisce e 'sente' la poesia e la sa trasmettere coerentemente tramite le note. L'attenzione al lessico da parte del compositore dovette essere massima, durante l'analisi del testo.

Il vocabolo *lenta*, presente nel primo verso, ha preciso riscontro musicale. Lo stesso accade successivamente in corrispondenza di *tacita casa* (v. 9), dove un *crescendo* che culmina con un *fortissimo* simula il destarsi della dimora (inizio del v. 10). Il sogno della vergine è accolto da una diminuzione del tono, che porta al concentrarsi sulla voce sola, invitando quasi alla riflessione. Talvolta, l'accompagnamento musicale è talmente lieve da passare in secondo piano: ciò accade per esempio all'inizio della seconda sezione, in corrispondenza di passaggi importanti a livello poetico, di sospensione, di attesa, di inesplicabilità. Invece, in accordo con il palesarsi della natura partenogenetica del figlio, dopo il turbamento della ragazza che ancora non ha conosciuto l'amplesso ma immagina di essere madre, il

12 ««Il sogno della Vergine» [...], le poesie «Nebbia» e «La mia sera», anch'esse tratte dalla raccolta *Canti di Castelvechio*. Pubblicata dall'editore Marchi di Lucca nel 1903, l'antologia arriva alla sesta edizione nel 1912 con la casa editrice Zanichelli di Bologna; a quest'ultima edizione, di cui una copia è tuttora conservata presso l'Archivio Fano di Venezia, si attiene scrupolosamente il compositore, che ne indica con esattezza gli estremi nel frontespizio del manoscritto originale» (Fano 2005, 3).

ritmo aumenta quasi per dichiarare il chiaro manifestarsi di una situazione nuova, la sorpresa derivante dal «fiore non nato | da seme, e sbocciato improvviso!» (*Canti di Castelvecchio*, «Il sogno della vergine», vv. 37-8). La musica si fa poi più dolce ma decisa con l'arrivo del figlio, come se il *crescendo*, che rimane presente fino alla fine della terza 'miniatura', volesse giocare con il testo e cercasse di creare una sorta di legame ambiguo tra la realtà e l'impalpabilità del sogno: la dimensione onirica sembra imprimeri così fortemente nella mente dell'ascoltatore da risultare percepibile. Nella quarta sezione pare già farsi strada l'insinuazione di un dubbio riguardante la veridicità di ciò che la giovane sogna: è l'annuncio dello svanire di ciò che è immagine falsa. Il ritmo si fa soffuso, pronto a 'coccolare' il nuovo nato con una melodia che ricorda le nenie infantili. Fano asseconda i versi, nei quali il bambino viene dondolato nella *cuna* (v. 50) nel profondo silenzio e paragonato ad un *cirro d'argento* (v. 54) che piano si muove al lume del *tacito lume di luna* (v. 53). Qui l'ipallage - *esile* (v. 56) sarà da associare alla natura aerea della nuvola - suggerisce la natura vaga del sogno e dello stesso figlio, che il compositore riesce a rendere perfettamente tramite una successione di note quasi ossessiva: una cantilena che sembra morire continuamente per poi risorgere, in un'atmosfera rarefatta. Nella parte finale torna preponderante la voce. La musica gradualmente si impone tra la quarta e la quinta parte, dove non esiste uno stacco netto come tra gli altri pezzi: è presente invece una continuità, quella della disillusione che coinvolge l'ultima quartina e la terzina iniziale successiva. La pausa metrica, quindi, non viene rispettata da Fano, ma viene considerata la progressione a livello semantico messa in luce dall'impiego di numerose terzine musicali di collegamento. In corrispondenza della parola *sogno* (v. 76), compare un'estrosità musicale che coincide con un'atmosfera onirica, per poi perdersi in un lieve *morendo*, dello spartito e del sogno, in concomitanza con la nascita del giorno, annunciato dall'Avemaria, dove le note mimano un lento rintocco di campane.

3.2 «Nebbia»

Caratterizzata da grande mimetismo musicale è pure «Nebbia», a sua volta estrapolata dai *Canti di Castelvecchio*. Per quanto riguarda il manoscritto, non c'è una pagina dello spartito interamente dedicata al titolo della poesia: questo viene apposto in testa, distanziato dal primo rigo; a sinistra e a destra del titolo sono presenti due diciture, rispettivamente «poesia di G. Pascoli» e «musica di G.A. Fano». L'ordinata scrittura ad inchiostro è talvolta accompagnata da qualche raro appunto a matita nelle facciate finali (Fano, «Nebbia»).

Lo spartito vede la luce in un biennio, quello del 1906-07, significativo nella vita di Guido Alberto Fano, il quale è coinvolto in un passaggio

importante di ricerca e di sperimentazione (Steffan 2011, 7). Il ritmo si mantiene costante dall'inizio fin quasi al termine, dove parallelamente al finire della lirica, si inserisce un rallentamento dell'andatura musicale, che si collega alle note iniziali in una struttura circolare. Non esiste una sezione introduttiva di sola musica; voce e strumento partono all'unisono.¹³ La composizione è strettamente legata al verso ripetuto, *Nascondi le cose lontane* (*Canti di Castelvecchio*, «Nebbia», vv. 1, 7, 13, 19, 25), che si installa come una sorta di *refrain* musicale che permane sino al termine. Le varie unità in cui si può suddividere il testo poetico sono intonate tutte, tranne rare eccezioni, sulla stessa melodia la quale viene di volta in volta ripetuta identica, come accade per le strofe di una moderna canzone. La voce è deputata a pronunciare, tramite il verso d'inizio, una sorta di sospiro; ad essa si congiunge il pianoforte, il ruolo del quale è quello di colmare lo spazio sonoro del paesaggio lontano, fonte di angoscia (Steffan 2011, 7). Il poeta si rivolge alla Nebbia personificata, invocata dolcemente e poi invitata a compiere azioni suggerite dall'io lirico, attraverso una curvatura melodica capace quasi di persuadere l'eterea sostanza. Anche in questo caso la metrica del componimento viene rispettata puntualmente, marcando ogni trisillabo (presente al quarto verso di ogni sestina) e mettendo in evidenza gli scavalcamenti presenti nel testo pascoliano. Si può addirittura notare che la voce pare scandire persino la dieresi di *valeriane* (v. 12), rimanendo aderente al testo originale. La musica soffusa ben si fonde al calare lieve della nebbia grazie ad un pianoforte 'onomatopeico' in sintonia con il testo pascoliano, come avverrà con il *don don di campane* (v. 24) riprodotto sul pentagramma da note che simulano il suono del campanile. I *crescendo* si collocano in corrispondenza dei versi maggiormente patetici: *nascondimi quello ch'è morto!* (v. 8), *le cose son ebbre di pianto!* (v. 14), *che vogliono ch'ami e che vada!* (v. 20). La maggiore stabilità ritmica del brano suggerisce una linearità che può collegarsi ai confini entro cui si pongono le cose avvolte dalla bruma ovvero il limite della vista. Lo spartito, quindi, sostiene musicalmente il confinamento delle entità entro una recinzione visiva.

3.3 «La mia sera»

Altra partitura, dotata di molte variazioni, è quella composta per «La mia sera», risalente al 1906-07. La poesia di Pascoli, contenuta anch'essa nei *Canti di Castelvecchio*, dovette coinvolgere maggiormente il compositore rispetto ad altri testi. Infatti, il componimento venne musicato più volte:

¹³ Lo stesso accade in «Il sogno della vergine». Per «La mia sera», invece, la questione sarà differente.

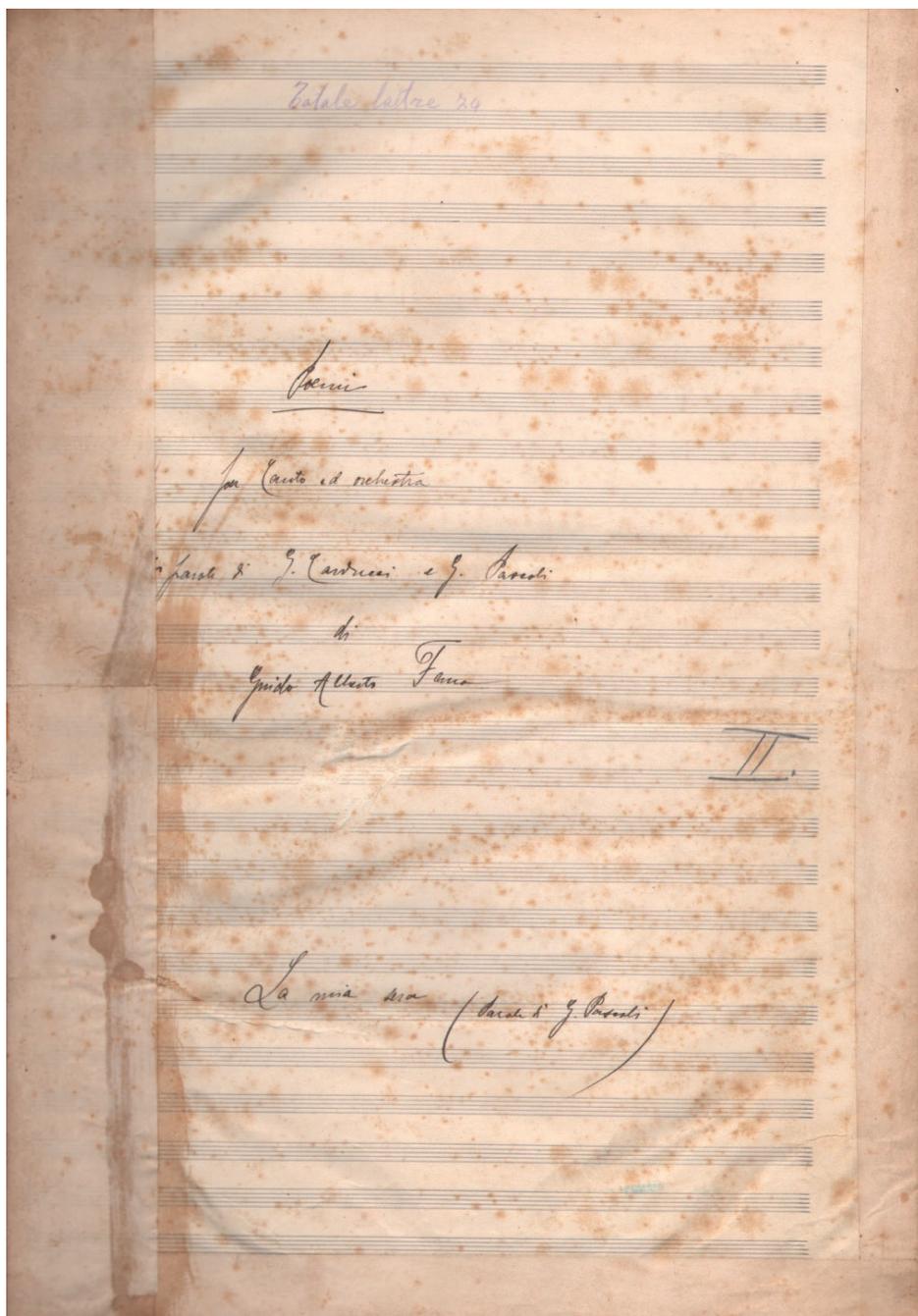


Figura 1. Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 127

presso l'Archivio Fano sono conservati sia due manoscritti della partitura d'orchestra sia un abbozzo precedente a questi, da cui deriva anche una riduzione per canto e pianoforte.¹⁴ La stesura ideata per orchestra meriterebbe di essere presa in considerazione e studiata, anche perché non risultano recenti esecuzioni. Degli spartiti custoditi presso l'Archivio Fano, quello dell'abbozzo de «La mia sera», è il più tormentato dal punto di vista scrittorio. Frequenti sono infatti le correzioni (sia a penna, mentre scriveva la prima versione dello spartito, sia a matita, probabilmente in un momento successivo), i rifacimenti e i punti in cui il compositore pare tornare sul pentagramma dopo aver riflettuto, per segnalare e modificare alcuni passaggi; anche la partitura per orchestra mostra i segni di lavoro di limatura ed elaborazione, soprattutto della parte finale della composizione (Fano, «La mia sera 1»).

La struttura musicale del testo pascoliano è certamente più complessa della trascrizione di «Nebbia». Entrambi i testi di partenza («Nebbia» e «La mia sera»), comunque, poggiano la versificazione sulla misura ternaria coniugata ai suoi multipli (trisillabi, senari, novenari): l'andamento ritmico delle poesie, conferito dalla misura e dall'accentazione dei versi, rendeva i testi musicabili più agevolmente perché già dotati di una cantilena¹⁵ o ritmicità già marcata.¹⁶ Secondo le regole della versificazione tradizionale, il novenario poteva essere considerato un trisillabo ripetuto e per questo motivo da evitare,¹⁷ dal momento che conferiva al testo un andamento da 'marcetta', inadatto a una corretta orchestrazione del componimento.

Anche nell'ambito della versificazione, Pascoli si allontana dai modelli classici e si orienta verso forme antiche da reinterpretare. Fano, quindi, fu probabilmente agevolato da questa metrica insolita, che si prestava (e aderiva) ai suoi ritmi musicali. Il compositore sembra riprendere la tradizione, sentita ormai come sorpassata nel primo Novecento, del gusto

14 Guido Alberto Fano lavora probabilmente nello stesso biennio 1906-07 ad entrambe le musicazioni de «La mia sera»: la prima composizione è definita «poema per canto e grande orchestra» (e probabilmente si tratta della prima ad essere scritta, in base alla definizione della successiva) e la seconda «riduzione per canto e pianoforte», stando alla pubblicazione da parte di Sonzogno del 1936. Carlida Steffan afferma «l'originaria tavolozza da grande orchestra viene stipata a forza dentro la tastiera del pianoforte» (Steffan 2011, 7).

15 Nel senso di linea melodica piana.

16 «[Il trisillabo], presente sporadicamente, in combinazione con altri versi, nella tradizione italiana, viene ripreso da Pascoli, che lo impiega spesso in compagnia di senari e novenari» (Lavezzi 2002, 72).

17 È la pesante ipoteca dantesca che grava sul novenario di 2^a 5^a 8^a: *Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit, De vulgari eloquentia*, 2, 5, 6 (Il novenario, invece, che appare un trisillabo triplicato, non è mai stato in onore o, per la sua monotonia, è caduto in disuso). Pascoli, il cui lavoro sul novenario è ben studiato, appare dunque colui che riabilitò questo verso. «Nebbia» e «La mia sera» presentano il novenario sopraddetto.

ottocentesco di imitazione melodica delle voci naturali.¹⁸ «La mia sera» è testimone di questa moda mimetica; lo spartito per canto e pianoforte risente dell'idea di una composizione per orchestra e quindi è caratterizzato da ampio respiro rispetto alle precedenti composizioni perché più curato, complesso ed anche esteso dal punto di vista temporale. Esiste qui un'introduzione per solo pianoforte, ricca di virtuosismi, e solo successivamente si inserisce la voce, che pare un accessorio dello strumento. Nonostante l'importanza che ricopre il canto, l'attenzione dell'ascoltatore è concentrata sulle note eseguite dall'interprete. La partitura verrebbe compresa anche senza il pentagramma dedicato al canto;¹⁹ il testo potrebbe essere tenuto sott'occhio dall'ascoltatore che coglierebbe senza alcuna fatica i passaggi tipici del testo in base alle note che di volta in volta segnalano i lampi diurni, la successiva pace serale, i versi delle 'figlie del limo', le rane, i tremori delle foglie esposte al vento. A riguardo Carlida Steffan rileva la presenza di un pianoforte, quasi aggressivo in alcuni momenti, laddove ruba la scena alla voce (Steffan 2011, 7).

Nella prima parte del testo e dello spartito, l'attenzione è dedicata ai rivolgimenti naturali e meteorologici che vengono riprodotti con attenzione e accentuati dalle pause solo musicali che spezzano frequentemente i versi cantati. Una di queste sezioni melodiche piacevolissime divide due dei versi cardine della poesia: *Nel giorno, che lampi! che scoppi!* (*Canti di Castelvechio*, «La mia sera», v. 7), seguito da notevoli virtuosismi che riproducono la tempesta, e *Che pace, la sera!* (v. 8) anticipato da un *calando assai* (così compare nello spartito manoscritto di Fano) che porta l'ascoltatore a sentire la tranquillità della sera, dove ogni tormento pare attenuarsi. Da qui in poi, la musica trasmette una leggerezza e pacatezza, che rientra in un vortice di *crescendo* in corrispondenza del ricordo del giorno tumultuoso. Gli intermezzi musicali rimangono una costante di tutto il brano: significativi quelli che mimano, tra verso e verso, i voli arzigogolati delle rondini. La cupezza e la sospensione si oppongono all'allegria dello stacco, in corrispondenza della tristezza ricordata dalla *garrula cena* (v. 28). La mancanza, poi, di pause musicali marca il paragone testuale tra le rondini e l'io lirico. La musica e la linea vocale riemergono, ancora, nella nenia, nella cadenza di ninna nanna, associata all'imitazione del suono di campane che caratterizzano il finale. Il verso sinestetico *là, voci di tenebra*

18 Bisogna ricordare che la 'lirica da camera' rispetto alla 'romanza' è caratterizzata dal rispetto del testo lirico e dunque è legata allo stretto rapporto tra parola e testo (Guarnieri Corazzol 2012).

19 Ciò è frutto del mimetismo o realismo musicale ottocentesco cui partecipa Guido Alberto Fano come compositore, secondo le parole di Vitale Fano. Si tratta di un'eredità della lirica da camera romantica nella quale si prestò attenzione, come accade in Schubert, «[all'] intonazione cameristica di un testo poetico, con il sentimento di una perfetta fusione del dettato verbale e sonoro» (Guarnieri Corazzol 2012, 223-4).

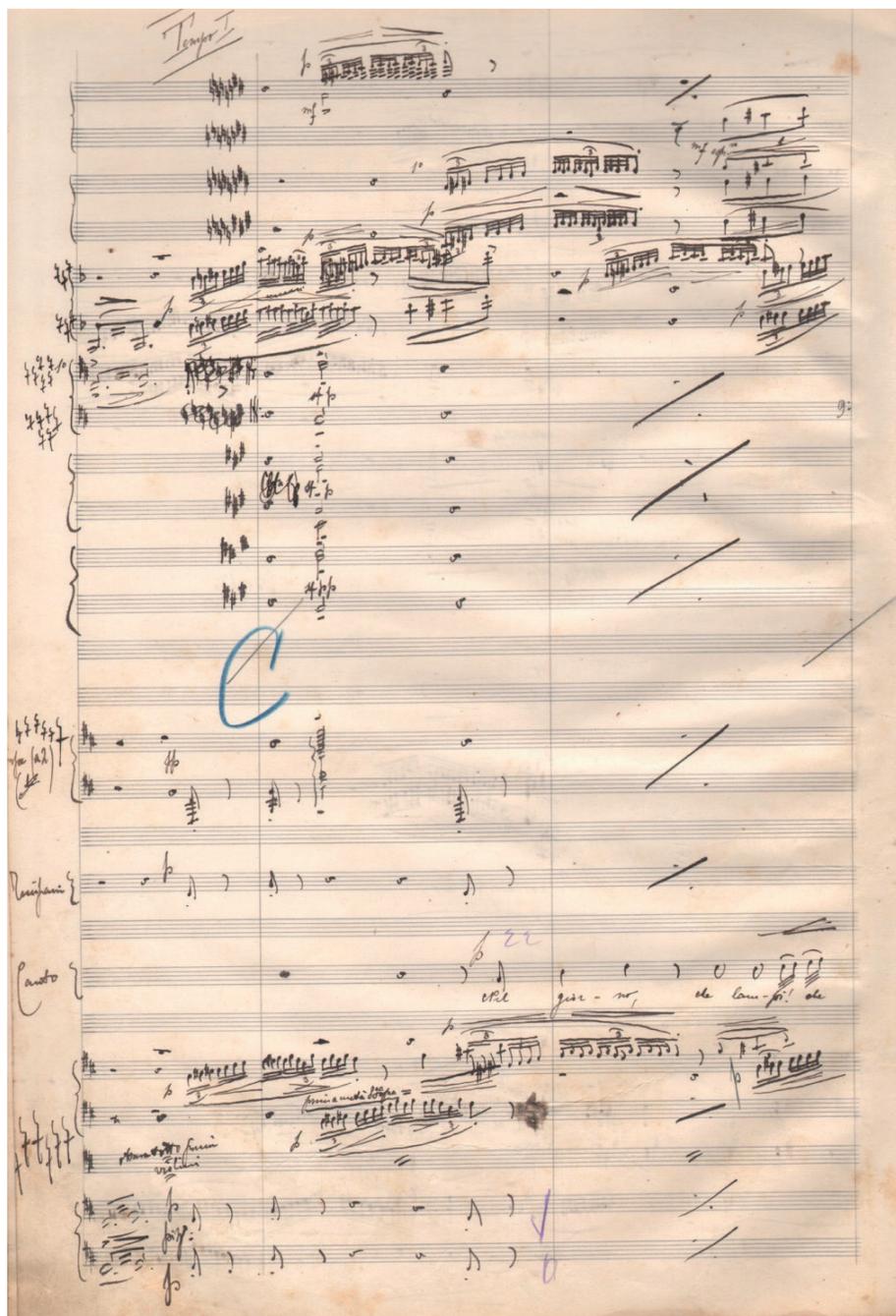


Figura 2. Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 127

Basei. «I miei versi, più che letti, sono fatti per essere cantati»

azzurra (v. 36), è quasi isolato e distinto dall'ultimo *crescendo* che pian piano discende per fare in modo che le note muoiano lentamente assieme al senso espresso dal testo della poesia. Viene messo in luce chiaramente, grazie alla melodia, un confondersi di sogno e realtà che delinea molte delle poesie pascoliane.

Si può pensare che un incontro tra Pascoli e Fano sarebbe stato certamente proficuo: sia Pascoli sia Fano hanno partecipato di un clima culturale comune e si sono spesi in direzione di un'armonizzazione delle espressioni artistiche. Nel 1955 Manara Valgimigli ne indicava in modo efficace la cifra:

Il segreto dell'armonia imitativa è tutto qui, in questo senso istintivo. E mimèti e attori, ad ora ad ora, siamo un po' tutti, perché siamo tutti, o si scriva o solo si legga, partecipi di poesia. E un poeta, quando e quanto è più poeta, e cioè quanto più è dentro la propria fantasia e la vive, tanto più è tratto e come guidato questa sua fantasia a rappresentarla e significarla altrui, e a persuadere altrui del proprio sentimento con tutti i mezzi che ha a sua disposizione, colori se pittore, note se musico, e se poeta parole. (Valgimigli 1955, 1775)

Bibliografia

Fonti primarie

- Canti di Castelvecchio* = Ivanos Ciani e Francesca Latini (a cura di) (2002). *Poesie. Myrica, Canti di Castelvecchio, di Giovanni Pascoli*. Torino: UTET.
- De vulgari eloquentia* = Coletti, Vittorio (introduzione, traduzione e note) [1991] (2000). *Dante, De vulgari eloquentia*. Milano: Garzanti.
- La mia sera 1* = Fano, Guido Alberto. «La mia sera». Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 063.
- La mia sera 2* = Fano, Guido Alberto. «La mia sera». Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 127.
- La mia sera 3* = Fano, Guido Alberto. «La mia sera». Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 134.
- «Nebbia» = Fano, Guido Alberto. «Nebbia». Venezia, Archivio Fano, Fan. Mus. A. 064.
- «Il sogno della vergine» = Fano, Guido Alberto. «Il sogno della vergine». Venezia, Fan. Mus. A. 067.

Fonti secondarie

- Basso, Alberto (1985). *Dizionario universale della musica e dei musicisti*, vol. 2. Torino: UTET.
- Beccaria, Gian Luigi [1975] (1989). *L'autonomia del significante. Figure del ritmo in Dante, Pascoli, D'Annunzio*. Torino: Einaudi.
- Capovilla, Guido (2000). *Pascoli*. Bari: Laterza.
- Contini, Gianfranco (1958). «Il linguaggio di Pascoli». Comitato onoranze a G. Pascoli della Società di studi romagnoli (a cura di), *Studi Pascoliani*. Faenza: F.lli Lega, 28-51. Saggi e repertori 4.
- De Santis, Mila (2008). «Aspetti della lirica da camera su testi di d'Annunzio». Adriana, Guarnieri et al. (a cura di), *D'Annunzio musicista immaginifico*. Firenze: Olschki, 215-43.
- Fano, Vitale (2005). «Introduzione». Fano, Guido Alberto; Fano, Vitale; Furlani, Paolo (a cura di), *Il sogno della vergine (per una voce sola con accompagnamento di pianoforte). Poesia di Giovanni Pascoli, dai 'Canti di Castelvecchio'*. Venezia: Archivio Musicale Guido Alberto Fano, 3-4.
- Guarnieri Corazzol, Adriana (2012). «Musica e poesia in Italia tra Ottocento e Novecento». Frantellizzi, Sabine (a cura di), *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*. Lugano; Milano: Casagrande Fidia Sapiens, 223-32.
- Lavezzi, Gianfranca (2002). *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*. Roma: Carocci.
- Orselli, Cesare (2012). «La romanza da camera italiana». Frantellizzi, Sabine (a cura di), *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*. Lugano; Milano: Casagrande Fidia Sapiens, 165-9.
- Pascoli, Giovanni (1924). *Nell'Anno Mille. Sue notizie e schemi da altri drammi*. Bologna: Zanichelli.
- Pascoli Giovanni (1979). *Testi teatrali inediti*. Ravenna: Longo.
- Simionato, Giuliano (2006a). «Influssi musicali della poesia pascoliana». *Studi Romagnoli*, 57, 671-83.
- Simionato, Giuliano (2006b). *Musicisti pascoliani: Marco Enrico Bossi*, in *Studi Romagnoli*, 57, 685-700.
- Simionato, Giuliano (2010). «'Il sogno della vergine' di Giovanni Pascoli musicato da Guido Alberto Fano». *Rivista Pascoliana*, 22, 109-16.
- Simionato, Giuliano (2014). «Pascoli, Leoncavallo e l'Inno degli emigrati italiani a Dante». *Rivista Pascoliana*, 26, 53-71.
- Steffan, Carlida (2011). *Incipit vita nova*. CD Booklet, 6-9. Fano, Guido Alberto, *La mia sera*.
- Traina Alfonso [1971] (2006). *Il latino del Pascoli. Saggi sul bilinguismo poetico*. Bologna: Pàtron.
- Valgimigli, Manara (1955). «Sillabe e suoni». *Il ponte. Rivista mensile di politica e letteratura*, 9, 11, 1772-9.

Zattarin, Alessandro (2014). *Anch'io voglio scrivere per musica. Pascoli e il melodramma*. Lanciano: Carabba.

Zazzaroni, Annarita (2013). *Melodramma senza musica. Giovanni Pascoli, gli abbozzi teatrali e le Canzoni di Re Enzo*. Bologna: Patron.

Il grande onore di essere un «piccolo poeta» Il Noventa di Giudici tra i poeti della Cini

Lucia Pasqualotto

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract The article covers the critical contributions written by poets Andrea Zanzotto, Giorgio Bassani and Giovanni Giudici for the Study Conference on Giacomo Noventa, organised by Fondazione Giorgio Cini in 1986, and it focused on Giudici's critique and on his private and poetical relationship with Noventa. In particular, the analysis highlights the importance of poets critical perspective in the rediscovery of Noventa's work and its particular dialect.

Keywords Giacomo Noventa. Giovanni Giudici. Dialect poetry. Literary criticism.

Dal 26 al 28 giugno 1986 la Fondazione Giorgio Cini promosse un Convegno di Studi dedicato a Giacomo Noventa, accordandosi a una rifiorita attenzione per il pensiero e per l'attività del poeta. Gli interventi critici pronunciati in quelle giornate sono raccolti in un volume (Manfriani 1988a) prefato da Franco Manfriani, curatore di *Versi e poesie* (1986) di Noventa, che vede nei partecipanti al Convegno la prova concreta di un interesse autentico nato dal fascino immortale della figura noventiana, in grado ora di raggiungere anche le nuove generazioni e alla cui riscoperta la Fondazione Cini ha contribuito ulteriormente.

Se è vero che il pubblico di Noventa era costituito in gran parte dalla cerchia di amici letterati divenuti anche fedeli lettori, è altrettanto vero che essi possedevano gli strumenti per fiutarne il valore creativo al punto che i loro giudizi risultano «essere una preziosa acquisizione critica e non certo il frutto, appunto, di amicizia o di un sospetto e devoto culto della personalità» (Manfriani 1988b). Alcune più antiche ed esperte predilezioni per Noventa possono dirsi quasi profetiche a oltre vent'anni dalla sua morte quando anche tra i nuovi interpreti presenti al Convegno emerge con fermezza la volontà di consegnare al poeta il suo posto nel panorama letterario del Novecento, dando inoltre il giusto riconoscimento all'opera saggistica (oggi racchiusa nei volumi *Il grande amore e altri scritti* e *Nulla di nuovo e altri scritti*, a cura di Franco Manfriani).

Scriveva Noventa in un componimento carico di rimpianto ma come sempre edificante: «Ah, déme, allora, de novo i tempi!, | Che gèro zóvene e no' cercavo | Nei altri altro ch'el me valor» (Noventa 1986, 3) e, quasi assecondandone il desiderio, è possibile riscoprire il valore di questo poeta

attraverso la critica di altri grandi nomi che tra le pagine del volume ne ricordano la poesia, la teoria, le battaglie e l'amicizia, regalando al lettore un ritratto inedito dal quale si dovrebbe iniziare a leggere l'opera noventiana per interpretarla senza etichette e semplificazioni.

Sono presenti in apertura due interventi di Mario Soldati, legato a Noventa da un profondo affetto, nei quali la nostalgia per la perdita del poeta si unisce alla soddisfazione di vedergli finalmente riconosciuta quell'importanza letteraria evidente ormai da tempo. La testimonianza di Soldati sembra risentire della commozione provata nel dedicarsi all'amico di sempre in uno spazio che è però ancora troppo limitato per poter dire di lui tutto quello che si dovrebbe dire ma, proprio per questo, ne racconta con spontaneità la grandezza, analizzando inoltre alcuni aspetti tipici del pensiero che, in modi diversi, vengono ricordati anche dagli altri interpreti della sua opera. Noventa, in aperta provocazione alla scrittura, non amava pubblicare le proprie liriche e preferiva invece recitarle ad amici e conoscenti donando loro il privilegio di ascoltare direttamente l'eleganza di quel dialetto - che un vero e proprio dialetto non è - inventato dal suo autore che voleva per sé una lingua diversa da quella in cui scrivevano gli altri poeti («Mi me son fato 'na lengua mia | Del venezian, de l'italian» Noventa 1986, 65), una lingua rinnovata e vera, chiara e appassionata, ricca di dignità ma non priva di limiti («Gà sti diritti la poesia, | [...] La ghe n'à altri, no'tuti credo» Noventa 1986, 65) e che riuscisse ad opporsi a quella ormai stanca e artefatta emblema di una società orfana dei valori passati:

Come le recitava! Tale era il fascino della sua voce, dei suoi sguardi, dei suoi pochi gesti, o forse, soltanto, della sua semplice presenza - che si restava a ascoltarlo come incantati. Noi ci illudevamo di capire, ma in realtà capivamo molto poco in rapporto a quello che c'era da capire e che avremmo dovuto capire. Travolti da lui, lo ammiravamo, lo amavamo, e questo ci bastava. Né le cose cambiarono dopo la sua morte, nel 1960; che a tutti parve così crudele, precoce, ingiusta. Per il nostro stesso dolore di averlo perduto, ogni volta che lo rileggevo - e penso che tutti i suoi amici non abbiano mai smesso di rileggerlo - era come riudire i suoi versi dalla sua voce e intanto rivederlo; continuavamo a entusiasmarci e a non capirlo, a non cercare, a non sforzarci di capirlo. (Soldati 1988, 5)

E forse proprio dalla difficoltà di comprenderlo appieno, quasi ammalati da un fascino che aveva in sé qualcosa di grande, nacquero da parte dei suoi lettori alcuni equivoci critici che Soldati non manca di citare, come quello in cui cadde anche Geno Pampaloni nel considerare la poesia noventiana come un'espressione dell'antico e inattuale o nel riconoscere in quel dialetto - italiano e veneziano allo stesso tempo - la facilità e il candore di una lingua dell'infanzia, che è al contrario invenzione ragionata ed ela-

borata, frutto di un pensiero polemico e riformatore, «che esiste e resiste appunto in funzione di condanna della poesia italiana contemporanea: si confronta alla poesia italiana contemporanea e, al confronto, ne rivela la sclerosi e la miseria» (Soldati 1988, 7).

Il poeta di *Versi e poesie* non può essere interpretato senza una piena conoscenza della sua scelta linguistica, del suo complesso corpus teorico e saggistico, di un'esistenza vissuta in continuo movimento tra le capitali d'Europa, delle sue polemiche contro l'idealismo di Croce e Gentile e contro la poesia di 'Saba-Ungaretti-Montale'. Noventa è infatti un autore tanto carismatico quanto complesso che non va semplicemente amato ma deve essere capito e studiato al di là della dolcezza dei suoi versi e di certe immagini che la sua poesia dal «saòr del pan, e la luse del ciel» (Noventa 1986, 44) ricrea con straordinaria immediatezza. Egli stesso, in un componimento del 1933, rispondeva in questo modo al giudizio un po' banale formulato da Casorati sulle sue liriche (Noventa 1986, 13):

Casorati gà lodà i me poemi.

«Ma i xé come le onde del mar...
 «Ghe xé sempre un motivo che torna...
 «I sonéti me sa del Petrarca...
 «Le otave gà un fià de l'Ariosto...
 «E le satire...
 «Ah l'amigo del bon Mecenate,
 «Del Gualino d'alora...»
 Pitòr, parla de quadri.

E se il pittore è invitato a continuare ad occuparsi di quadri, sono certo i poeti a poter offrire una valida prospettiva con cui 'tradurre' *Versi e poesie* così, anche in questo senso, il volume ciniano risulta prezioso poiché tra i molti eccellenti contributi (basti pensare a quello di Vanni Scheiwiller che si sofferma sulle splendide dediche del poeta, o a quello di Norberto Bobbio che si concentra sull'analisi del Noventa filosofo e saggista), vi compaiono quelli di Bassani, Giudici e Zanzotto depositari di una visione critica affinata dalla loro stessa esperienza in versi, dove l'oggetto trattato diventa spunto per un'acuta riflessione sulla poesia contemporanea e, di conseguenza, sulla contemporaneità di un autore come Noventa che non si può relegare al passato né continuare a conoscere solo in parte.

Giorgio Bassani (1988) spiega che, ad un primo sguardo, *Versi e poesie* sembra un libro d'altri tempi, quei tempi in cui la società vedeva ancora nel poeta la sua espressione più nobile e profonda, ma questa apparente patina di antico nasce tutta dalla capacità noventiana di raccontare i grandi temi della lirica di sempre «con lo stesso entusiasmo con cui Heine, Hugo, Carducci e Baudelaire cantavano queste sublimi cose» (Bassani 1988, 48),

servendosi di quella limpida chiarezza che può rendere sacro ciò che c'è di più umano. Infatti l'attualità, con tutte le sue problematiche, irrompe in questi versi 'di una volta' proprio attraverso il dialetto usato anche come elegantissimo strumento di polemica contro l'oggi, in un'altrettanto elegante nostalgia di un passato il cui ricordo romantico è una rinnovata denuncia al presente (Noventa 1986, 76):

No' più longo i rii, le serenadine,
 No', soto i balconi, rispèti d'amor,
 No' più tresse doro, no' scale de seda,
 No' più marinèri che vien da lontàn...

No' prima del nàscer le fedì promesse,
 No' i usi dei veci che ne destinava
 Le noze e le guere o un altro ideal...
 (La zente, a quei tempi, no' se improvisava,
 I morti gavéva, e el nome, un valor...)

Bassani esprime con fervore l'importanza di diffondere i versi di Noventa e tutta la sua opera facendone della riscoperta una battaglia cui aderire ad ogni costo, anche quello rischioso di interpretarlo come un autore 'facile', come un semplice poeta dialettale ignorandone la complessità del pensiero e della lingua, la finissima retorica e soprattutto la battagliera contemporaneità. Egli è disposto a sentir parlare di Noventa anche tramite errate interpretazioni «pur che all'opera di questo nostro poeta, così vero e così mal conosciuto, tocchi un poco di quella fama di cui ha tanto intrinsecamente bisogno, pur che da labbra che non siano solo le nostre possano infine essere ripetuti i suoi versi disperati e dolcissimi» (Bassani 1988, 49-50), pur che abbia finalmente un valido pubblico a considerarlo un vero poeta.

È Zanzotto, con l'intervento poi incluso in *Fantasie di avvicinamento* (1991), a raccontare il suo personale e coerente contributo alla circolazione di quei versi che Noventa ripeteva solo oralmente, o scriveva a mano, quasi a fatica, su foglietti volanti:

In seguito io ho salvaguardato un po' di questa tradizione noventana durante i miei anni di insegnamento nelle scuole medie. Ho presentato sempre delle poesie di Noventa e le ho sempre fatte 'cantare', dopo varie prove dei singoli allievi, a tutta la scolaresca insieme, e ne veniva fuori qualche cosa di straordinario, completamente estraneo al quadro predeterminato dai libri, dalla scrittura. [...] Quella che amava Noventa era comunque una poesia detta, connessa alla convivialità, a vivere insieme un momento particolare di comunicazione affettiva, che forse può ancora far apparire quel punto di emergenza, quel culminante fatto comunitario che è il sublime. (Zanzotto 1988, 91)

Nelle parole di Zanzotto rinasce con chiarezza lo scopo dell'oralità noventiana: esprimere una poesia vera e riformata, che non è fatta per isolarsi e chiudersi tra le pagine di un libro né per esistere, fine a se stessa, nel silenzio della lettura privata, bensì per essere udita attraverso la propria voce riuscendo ad unire coloro che sanno comprenderla e, talvolta, anche a dividerli (ne è prova la splendida dedica¹ a Fortini e Pampaloni) ma sempre con raffinata intelligenza.

Nella casa veneziana di Noventa nascevano infatti discussioni appassionate tra gli amici raccolti attorno a quell'uomo «libero e generoso» (Zanzotto 1988, 93) e il suo soffermarsi a ragionare su un verso del giovane Zanzotto era per quest'ultimo un vero incoraggiamento e la prova che esiste un punto, un luogo, dove ogni poetica si afferma nelle altre, dove il fare poesia, al di là di scuole e teorie, diventa qualcosa di più grande della poesia stessa. Le rime di *Versi e poesie* sono per il veneto Zanzotto parte indelebile della memoria anche a livello linguistico, e il loro 'dialetto', rappresentando una delle possibili vie che la poesia ha scelto per fuggire alle controversie novecentesche, diventa allora «un'espressione insigne proprio della poesia italiana del Novecento, per ciò stessa moderna» (Zanzotto 1988, 94). Il posto di Noventa nel panorama letterario non è dunque quello passato ma contemporaneo dove, secondo Zanzotto, avviene addirittura l'incrocio con il Montale - bersaglio prediletto delle denunce noventiane - di *Non chiederci la parola*, quando in «Dove i me versi me portarà» egli si interroga sui limiti della poesia nell'esprimere quei grandi valori che nell'uomo esistono con tale innata ragione da non poter essere raggiunti dalla parola (Noventa 1986, 37):

Dove i me versi me portarà,
 Acarezandoli come voialtri,
 No' so fradeli.
 Tocadi i limiti del me valor,
 Forse mi stesso me inganarà,
 Crederà sacra l'arte, e la gloria,
 Più che l'onor.

O forse allora mi capìria,
 Megio d'ancùo, più dentro in mi,
 Quello che i versi no' pol mai dar.
 Pur no' savendo esser un santo,
 A testa bassa de fronte ai santi,
 Par la me ànema mi pregarà,
 No' più ascoltandome nel mio pregar.

1 «A Franco Fortini e a Geno Pampaloni, perché ognuno accetti di questo piccolissimo libro la metà che l'altro rifiuta, e mi permettano entrambi di pensare alla loro antica ed attuale discordia come a ciò che più li unisce a me, e forse - un giorno - tra loro» (Noventa 1960).

Vale la pena riportare la conclusione dell'intervento di Zanzotto, il quale auspica l'avvento di una critica che abbia la discrezione di non trasformare Noventa, per forzato risarcimento, in un poeta troppo attuale, che non lo getti, lui così ordinatamente moderno anche nell'eleganza dell'antico, in mezzo ai vuoti disordini del post-moderno, che non voglia ridurlo ad un autore adatto a qualsiasi pubblico, perché la lirica noventiana non nasce per essere letta ma ascoltata:

Per lui, non il circo, ma la tavolata di amici, anche litigiosi, e la forte coesione del piccolo gruppo e la ragnatela dolce e nascosta di piccoli gruppi- premessa di un tessuto sociale e autentico. Ma al di là dell'amore e dell'odio appare la glaciale tragicità della disconferma, nel clima di oggi, nella (peraltro mal definibile e mal gestibile) postmodernità: tutto è uguale a tutto e tutto è, in fondo, niente, ed esiste solo un insieme di frammenti talmente estranei tra loro da non poter nemmeno «ipotizzare» di aver avuto qualcosa in comune, o al contrario, da non poter «fiutare» nemmeno le vestigia di una diversità o complementarità tra loro. E Noventa non può aver nulla a che vedere con tutto questo. (Zanzotto 1988, 96-7)

Per Zanzotto, Noventa merita non solo la riscoperta ma anche la cautela che si deve ad un autore a lungo emarginato dalla cultura del suo tempo e, a questo proposito, Franco Manfriani riprende in chiusura un aforisma che il poeta era solito ripetersi come incoraggiamento contro la marginalità in cui era stato ingiustamente relegato: «Chi vuole essere folgore sia a lungo nube». Il percorso verso una corretta rivalutazione di *Versi e poesie* deve avvenire tramite la profonda consapevolezza del pensiero di Noventa e della difficoltà che questo pensiero ha affrontato per riuscire ad emergere, dall'importanza dell'oralità poetica alle teorie in prosa, che secondo il parere di tutti i presenti alla Fondazione Cini non possono essere considerate secondarie alla poesia ma loro necessario complemento.

Emblematico di questo passaggio da nube a folgore è il contributo critico di Giovanni Giudici che nello sconosciuto (e inizialmente non considerato) Giacomo Noventa troverà in seguito un grande amico e un grande poeta. Il primo contatto di Giudici con i versi noventiani avvenne nel 1956 ad opera di Geno Pampaloni che con entusiasmo gli annunciò l'uscita di *Versi e poesie* per le Edizioni di Comunità, ma egli, mancante di quella «pazienza e amore» (Giudici 1988, 65) che si deve alla poesia di Noventa, compì l'errore di leggerlo senza ascoltarlo, di non intendere ciò che trent'anni dopo alla Fondazione Cini riuscirà ad avvalorare con le sue stesse parole. Sarà poi la mediazione di Franco Fortini a suggellare per sempre l'incontro tra i due e a permettere a Giudici di dedicarsi a Noventa non «con la simpatia che si deve ad un tenero e raffinato cantore» (Giudici 1988, 65) ma con la consapevolezza, quasi rivelata, di trovarsi di fronte a colui che nella critica definisce un «Maestro di poesia»:

Non so se il demerito fosse stato (prima) di una pampaloniana mancanza di tempo o di pazienza e amore da parte mia, e il merito (poi) di una fortiniana eloquenza o, più probabilmente, personale e diretta aspirazione di poeta a recidere il «nodo» che teneva (Fortini come me e tanti altri) avvinti alla suggestione (una sorta, direi, di viltà del linguaggio) propria della tradizione poetica egemone del nostro Novecento: il non osar dire, il non osar amare, il non osar piangere o ridere che, insomma, la distingue... Sta di fatto, però, che quando Fortini mi leggeva le più alte poesie di Giacomo, io [...] capivo che, proprio in quella lingua di contrabbando e travestita perciò da dialetto, doveva individuarsi la via d'uscita, sia pure tenue rigagnolo o quel che si vuole, che avrebbe potuto ricondurci al mare della 'grande poesia'. (Giudici 1988, 65)

Nell'aneddoto citato sembra materializzarsi quella «ragnatela dolce e nascosta di piccoli gruppi», vero pubblico noventiano, di cui parlava Zanzotto, e non è un caso infatti che Giudici abbia compreso Noventa in seguito alla lettura di Fortini, poiché la lirica di *Versi e poesie* non nasce scritta ma recitata, ed è in questo splendido ricordo che si concretizza ulteriormente il senso della sua oralità: ascoltare la poesia per capirla nel profondo, per riconoscere anche nella rima più semplice la via che possa ricondurre alla grandezza del fare poesia, al coraggio di non tacere i sentimenti che proprio in Noventa riacquistano il dovere di esprimersi anche nelle loro forme più elementari: amare, piangere, ridere. Giudici, come Zanzotto, intravede nel dialetto noventiano una delle strade che la lirica del Novecento percorre per salvarsi dal silenzio, strada che è addirittura cantata, recitata, scritta solo in seguito e mai per gloria.

Nel bellissimo intervento pronunciato alla Cini, Giudici attribuisce a Noventa il merito di aver ridonato alla poesia «il coraggio di essere tale, di affermare piuttosto che di negare, di cantare piuttosto che di puntare sull'afasia, di essere (se necessario) esposta al ludibrio e non all'onore del mondo» (Giudici 1988, 65) e, a tal proposito, è impossibile dimenticare uno dei componimenti più belli di *Versi e poesie* che si potrebbe considerare una dichiarazione di poetica del proprio autore, non fosse quasi la negazione di ogni poetica di fronte alla certezza di quegli attimi in cui la poesia deve rimanere nient'altro che se stessa (Noventa 1986, 48):

Fusse un poeta...
 Ermetico,
 Parlaria de l'Eterno:
 De la coscienza in mi,
 De le stele su mi,
 E del mar che voleva e no' voleva
 (Ah, canagia d'un mar!)
 Darne le so parole.

Ma son...
(Parché no' dirlo?)
Son un poeta.

E ti ghe géri tì ne la me barca.

E le stele su nù ghe sarà stàe,
E la coscienza in nù,
E le onde se sarà messe a parlar,
Ma ti-ghe-géri-tì ne la me barca,

(E gèra fermi i remi).
In mezo al mar.

Noventa abbandona ironicamente teorie e idealismi - che pur conosce con estrema e provocatoria sapienza - perché non è un poeta 'di qualcosa', è solo e soprattutto un poeta che non teme di esserlo né ha bisogno di definirsi; la sua barca, elegante e antica metafora della vita, ospita una donna reale che, proprio per questo, merita la priorità su ogni altra riflessione. Di tutto quello che si potrebbe dire, elevando e complicando la poesia alle più alte e astratte filosofie, rimane l'evidenza delle buone ragioni di una vera barca in mezzo al mare che ospita due veri innamorati ritratti nell'effettività del loro incontro. Come su questa stessa rivista ha ben messo in luce Loredana Bolzan (2015, 143), Noventa è «un poeta dotto che a sua volta non dimentica mai di essere sdoppiato in 'omo' e in 'poeta'» e riesce pertanto a descrivere ogni esperienza umana, soprattutto quella amorosa, declinandola dal basso grazie all'uso del suo particolare dialetto che, lontano da ogni condizionamento, gli consente di esprimersi in libertà. Al di là della polemica contro Montale, è proprio questo che Giudici intuisce e ammira in Noventa: l'ardire di non nascondere l'essenziale, l'umano, il quotidiano, ma esaltarlo attraverso una poesia che non si vergogna della realtà, il coraggio appunto di cantare, anche correndo il rischio di non essere uditi:

No' son omo da gran teorie, non sono un acuto critico, non tocca a me dire se la poesia di Giacomo Noventa sia 'grande' o meno 'grande'; ma posso dire che la parola, appunto, 'grandezza' e il senso che ad essa si connette riaffiorarono alla mia coscienza proprio attraverso il contatto con la poesia e con la persona stessa di Giacomo Noventa, con o senza la mediazione di chicchessia. L'amore e la passione civile, la nostalgia dei luoghi e dei tempi, la presenza ovunque di una persona e di una sofferenza o gioia umana, l'armonia del canto e la disarmatezza della poesia che nulla ambisce d'essere se non la propria disarmata semplicità, erano i temi e i valori che la lezione di Noventa mi riportò e che (ripeto) la sua stessa persona mi portava. (Giudici 1988, 65)

Giudici percepisce nelle tematiche noventiane dei veri e propri insegnamenti che la persona stessa di Giacomo Noventa era in grado di ispirare e, in questo, il suo intervento si accorda a quello di Zanzotto nel restituire un'immagine di fascino e grandezza del poeta che non era «omo da grandi teorie» (Noventa 1986, 47) piuttosto da grandi valori, gli stessi che la sua opera ripropone ad ogni lirica: l'amore, l'amicizia, l'onore, la passione civile. Giudici non accoglie in pieno la controversia riguardo l'Ermetismo ma riconosce a *Versi e poesie* il merito di combattere con prodezza la battaglia della poesia per la dignità di essere se stessa e aggiunge, nel fulcro del suo intervento, che Noventa «ci ha richiamato all'idea della grandezza, di cui quasi tutto il nostro secolo parve vergognarsi o avere comunque eccessivo pudore. Ci ha ricordato l'onore della poesia, il grande onore che è per un uomo di poter essere anche un piccolo poeta» (Giudici 1988, 66).

Difficile trovare parole migliori per descrivere la lezione noventiana che è poi quella della nube che non teme di essere folgore, di una poesia che non ha bisogno di un vasto pubblico per confermarsi tale né di venire scritta per essere ricordata, che non aspira alla gloria dell'autore ma vive dell'onore del suo «piccolo poeta». Giudici si lascia sfiorare dal dubbio (e in questo è ulteriore la corrispondenza con Zanzotto) che la riscoperta di Noventa possa avvenire in qualcuno per l'altezzoso interesse verso il 'poco conosciuto', ma la memoria dell'instancabile cura che il poeta veneto riservava anche alle rime più semplici lo persuade che la sua opera non verrà sminuita nel valore. E che il «piccolo poeta» sia realmente un grande poeta si evince con chiarezza dal fatto che la sua lirica è in grado di far entrare nella riflessione di Giudici autori stranieri tra più celebri della letteratura e della filosofia: l'apparente convivialità di *Versi e poesie* gli riporta alla mente Puskin, uno dei nomi prediletti della sua attività traduttiva, così come il noventiano moto di trasgressione alle abitudini culturali del tempo gli rammenta improvvisamente il *durcissement* nella riflessione di Péguy e di Bergson.

Noventa entra quindi a buon diritto tra i maestri di Giudici, che ne ricorda il più importante insegnamento anche in un componimento a lui dedicato (Giudici 2000, 605):

Se fosse qui, mio caro
 Nobiluomo Ca' Zorzi,
 Uno degli ultimi che dessero del lei,
 Detto Giacomo (o Gino) e poi Noventa
 Verrei nella Sua casa a riversarmi
 A impetrare salvezza
 Da un male che mi sgomenta -
 Fede bambina in corpo di vecchiezza
 A Lei versando il cuore
 A Lei che mi gridò - *Cerchi il Sublime!*

Nella sera di anguste trattorie
Un anno ancora in qua dalla Sua fine

Dove al povero insetto parlava una Grandezza
E il cielo del Suo Dio
Apriva al Giusto
Apriva al Peccatore
Mi chiamava tesoro - toséto mio

La poesia restituisce appieno l'immagine elegante e d'altri tempi che Noventa ispirava a chi gli stava attorno e allude con nostalgia ad alcune delle sue liriche più belle («Vittorio amigo mio...», «Cò no ghe sarà più stele...») terminando poi con la dolcezza del dialetto che è tutta nell'appellativo «toséto» e che sembra riportare Giudici alla convinzione che la vera grandezza comprende, accoglie, guida. Il riferimento alle «sere di anguste trattorie» riconduce la lirica ad un episodio avvenuto nel 1959 quando Giudici, a cena con Noventa, gli confidò di aver accettato di partecipare ad una conferenza sulle «non indegne»² (Giudici in Zucco 2008, 137) poesie di un amico saggista e la reazione improvvisa del poeta veneto rimarrà indelebile nella memoria del suo 'allievo':

Noventa diventò furibondo, alzò la voce come mai non lo avevo sentito: «No, Giudici, questo lei non lo doveva fare!». «Ma perché?» balbettai sconcertato.

«È una bravissima persona!». «Proprio perché è una bravissima persona, lei non doveva accettare! Perché lei cerca il sublime e non può fare certe cose!». Poi si calmò. (Giudici in Zucco 2008, 137)

Precise corrispondenze sembrano legare l'omaggio in versi di Giudici al suo intervento per la Fondazione Cini, dove afferma: «senza Noventa, probabilmente, non avrei ravvisato le vie d'uscita (se pur tali saranno state) che ho creduto d'individuare, se non altro come ambizioni, come aspirazioni» (Giudici 1988, 66), alludendo forse a quel rimprovero («*Cerchi il sublime!*») che diventò per lui una sacra lezione di ricerca poetica e personale.

L'autore di *Versi e poesie* ha indicato a Giudici una strada da percorrere, dei valori da perseguire nel destino, a volte non facile, dell'essere poeta ricordandogli che il fine della poesia non è mai la gloria, e il grande merito della Fondazione Cini è stato quello di contribuire nel giusto momento alla riscoperta di Giacomo Noventa riunendo attorno alla sua figura, proprio

2 Il saggista a cui Giudici fa riferimento è Sergio Solmi, protagonista di una conferenza tenutasi al Centro Culturale Pirelli l'8 gennaio 1960.

come accadeva un tempo nella casa veneziana, non solo i 'vecchi amici' ma anche i nuovi interpreti che hanno saputo cogliere in lui quel folgore che non poteva restare nube. La presenza al Convegno di autori come Zanzotto, Bassani e Giudici ha reso prezioso il volume che ne è nato arricchendolo di una particolare prospettiva critica necessaria per comprendere il valore della lirica di Noventa e ha realizzato al meglio un invito che egli stesso fece ai poeti in una delle sue liriche più significative (Noventa 1986, 32):

Dio -sa- quànti lauri nei boschi,
E nissùn che li taglia e li tol!
Forza amiçi, tornemo nei boschi,
Se no' altro, almanco a tagiar...

Par noialtri la bela corona,
O pa' un altro, no' questo ne importa,
D'un poeta saremo la scorta,
El to onor sarà anca el me onor.

È bello poter pensare che essi rappresentino metaforicamente la fedele «scorta» di Giacomo Noventa nel cammino critico verso la riscoperta della sua opera e che l'onore del «piccolo poeta» sia in fondo quello di tutti coloro che ne riconoscono la grandezza.

Bibliografia

- Bassani, Giorgio (1988). «Un poeta mal conosciuto». Manfriani 1988, 47-50.
- Bolzan, Loredana (2015). «'Esser a se stessi la so libertà'. Sulla poesia di Giacomo Noventa». *Quaderni veneti*, 1(4), 137-50.
- Daniele, Antonio (a cura di) (2008). *Giacomo Noventa*. Padova: Esedra editrice.
- Giudici, Giovanni (1988). «Giacomo Noventa: un'antica e nuova strada alla poesia». Manfriani 1988, 63-7.
- Giudici, Giovanni (1992). *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*. Roma: Edizioni e/o.
- Giudici, Giovanni (2000). *I versi della vita*. Milano: Mondadori.
- Manfriani, Franco (a cura di) (1988). *Giacomo Noventa*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Noventa, Giacomo (1986). *Versi e poesie*. A cura di Franco Manfriani. Venezia: Marsilio.
- Soldati, Mario (1988). «Giacomo Noventa». Manfriani 1988, 91-7.
- Zanzotto, Andrea (1988). «Ricordo di Giacomo Noventa». Manfriani 1988, 91-7.
- Zanzotto, Andrea (1991). *Fantasie di avvicinamento*. Milano: Mondadori, 143-55, 156-60.
- Zucco, Rodolfo (2008). «'L'altra faccia della luna': Il Noventa di Giudici». Daniele 2008, 130-50.

Brentane, butui e ‘dar di muso’ Vernacolo e venetismi in alcuni poeti nati negli anni Settanta

Igor De Marchi, Sebastiano Gatto, Piero Simon Ostan

Giovanni Turra

(Liceo Statale G. Berto, Mogliano Veneto, Italia)

Abstract In the Nineties and in the early XXist Century, the rapid changes that changed the appearance of the cities of Veneto and their suburbs infused in public perceptive habits a very rapid propensity to adapt, imposing a distracted and calm habituation. Some data often indecipherable and between them contradictory were added to each other, producing a living and verbal structure increasingly blurred. As it regards those dyscrasias between the present of that time and a still recent past, Igor De Marchi, Sebastian Gatto and Piero Simon Ostan offered with their verses a privileged survey method, able to act within the landscape as a memory indicator.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Igor De Marchi. – 3 Sebastiano Gatto. – 4 Piero Simon Ostan. – 5 Conclusioni.

Keywords Self-translations. Italian vernacular poetry. Language/dialect relationship.

1 Introduzione

Più o meno a cavallo del 1990, i rapidi mutamenti che nel volgere di qualche decennio avevano cambiato aspetto ai nostri centri urbani, e ai loro immediati dintorni, sembravano aver infuso nelle comuni abitudini percettive una propensione altrettanto rapida all’assorbimento, quasi imponendo una sorta di distratta e pacata assuefazione. Dati spesso indecifrabili e tra loro contraddittori andavano sommandosi gli uni agli altri in stratigrafie (o «sovrimpressioni» o «conglomerati», per dirla con l’ultimo Zanzotto) che producevano un tessuto vivente, e verbale, sempre più labile.

Di quelle discrasie tra il presente di allora (anni Novanta e Duemila) e il passato ancora prossimo, Igor De Marchi, Sebastiano Gatto e Piero Simon Ostan offrirono con i loro versi un metodo d’indagine privilegiato, tanto più plausibile quanto più dimesso, in grado di agire all’interno del paesaggio come un indicatore di memoria.

Fu a partire da questi presupposti che i poeti, a quei tempi meno che trentenni, percorsero i luoghi a loro familiari, vi si inoltrarono, ne esami-

narono linee e superfici con l'acribia di un agrimensore, nell'intento di definire anche per via comparativa, se non addirittura contrastiva, una personale geometria del conoscere. La galassia pedemontana si apriva infatti alla vista con una desolata valenza residuale, sconvolta e stremata da una metamorfosi a dir poco rovinosa.

Se gli occhi dei *viatores* (De Marchi e Gatto militarono nel gruppo dei poeti della «A 27», ispirato all'autostrada che, collegando Mestre e Belluno, attraversa longitudinalmente la provincia di Treviso) contemplavano un mondo ormai spezzato e perduto in modo irrecuperabile, essi prendevano atto di ciò lucidamente, osservando quel mondo senza rimpianti, cioè senza alcuna possibilità o speranza di ritorno. Tutto era ora irrimediabilmente distante, come suggerisce la nenia popolare riportata nell'esergo del congedo del primo libro di Gatto: «Lucciola lucciola, vien da me | che ti do il pan del re | che ti do il pan della regina | lucciola lucciola, viemmi vicina» (Gatto 2000, 61).

2 Igor De Marchi

In *Resoconto su reddito e salute* di Igor De Marchi (Vittorio Veneto, 1971), le sortite in direzioni di temi «alti» non dimenticano mai il contingente, l'ordinario da cui muovono; neppure la melodia del dialetto riesce a radolcire «il male non ammortizzabile» (De Marchi 2003, 52), la desolazione di uno sviluppo baldanzoso e devastante.

Va dato atto a De Marchi di aver saputo resistere alla tentazione di sciogliere nella nostalgia, nel lamento o – su un altro versante – nell'invettiva, nella facile denuncia ideologica; il suo realismo è del tutto immune dall'anchilosi di tanta versificazione 'militante' di ieri e di oggi; è un realismo che nasce dal disincanto di una individuale e dolorosa iniziazione al Vero (si consideri la ripresa dall'*Adelchi*: «Hanno ragione loro: | non rimane che far torto o patirlo» 2003, 73), ma anche dall'amore per le cose e per le persone che traspare nella cifra corale del libro, nell'attenzione a ogni aspetto della vita quotidiana, fino al meno appariscente:

Interno

Ha delle spine nel caffè
e un bottone che non tiene.
Gli manca il fiato a dar di muso
contro il cavo della terra,
la sua magrezza adolescente,
solitaria.
Senza tempo non si va da nessuna parte:
slanci ingenerosi e stime poco attente,

la melina maldestra portata avanti
 con meno convinzione.
 La radiosveglia lasciata ad annaspere
 tra frequenze sul comodino.
 E negarsi in fine alla vista allucinata dei mattini.
 (De Marchi 2003, 41)

È questa attenzione il cuore della poesia di De Marchi, ciò che fa della sua scrittura «un 'resoconto' che ci riguarda tutti» (Fiori 2003, 11), come ben formulato da Umberto Fiori.

Nel libro, De Marchi tenta il dialetto (nel suo caso, l'alto trevigiano) in più di un'occasione; ed il rifacimento in lingua del testo originario prende corpo secondo un procedurale già collaudato da altri: la sostituzione sistematica di termini concreti e domestici con voci italiane letterarie e astratte. Alcuni esempi: *tirar i òci* 'acuire la vista', *tuta sta vita che bala e che casca* 'tutta questa vita che traballa e si sfila', *pèrsego cru* 'pesca acerba' (2003, 78-9).

Quando a una forma unica del dialetto corrispondono in italiano standard (o anche nell'italiano regionale della zona) due - difficilmente più - sinonimi, l'uno uguale l'altro diverso da quella, l'auto-traduzione di De Marchi tende a privilegiare questo secondo, come il più o il solo italiano: con un atteggiamento non dissimile da quello che detta il fenomeno dell'ipercorezione, illustrato da Pier Vingenzo Mengaldo (cf. Mengaldo 2012, 328).

Ma può agire sottopelle un'altra spinta: quella a conservare e quasi proteggere, differenziando il più possibile la corrispondenza in lingua, la nativa immediatezza della parola dialettale. Il che è reso evidente soprattutto dal trattamento dei nomi propri, dei toponimi o meglio ancora degli antroponimi: cadono infatti, nella sua poesia, Mattarella (località del comune di Cappella Maggiore, conosciuta per l'omonima chiesetta longobarda), Meschio (fiume che nasce a monte di Vittorio Veneto), Colle Umberto (paese tra Vittorio Veneto e Conegliano, dove il poeta è vissuto fino ai trent'anni), Zhelèste (ortografia dialettale del nome proprio 'Celeste'), Cristina Giacomini (dedicataria di una poesia in dialetto), Castelir e Piai (rispettivamente una località e un paese a metà strada tra la pianura e il bosco del Cansiglio, sovrastato dal monte Pizzòc), Tre Croci e Sorapis (Passo Tre Croci e Punta Sorapis, a est di Cortina d'Ampezzo).

Nel De Marchi dialettale sono presenti poi idiotismi ulteriori, condivisi anche con altri autori: su tutti, le espressioni verbali perifrastiche, del tipo verbo (semplice) + avverbio ('su', 'giù', 'fuori', 'dietro' ecc.); forme, queste, non solo comunissime nei vari italiani regionali, ma anche nell'italiano substandard. Alcuni esempi: *Son 'ndat fòra* 'sono uscito', *fae fadiga* 'fatico', *ciapar sòn* 'riaddormentarmi', *smontar do* 'scendere' (De Marchi 2003, 78-81).

De Marchi insomma, nel tradursi evade spesso verso soluzioni senz'altro formali o letterarie, e generalmente più intellettualizzate; né c'è da me-

ravigliarsene, dal momento che la sua educazione letteraria e poetica si è svolta solo in minima parte su altri dialettali (su tutti, Luciano Cecchinel), molto di più invece su classici e contemporanei italiani - in lingua - e, ovviamente, stranieri - attinti sia in traduzione che in originale.

Tutto ciò non deve però trarre in inganno: il rischio della parola retorica e oziosa, che riduce o azzerava la carica elettrica della voce o espressione dialettale, è abilmente sventato. Per quanto riguarda infatti la produzione in lingua, l'italiano di De Marchi è fittamente incistato di specialismi afferenti a branche di sapere spesso tra loro molto lontane, termini desueti e obsoleti, regionalismi culti etc.

Eccone alcuni lemmi: *Rèdola* (2003, 21), toscano e letterario (se ne conta un'occorrenza anche in Maia di D'Annunzio, «l'orma essiccata | nella *rèdola* verde»): vale tanto 'sentiero, viottolo erboso fra i campi' quanto 'viottolo di giardini e parchi coperto di ghiaia minuta'. *Debraglio* (23), deverbale di *debraiare*: 'frizione di macchina automobile, disinnesco'; allude alla tecnica della doppietta, utilizzata con le automobili con il cambio non sincronizzato; un'occorrenza in *Pomo pero* di Meneghello. *Bisarca* (23) 'autoarticolato a due piani (dal lat. *bis arca*, nel significato di grande struttura) specifico per il trasporto di autoveicoli e chiamato colloquialmente cicogna'. *Balzana* (33; ant. settentr.) 'risvolto dei calzoni'. *Melina* (41) 'fare (la) melina' significa nel gioco del calcio «cercare di trattenere la palla, a scopo ostruzionistico, al limite dei modi consentiti dal regolamento»; per estensione, nel linguaggio comune l'espressione ha poi assunto il significato di «tirare in lungo una situazione, traccheggiare». *Scavezzati* (74) da *scavezzare*, variante, di origine settentr., di scapezzare 'tagliare o rompere la cima degli alberi'; nell'uso region. (spec. veneto) col sign. generico di rompere o slogare o spezzare l'osso del collo: «I gatti non sanno | attraversare la strada. | [...] || Ora, quando li vedo scavezzati | sui cigli delle strade | [...]» (74).

Inoltre, il consapevole utilizzo di un decorso logico della frase sottilmente non ortodosso, di una minuzia ritmica anti-melodica, rallenta su di sé la lettura e scolpisce ogni parola nel suo senso più proprio. Un esempio significativo, lo splendido distico «Gli manca il fiato a dar di muso | contro il cavo della terra» (41).

Questa strategia compositiva è impiegata da De Marchi in chiave perturbante: rispetto alla semplicità di un dettato che è solo apparentemente piano, essa consente di gettare una luce più scabra, mira a un'opacità materializzante, che rendano ancor più vivo il dettaglio e più urgente, ed eticamente esemplare, la concentrazione su di esso.

3 Sebastiano Gatto

In Sebastiano Gatto (Venezia, 1975), la coscienza dell'estraneità è una scoperta graduale. In *Padre vostro*, il libro d'esordio, partendo da una meticolosa descrizione del paesaggio che lo circonda e dei suoi aspetti più marginali, il poeta giunge, attraverso una rammemorazione intermittente di gesti antichi e desueti, ad accertare l'avvenuto svuotamento del sacro – si pensi all'istanza provocatoria contenuta nel titolo «Padre vostro» – consapevole anzitutto, come ha rilevato Claudio Pasi, «dell'irreversibile inanità che ormai pervade gli automatismi rituali della tradizione, primi fra gli altri il culto funerario, la *pietas* per i defunti» (Pasi 2000, 9).

Si delinea quindi quale sia lo scarto semantico, e ontologico, alla base del libro, per cui lo sguardo non è più capace di comprendere l'esistente, né l'azione riesce ad afferrare al senso. Di qui la totale mancanza di ogni voce soggettiva, la deliberata eclissi dell'io, la cui traccia sintattica va forse individuata nella predilezione per lo stile nominale; ed è, quella del nome, la categoria grammaticale che più di tutte mostra le cose come sono, facendole parlare con «lingua e mestiere non miei» (come dichiara lo stesso autore a mo' di *excusatio*):

*Non è per tentare
che vado o rimango appresso
a lingua e mestiere non miei.
È per il conforto
di confrontarmi con quel che sarei
stato se fossi stato diverso.
Chissà se un defunto sussiste
nell'occorrenza di devozioni.
(Gatto 2000, 63)*

Il linguaggio in effetti sconta la divergenza di cui sopra («lingua e mestiere non miei») e offre, a parziale risarcimento, una scelta di termini rari, talora specialistici, alternati a un lessico vernacolare spesso altrettanto tecnico, che s'innesta nella trama con indifferenza soltanto apparente. In altre parole, dati in italiano due sinonimi, ancorché riconducibili a varietà (diatopiche, diacroniche e diastratiche) diverse, Gatto, al contrario di quanto avviene per le auto-traduzioni dei dialettali (e di De Marchi), sceglie per i propri componimenti (in lingua, sempre) quello che meglio corrisponde alla parola in dialetto.

Egli attualizza insomma la lezione di Pascoli, che nelle «Note alla seconda edizione» dei *Canti di Castelvecchio* così scriveva: «I non toscani, per via dell'educazione scolastica, ripudiano [...] il loro vernacolo, credendo ch'esso sia al bando della letteratura. Io voglio mostrar loro che possono, molte volte, usare bellamente e rettamente in italiano vocaboli del loro,

a torto ora prediletto ora spregiato, linguaggio materno [...] perché [quei vocaboli] sono necessari o almeno utili, pur non essendo toscani» (Pascoli [1903] 2009, 431).

Per una maggiore intelligenza del testo, un glossario ragionato chiude il volume di Gatto; vi si legge tra l'altro: *Falive* e *favolesca* 'corpuscoli volatili di carta, frasche o altro bruciati e alzati dal vento', la cui direzione vaticina, in occasione del Panevìn (il falò che ha luogo la vigilia dell'Epifania), la scarsità o l'abbondanza dei raccolti nell'anno a venire. *Barco* 'ricovero degli attrezzi'. *Tèsa* 'fienile posto sopra la stalla'. *A squara* 'ad angolo retto'. *Stonfi* 'inzuppati'. *Musina* 'salvadanaio'. *Piova* 'pioggia'. *Trosi* 'tracce di passaggi che, iterati, rimangono permanenti nel territorio'. *Trame* 'spazio pedonale o carraio lungo il perimetro dei campi e degli argini dei fossi'. *Gombina* 'striscia di terreno con superficie baulata, larga in media da 1 a 2 m e fiancheggiata su entrambi i lati maggiori da due solchi destinati a smaltire l'acqua piovana eccedente o a permettere l'irrigazione' (65-7). In una breve silloge di Gatto, confluita nel volume collettaneo *Transiti* (De Marchi et al. 2001, 32), occorre *brentana* per 'alluvione'. Le popolazioni dei territori attraversati dal Brenta hanno sempre nominato il fiume al femminile, *la Brenta*. La storia e i ricordi ancestrali delle terribili alluvioni subite dalle popolazioni del Veneto centrale hanno coniato il termine «brentana».

Sul versante più strettamente espressivo, cioè a livello di suono e di ritmo, sono proprio i repentini quanto imprevisi salti di cadenza, le collisioni sillabiche, le incalzanti paronomàsie (del tipo «il conforto di confrontarmi»), i nessi fonetici che si aggrumano e stridono l'uno contro l'altro a ricreare il diagramma di una deviazione prospettica, di una voluta ed ineliminabile stonatura, la cui metafora alligna forse nella «posatura imperfetta» dalla quale il libro prende avvio:

*Una delle piastrelle canta
da vuoto. Sottratto a chi di diritto,
alle ore del vero lavoro, questo
lavoro è comunque riuscito.
Solo un tacco scoperto, un oggetto
caduto risvegliano a tratti
gli angoli sordi*

...

*La posatura imperfetta
tiene un crepo in sospeso.*

[tondo aggiunto: *crepo* (it. settentr.) vale 'crepa', 'fessura']
(Gatto 2000, 15)

Sotto l'alta guida di Pascoli, *Padre vostro* rappresenta un buon esempio di commistione di «sublime d'en haut» e di «sublime d'en bas», nella di-

reazione di quella «lingua che più non si sa», di quello scarto sistematico dalla norma che, in Gatto, oltre che a una posizione di soggettivismo critico verso il mondo contemporaneo, risponde anche a un insopprimibile bisogno di espressivismo autentico.

4 Piero Simon Ostan

I componimenti che troviamo in *Pieghevole per pendolare precario* (d'ora in poi *Pieghevole*) di Piero Simon Ostan (Portogruaro, 1979) cercano progressivamente di fare il punto sulla condizione che determina ma anche dissolve, all'incrocio delle relazioni fondamentali della vita, quello che Gian Mario Villalta ha chiamato, nelle «Premesse al 'Pieghevole'», «l'individuo-lingua» (Villalta 2011, 5).

Chi è «l'individuo-lingua»? È soprattutto il poeta, il quale subisce e allo stesso tempo attiva quella «catena significante», per dirla con Lacan, che collega tra loro i vari dispersi aspetti di un'esistenza: lavoro, amore, affetti familiari, aspirazioni personali, gusti e inclinazioni. Nel *Pieghevole* di Simon Ostan questo individuo-lingua rimane sempre aggrappato alla vita quotidiana, in atteggiamento forse rassegnato, ma sempre vigile e critico.

Apparentemente trascurato, l'aspetto formale e linguistico di queste poesie gioca in realtà una posta molto alta: scommettendo sulla soglia di abbassamento possibile del timbro lirico, fino al dialetto più trito e quotidiano, si ottiene un'attenzione disarmata, che apre una breccia nelle difese del lettore.

A questo proposito, mutuando alcuni tecnicismi della sociolinguistica, per Simon Ostan non di diglossia si deve parlare, bensì di bilinguismo con dilalia. È qui descritta la situazione attuale del Veneto, regione in cui si assiste alla compresenza negli usi (almeno di una parte consistente della popolazione) di lingua e dialetto; la dilalia si differenzia fondamentalmente dalla diglossia perché, pur essendo chiara la distinzione funzionale di ambiti di spettanza dell'uno e dell'altro codice, vi sono impieghi e domini in cui vengono usati di fatto, ed è normale usare, sia l'italiano che il vernacolo, alternativamente o congiuntamente.

Questa miscela dura ingromma anche il dettato e la morfosintassi di Simon Ostan; per il dettato, basti l'occorrenza di «termi» (81) invece dell'indeclinabile 'termo', abbreviazione di 'termosifone'; per la morfosintassi, il *nominativus pendens* con concordanza a senso, del tipo «C'è degli uomini che gli va peggio» (39).

L'unità di fondo del lavoro che il poeta ha condotto con costanza è la tremenda consapevolezza di dover concentrarsi sulle banalità comuni a tutti, sui cascami di una vita quotidiana omologata e scandita dall'immaginario altrui; il che ha portato alla luce i residui di insensatezza e rancore, di amore e devozione che ci sono propri.

Il fatto che nel *Pieghevole* il pedale del discorso poetico venga tante volte premuto dal basso, dall'espressione comune e, ancora più spesso, dal calco dialettale o direttamente dal dialetto più corvivo, è rilevante per individuare l'angolatura particolare da cui guarda Simon Ostan. Paradossalmente, egli sembra scrivere poesia non per misurare la sua differenza – come da tradizione novecentesca – dal mondo dei consumi e della coazione comunicativa sociale, piuttosto per aderirvi, per trovare il modo di integrare in esso la sua parte di individualità assoluta e irriducibile.

Condurre la sfida nel cuore dell'impoetico assume in premessa di aver trovato, da poeta, la traccia per stanare un'autentica possibilità di resistenza e sopravvivenza. A illustrazione di ciò, si riportano alcuni *loci* testuali:

Alla Musa

Cara musa dello stravacamento¹
forniscimi di kit per produrmi
nell'ozio benefico
[...]
che resti verta sta testa
passi aria
*se sbichi*² in giro tuti i pensieri
che siano come coriandoli
sparati dal cannone del circo
le lettere dell'alfabeto [...]

Pausa caffè # 2

Stago *sbudelà*³
non ste dir niente
no sento niente
stago solo qua
la coperta tirata su
perderme via
in tutti i programmi
pettegoli del pomeriggio
fin quando el scuro
riva a coverserme i piè

1 Corsivo aggiunto: si noti lo scempiamento tutto settentrionale della doppia c.

2 Corsivo aggiunto: 'si rovescino'.

3 Corsivo aggiunto: 'sbracato'.

Il buio degli occhi

[...]

Riverrà un giorno il buio pesto
 e non sapremo
 riadattare la pupilla
 distinguere l'albero mosso dal maltempo
 dal legno fatto mobilia a poco prezzo
 varda fisso dentro, varda
 el caligo
 el xe tai oci, xe tai oci
 che no i dise
 xe dentro tai oci che no i
 brusa che i se stua
 i perde el mar fondo che
 i ga dentro
 i diventa
 acqua tùrbia
 [...].

(Simon Ostan 2011, 7, 35, 70)

Insomma, al contrario di quanto di norma registrato per la grande maggioranza dei poeti in dialetto, Simon Ostan mantiene in moltissime occasioni, non senza fini di irrobustimento espressivo, le forme talora disfemiche che coincidono con il vernacolo – eccetto la resa di *butui* con 'germogli' e non con l'it. settentr. 'butti' (Simon Ostan 2011, 15). A ogni buon conto, la conservazione sostanziale di queste forme coincidenti col dialetto o appena italianizzate appartiene ai poeti più risentiti e consapevoli; *in primis*, Raffaello Baldini.

5 Conclusioni

Nei libri di De Marchi, Gatto e Simon Ostan qui presi in esame, dettagli secondari, frantumi, rimanenze, reperti non più funzionali affiorano come testimoni silenti di un ordine del mondo millenario, superato e sommerso nel volgere di pochi anni.

Attrezzi da lavoro dismessi, scorie di materiali edilizi, viti ritorte, assi chiodate, laminati, stoppa, insieme con le parole che un tempo ne permettevano la pronuncia, sono tutti oggetti dall'assetto stabilizzato e concluso, divenuti oramai ininfluenti e privi di interesse.

Come nella reminiscenza kafkiana occorsa in Gatto, «il secchio è vuoto | la pala inutile» (Gatto 2000, 51). Se mai si darà una qualche forma di

risarcimento, nei termini di una rappresentazione documentaria di quanto resta, essa potrà forse inverarsi grazie alla pronuncia della poesia.⁴

Bibliografia

- De Marchi, Igor (2003). *Resconto su reddito e salute*. Portogruaro: Nuova Dimensione.
- De Marchi, Igor et al. (2001). *Transiti*. Venezia: Amos Edizioni.
- Fiori, Umberto (2003). «La voce dell'invero». De Marchi 2003, 9-11.
- Gatto, Sebastiano (2000). *Padre Vostro*. Udine: Campanotto.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (2012). «Come si traducono i poeti dialettali?». *Lingua e stile. Quaderni dell'istituto di glottologia dell'Università degli studi di Bologna*, 47, 311-44.
- Pascoli, Giovanni [1903] (2009). *Canti di Castelvecchio*. Milano: Rizzoli.
- Pasi, Claudio (2000). «Paesaggi dall'oblio». Gatto 2000, 7-10.
- Simon Ostan, Piero (2011). *Pieghevole per pendolare precario*. Milano: Le Voci Della Luna.
- Villalta, Gian Mario (2011). «Premesse al 'Pieghevole'». Simon Ostan 2011, 5-6.

4 Testo dell'intervento tenuto al seminario sull'autotraduzione dal dialetto di lunedì 13 ottobre 2014, nell'ambito del convegno «Il Traduttore in Gioco. Conferenze e seminari di studio sulla traduzione del testo poetico», a cura del Dipartimento di Studi linguistici e culturali dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

'l pien e 'l vódo dela testa-tera

Claudio Ambrosini
(Compositore)

Abstract This paper is the testimony of a composer on the relationship between poetic text and musical score, based on a direct experience: the composition of *Dai Filò of Zanzotto*, a 'trilogy for four female voices and piano' (2003).

Sommario 1 Premessa. – 2 Dai «Filò» di Zanzotto.

Keywords Andrea Zanzotto. Poetry and music in the 21th Century.

1 Premessa

Ci sono vari tipi di musicalità di un testo. C'è quella inebriante di D'Annunzio, quella corrugata di Montale, quella caleidoscopica di Sanguineti, quella pervasiva di Valduga e tante altre quanti sono i grandi autori. Ci sono poesie che 'suonano' già alla lettura, ma un testo molto musicale non sempre aiuta il compositore. Un testo cioè che sia già di per sé caratterizzato da componenti foniche evidenti – iterazioni, allitterazioni e simili – rischia di togliere libertà al musicista, più che dargliene; finisce per sottrarre spunti inventivi più che suggerirne, ponendosi già di per sé come oggetto sonoro compiuto.

Il compositore rischia in questi casi di trovarsi di fronte a un bivio: o assecondare le caratterizzazioni foniche già percepibili nell'originale e, col sottolinearle, limitarsi a produrre qualcosa di affine a una colonna sonora; oppure optare per contrastarle, smussandole e rendendole anodine, rischiando così di dar vita a qualcosa di apparentemente contraddittorio. Oppure ancora può semplicemente decidere di ignorarle, finendo però per apparire poco sensibile. Da qui in avanti si apre poi il campo sconfinato dei rapporti tra parola e suono, che va dai *madrigalismi* rinascimentali – il significato di alcune parole chiave veniva reso per mezzo di andamenti sonori 'figurativi': lacrime discendenti, gioie ascendenti, minacce serpeggianti, attese statiche e così via – alle più avanzate tecniche della modernità in

cui spesso, per tema di essere didascalici, si rifugge sia dall'espressività diretta che dalla comprensibilità.¹

La poesia di Zanzotto è molto particolare e obbliga a scendere più giù, a cercare l'architettura nascosta, arricchita e insieme resa complessa da corti circuiti, associazioni, interpolazioni... Chi ha avuto la fortuna di sentirlo parlare o di conversare con lui sa come l'apparente divagare fosse in realtà un far fiorire continuamente il discorso. Questo modo di procedere si ritrova nella sua poesia ed è evidenziabile proprio attraverso l'analisi delle figure ritmiche² che la sottendono. Attraverso cioè l'alternanza di quel *pien* e *vódo* che scandisce il rapporto fra *testa* e *tera*, includendo in questo secondo termine non solo gli elementi 'esterni' ma anche quelli relativi alla lingua come terra (madre), come *materia*.

Da questo punto di vista *Filò*, da cui il frammento nel presente titolo proviene, è un testo paradigmatico, capace di accostare momenti ad andamento più uniforme, cadenzato (il *Recitativo veneziano*, per esempio) a parti mosse, instabili, caratterizzate dall'immersione nel bagno rigeneratore del *vecio parlar*, il dialetto. Un ritrovamento interiore non facile,³ che induce il Poeta a una riflessione a tratti anche dolorosa ma che si apre poi a una più fiduciosa sintesi nella sezione conclusiva. I 'colori' cambiano da una fase all'altra e ciò dipende anche da una pulsazione in evoluzione continua, dall'irregolarità delle scansioni, dall'imprevedibilità delle soluzioni. Man mano che avanza il testo scorre con sempre maggiore forza e naturalezza, nell'alveo di una musicalità non di superficie ma intrinseca, profonda.

2 Dai «Filò» di Zanzotto

Nel 2003 ho avuto occasione di musicare alcune parti di quest'opera, riunite poi sotto il titolo di *Dai «Filò» di Zanzotto*, un trittico per quattro voci femminili e pianoforte, presentato in prima assoluta all'Ateneo Veneto di Venezia.⁴

1 Per la realizzazione di un testo da musicare, o di un libretto d'opera, varie strade sono percorribili e non è un caso che diversi lavori contemporanei ricorrano a testi non poetici o che, sulle eventuali poesie di partenza, operino una sorta di sezionamento, di scarnificazione; spesso isolando singole parole o singoli fonemi, ingigantendoli, rendendoli delle monadi autosufficienti viste al microscopio. Il testo originale in questi casi diventa quasi irricognoscibile anche se, in effetti, esaltato in ciascuna delle sue componenti.

2 In questo scritto si è preferito definire l'approccio dal punto di vista ritmico, piuttosto che metrico.

3 Nella nota ai testi di *Filò*, Zanzotto stesso definisce il dialetto una «incognita, dalla scacchiera particolarmente infida», un «primo mistero».

4 Ateneo Veneto Libri ne ha poi realizzato un'edizione a stampa molto accurata (Ambrosini 2004) contenente - oltre alla trascrizione di una conversazione tra compositore e poeta,

Il lavoro si apre con una delle strofe ritornellate di cui si compone il *Recitativo Veneziano*, caratterizzate da un andamento cadenzato, innodico, in cui abbondano simmetrie, ricorrenze e specularità, incorniciate dalla rima baciata.

O come ti cressi, o luna dei busi fondi,
o come ti nassi, cavegi blu e biondi,
nu par ti, ti par nu,
la gran marina no te sèra più,
le gran barene de ti se inlaga,
vien su, dragona de arzento, maga!

Aàh Venessia aàh Venaga aàh Venùsia

Appaiono subito evidenti due coppie di versi affini separati dal terzo e dal sesto che, nell'andamento giambico, sembra tendersi come un arco che miri al *refrain* conclusivo. C'è qualcosa di surreale nelle immagini e, indirettamente, è uno spazio immenso a venir delineato: in altezza (luna), in profondità (busi fondi), in apertura ed estensione (no te sèra, se inlaga)...

Ma i primi tre versi già celano anche una stratificazione 'in contrappunto' che, alternando sottilmente elementi binari e ternari, aggiunge una dinamicità interna; impercettibile quasi, eppure efficace. È un movimento pendolare che investe tutti gli aspetti della strofa, non solo quelli metrici: la struttura a rime bacciate esalta l'idea binaria, ma la conformazione dei versi - in particolare il terzo che, nella sua specularità, funge da perno - suggerisce una suddivisione a terzine. Il tutto incoronato dall'esclamazione finale, in cui il fenomeno dell'eco (per natura binario: andata e ritorno) investe tre elementi: *Venessia* richiama *cressi* e *nassi*, *Venaga* rima con *inlaga* e *maga* e *Venusia* assona con *nu*, *più* e *vien su*.

Riporto qui sotto una possibile schematizzazione della struttura ritmica e concettuale di questo *incipit*, che ho realizzato come studio preparatorio. Nella colonna di sinistra, sono riportati l'andamento e le 'quantità' (1, 2 o 3: sillabe, o concetti, o figure ritmiche) poi meglio specificati nella colonna di destra.

alla riproduzione del manoscritto musicale e di alcuni abbozzi - anche un cd in cui si può ascoltare sia la registrazione del concerto che la voce di Zanzotto che legge i vari brani messi in musica.

O come ti cressi, o luna dei busi fondi,

1	2	
<u>1</u> 2,	<u>1</u> <u>2</u> 3,	(cesura del verso, data dalla virgola)
		(nuclei concettuali e fraseologici)
0, <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , <u>1</u> <u>2</u> , <u>1</u> <u>2</u> ,		(scansione ritmica di base, data dagli accenti)
<u>1</u> <u>2</u> 3,		(figure ritmiche: 3 ternarie, 2 binarie)
1	2	(altra cesura, indotta dalle figure ritmiche)

o come ti nassi, cavegi blu e biondi,

1	2	
<u>1</u> 2,	<u>1</u> <u>2</u> 3,	(cesura del verso, data dalla virgola)
		(nuclei concettuali e fraseologici)
0, <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , <u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> , <u>1</u> <u>2</u> , <u>1</u> <u>2</u> , <u>1</u> <u>2</u> ,		(scansione ritmica di base)
<u>1</u> 2,		(figure ritmiche: 2 ternarie, 3 binarie)
<u>1</u> <u>2</u> 3		

nu parti, ti par nu,

1	2	
<u>1</u> <u>2</u> <u>3</u> ,	<u>3</u> <u>2</u> <u>1</u> ,	(cesura del verso, data dalla virgola)
		(nuclei concettuali e fraseologici)
<u>1</u> <u>2</u> , <u>1</u> (2), <u>1</u> <u>2</u> , 1		(scansione ritmica di base)

In apertura risulta immediata la divisione in due emistichi, il primo dei quali presenta 2 poli - rispettivamente i concetti di quantità/modalità (*O come*) e di crescita (*ti cressi*) - il secondo 3: *luna, busi, fondi*.

Il verso successivo ripresenta la stessa disposizione (2 e 3), ma se si osserva la struttura sillabica ci si rende conto che i due versi poggiano su raggruppamenti ritmici scambiati:

3 gruppi di 3 sillabe e 2 di 2, il primo;
2 gruppi di 3 sillabe e 3 di 2, il secondo.

Può sembrare un'inezia ma è come partire a passo di valzer e passare a quello di marcia e viceversa, in più variando il numero dei passi.

Arrivati al terzo verso il flusso sembra momentaneamente arrestarsi nell'effetto palindromico del chiasmo, quasi a sottolineare adeguatamente uno dei concetti fondamentali per una repubblica come la Serenissima. Sosta che, pur latente, ripresenta l'alternanza di 2 e di 3 (fig. 1).

Ed è proprio questo gioco di cellule ritmiche che gli studi preparatori alla composizione cercano di far emergere (fig. 2).

Tutto questo cambia di colpo nella sezione centrale del poema, in cui Zanzotto affronta il tema del dialetto, collegandolo anche alla propria vicenda personale e artistica. Una riflessione che a tratti si fa confessione intima; in cui tutto è più sentito, sofferto anche, ma ciò che altrettanto muta è l'andamento, il passo che ora è più spedito, la scansione più fitta e varia, fin dai primi versi.

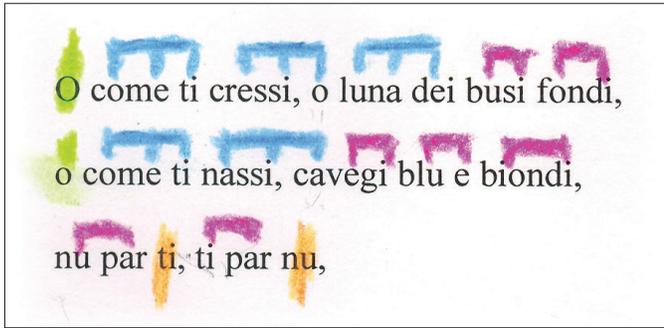


Figura 1. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto (2003)*, studio preparatorio. L'uso dei diversi colori – rosso per i nuclei binari (duine), blu per i ternari (terzine), verde per le anacrusi, arancione per gli accenti conclusivi – permette di evidenziare ricorrenze, inversioni, specularità. © C. Ambrosini

Figura 2. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto (2003)*, schizzo di approccio al testo. La struttura latente si proietta sulla pagina in abbozzi di figure sonore. © C. Ambrosini

Vecio parlar che tu à inte 'l tó saór
 un s'cip del lat de la Eva,
 vecio parlar che no so pi,
 che me se á descuní
 dì par dì 'nte la boca (e no tu me basta);
 che tu sé cambià co la me fazha
 co la me pèl ano par an;
 parlar porèt, da poretì, ma s'cet
 ma fis, ma tóch cofà 'na branca
 de fien 'pena segà dal faldin (parchè no bàstetu?)

In tutta questa seconda sezione il ritmo si fa palesemente più veloce, sciolto, scattante (fig. 3), travolgente a tratti; o improvvisamente lento, meditativo, dolente. Le composte simmetrie della prima parte sono qui assai più rare; la pulsazione adesso è irregolare, abbondano gli scarti, le sincopi, le rime interne, le accentazioni secondarie implicite o i controtempi, dovuti all'inserimento di frasi parentetiche. I versi diventano talvolta ritmicamente indefinibili e spesso offrono una duplice possibilità di scansione:

Vecio parlar che tu à inte 'l tó saór

1 2 3, 1, 1 2, 1 2 3 4 5, 1 (scansione ritmica di base)
1 2 3, 1, 1, 1, 1 2 3 4, 1 (altra possibile scansione)
1 2 3, 1 2 3, 1, 1 2, 1 2, 1 (altra possibile scansione)

un s'cip del lat de la Eva,

0, 1 2, 1 2 3, 1 2 (scansione ritmica di base)
 0, 1(2) 3, 1(2) 3 4, 1 2 (altra possibile scansione)

C'è un'energia enorme in queste pagine, una forza intrinseca dotata di altissimo potenziale per una resa sonora. E pur nell'andamento riflessivo, da monologo, pur nel suo procedere essenziale, proprio da filò, tutta questa sezione presenta una tale varietà di stimoli da porsi come uno dei testi più musicali che un compositore possa incontrare.

La tensione accumulata nel pannello centrale si stempera infine nella parte conclusiva del poema, caratterizzata da un respiro più ampio e da un senso di esortazione e di attesa, carica di aspettative:

(♩ = 95-100)
 S1
 S2
 Icz.
 Vnt.

p (un poco in rilievo)

VE- cío PAR- LAR CHE NO SÒ PI... CHE ME SE À DE- SEU- NÍ DÌ PAR DÌ
 VE- cío PAR- LAR CHE TU A' N' TEL TO SA- ÓR UN S' CIP DEL LAT DE LA E- VA
 VE- cío PAR- LAR CHE ME SE À

Figura 3. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Frammento di contrappunto ritmico sui versi: *Vecio parlar che tu à inte 'l tó saór | un s'cip del lat de la Eva, | vecio parlar che no so pi, | che me se á descuní*. Partitura autografa, 21. © C. Ambrosini

L'ora se slanguoris inte 'l zhendre del scaldin,
 l'é l'ora de des'ciorse, de assar al calduzh, al coàt.
 Ma da 'ste poche brónzhe de qua dó,
 dai fià dei filò de qua dó,
 si i fii, si i fii
 del insoniarse e rajonar tra lori se filarà,
 là sù, là par atorno del ventar de le stele
 se inpizharà i nostri mili parlar e pensar nóvi

Figura 4. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Studio ritmico della parte finale. I colori evidenziano come qui gli accenti qui manifestino insieme irregolarità e ripetizione, disposti in ordine vario e insieme interconnessi, così da produrre un moto che si caratterizza a ogni passo. © C. Ambrosini

Figura 5. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto (2003)*. Varietà di figure ritmiche per i versi: *L'ora se slanguoris inte 'l zhendre del scaldin e seguenti*, zeppi di fonemi anche molto diversi e talvolta aspri, eppure assonanti. Partitura autografa, 44. © C. Ambrosini

L'ora se slanguoris inte 'l zhendre del scaldin,
 l'é l'ora de des'ciorse, de assar al calduzh, al coàt.
 Ma da 'ste poche brónzhe de qua dó,
 dai fià dei filò de qua dó,
 si i fii, si i fii
 del insoniar se e rajonar tra lori se filarà,
 là sù, là par atorno del ventar de le stele
 se inpizharà i nostri mili parlar e pensar nóvi
 inte 'n parlar che sarà un par tuti,
 fondo come un basar,
 vèrt sul ciaro, sul scur,
 davanti la manèra inpiantada inte 'l scur
 col sò taj ciaro, 'pena guà da senpre.

Qui l'andamento sembra più misurato eppure contiene altro potenziale: come compresso, inizialmente, ma che di verso in verso si tende come un arco. Di nuovo, l'alternanza di passi binari e ternari (nei versi) e di lunghezze (dei versi) riesce a produrre energia, sia statica che dinamica. Un moto

Figura 6. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Il verso monocromo *si i fii, si i fii* è stato 'rappresentato' con una sorta di madrigalismo di glissati intersecantisi. Partitura autografa, 53. © C. Ambrosini

oscillante, come di onde di risacca, sospinge l'utopia delle parole fino a liberarsi nelle immagini visionarie con cui il poema si conclude (figg. 4 e 5):

Le macerie – *'ste poche bronzhe de qua dó* – mi fanno per un momento ripensare ai *these fragments I have shored against my ruins* eliotiani, che ho messo in musica nel 1970, ma quanta più attesa fiduciosa nelle parole del Nostro, quanta più forza racchiusa in versi che si fanno progressivamente più luminosi e ricchi di spunti.

Ragioni di spazio non permettono di affrontare né questi né altri aspetti della musicalità zanzottiana, come ad esempio l'uso di 'polarizzazioni vocaliche' in funzione timbrico-melodica. Un piccolo esempio però si ha proprio nei versi appena citati – da *L'ora se slanguoris...* –, che tracciano una sorta d'imbuto sonoro: l'accavallarsi iniziale di consonanti, in un vortice di versi progressivamente più corti, sembra rimbalzare sulla varietà metrico-vocalica come acqua sui sassi di un torrente, per arrestarsi momentaneamente sulla monocromia di *si i fii, si i fii* e ripartire poi subito, aprendosi a ventaglio in tutte le direzioni (fig. 6).

Se i fili, se i fili... è proprio con la sottolineatura di questa condizione cruciale, che è anche una consegna che Zanzotto affida al futuro, che il

Figura 7. Claudio Ambrosini, *Dai «Filò» di Zanzotto* (2003). Battute conclusive del tritico, sulle parole 'guà, da senpre'. Partitura autografa, p. 63. © C. Ambrosini

Filò si conclude. Con l’auspicio visionario che ci si risvegli, si lasci il nido e ci si metta insieme a filare, per intessere sogno e ragione, sospinti in alto dal farsi vento delle stelle fino all’accensione di parole e pensieri nuovi, in un dialogo profondo come un bacio, aperto sulla luce e sul buio, col filo lucente della mannaia della lingua che, affilandosi perennemente, il buio lo squarcia...

Cose mica difficili, per un Poeta.⁵

5 Lo scritto qui proposto riproduce la relazione pronunciata durante il Convegno internazionale «Andrea Zanzotto, la natura, l’idioma» (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino (Tv), 10-12 ottobre 2014) organizzato da Marisa Zanzotto e Francesco Carbognin con la collaborazione e il patrocinio di Università (Bologna, Venezia Ca’ Foscari, Padova, Pavia, Siena, Torino, Trento, Université de Lorraine), Istituti italiani di cultura (Bruxelles, Parigi) e altri enti istituzionali.

Bibliografia

Ambrosini, Claudio (2004). *Dai Filò Di Zanzotto*. Per quattro voci di Donna e pianoforte (edizione della partitura autografa con CD - prima registrazione assoluta). Venezia: Ateneo Veneto Libri.

Momenti di un'amicizia: Andrea Zanzotto e Silvio Guarnieri

Adriana Guarnieri

(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper gives an account of the friendship between Andrea Zanzotto and Silvio Guarnieri, based on little known documents in Guarnieri family's archives.

Keywords Andrea Zanzotto. Silvio Guarnieri.

Vorrei offrire in questa sede¹ una testimonianza sulla persona di Andrea Zanzotto, che mi propongo di richiamare (e qua e là evocare) sulla base di alcune pubblicazioni e delle carte di famiglia, o di altri documenti conservati altrove e ormai pubblici. L'ho intitolata «Momenti di un'amicizia» perché il filo sarà quello dell'amicizia tra Andrea e mio padre, durata circa quarant'anni² (dirò spesso semplicemente Andrea: in casa il poeta diventava 'Andrea Zanzotto' solo quando si parlava di lui con estranei). Quel filo è dunque la naturale conseguenza di una documentazione anche privata ma per me immediatamente accessibile; lo sguardo sarà però sempre puntato sull'uomo e sul poeta che viene qui onorato con questo convegno. Lo scopo di questo contributo è in sostanza quello di mostrare concretamente l'estensione e i modi dell'amicizia di Andrea in un caso di cui sono stata testimone e del quale posso fornire esempi diretti, anche concreti. A tal fine farò ricorso a tutto quello che può richiamarne la voce o la figura: fotografie, dediche su libro, lettere, presentazioni di libri, recensioni, occasioni ufficiali di incontro, prose o poesie in memoria, interviste.

1 Lo scritto qui proposto riproduce la relazione pronunciata durante il Convegno Internazionale «Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma» (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino (Tv), 10-12 ottobre 2014) organizzato da Marisa Zanzotto e Francesco Carbognin con la collaborazione e il patrocinio di Università (Bologna, Venezia Ca' Foscari, Padova, Pavia, Siena, Torino, Trento, Université de Lorraine), Istituti italiani di cultura (Bruxelles, Parigi) e altri enti istituzionali.

2 In un intervento del 1992 che richiamerò direttamente in seguito, il poeta parlava di una corrispondenza già vivace (sulla «dogmaticità», con riferimento al marxismo) nel 1954. Cf. Zanzotto 1995, 71.

Affinché la rievocazione sia innanzitutto visiva guardiamo, per cominciare, una serie di fotografie conservate in quello che si può chiamare Archivio Franca Guarnieri, in quanto mia madre era in famiglia la depositaria del settore fotografico. Per avere un quadro complessivo di quel lungo rapporto, che è stato insieme di amicizia e di lavoro, le consideriamo in successione cronologica. La prima (fig. 1), conservata in un contenitore denominato 'Album Colotti', dovrebbe risalire al 1960, anno di un incontro di Andrea con gli studenti dell'Istituto Colotti di Feltre di cui resta traccia anche in una cartolina postale del poeta a mio padre conservata nel Fondo Manoscritti di Pavia (tra le sei - più due lettere - trasmesse dalla professoressa Grignani, che ringrazio). Non ne leggo il testo perché fa parte di una corrispondenza a disposizione degli studiosi ormai da molti anni.³

La seconda istantanea, con le tre successive, è invece esattamente databile: tutte e quattro (figg. 2-5) registrano la presentazione a Feltre di *Cronache feltrine*, avvenuta il 6 settembre 1969 in occasione dell'apertura della nuova sede della Libreria Pilotto. Vi si riconoscono Andrea Zanzotto e Carlo De Roberto (incaricati della presentazione) con mio padre (autore del libro); nella terza compare anche Walter Pilotto. Mentre le seguenti (figg. 6-7) sono state scattate a Pietrasanta nei primi anni Settanta in occasione del premio «Luigi Russo»; la prima mostra Andrea con Mario Petrini e mio padre, la seconda Andrea e mio padre.⁴

Le due successive (figg. 8-9) risalgono al 1973 e registrano un incontro-dibattito su Comisso organizzato dalla Galleria del Ponte di Vicenza in margine a una mostra di olii dello stesso Comisso. Nella prima vediamo, da sinistra a destra, Salvatore Maugeri, Ugo Fasolo, Ferdinando Bandini, Zanzotto, Guarnieri; nella seconda (sempre da sinistra) Maugeri, Toti Dal Monte, Gigetto Comisso, Zanzotto, Fasolo, Guarnieri.⁵ Le due successive sono state scattate invece il 26 marzo 1983, a Sernaglia della Battaglia, in margine alla presentazione di un libro di Giocondo Pillonetto (figg. 10-11): nella prima compaiono, tra molti, Andrea, Marisa e mio padre; nella seconda Andrea, Luigi Milone e mio padre.⁶

Come annunciato nella foto in fig. 12, l'occasione delle immagini che seguono è il convegno «Andrea Zanzotto e la poesia italiana del Novecento», che ebbe luogo a Treviso il 23 e 24 febbraio 1990. Vi compaiono,

3 Cartolina postale di Andrea Zanzotto a Silvio Guarnieri, da Pieve di Soligo, 12 maggio 1960, Università degli Studi di Pavia, Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei (Fondo Manoscritti).

4 Un cenno ai lavori della giuria del Premio «Russo» si può leggere, per tutti, nella lettera di Andrea Zanzotto a Silvio Guarnieri del 31 maggio 1971 (Zanzotto 1971).

5 Queste due immagini sono comparse anche in Albanese 2011, 13.

6 Il libro presentato era *Penultima fiaba*. Data e occasione sono indicate sul retro della foto.

nell'ordine, Andrea da solo (al microfono), Andrea e mio padre con altri, Andrea con mio padre e un amico medico di Feltre, Piero Bonsembiante (figg. 13-15).

La successiva, infine, potrebbe registrare una delle ultime occasioni di incontro e risalire quindi al 1991; è un po' sfuocata, ma le due figure sono assolutamente quali le ricordo in quel periodo (fig. 16).

Per passare dalle occasioni pubbliche di incontro alla scrittura - intesa per ora propriamente come grafia - guardiamo ora, in successione, cinque dediche di Andrea per altrettanti suoi volumi, donati personalmente, che provengono dalla biblioteca di mio padre. La sequenza delle dediche indica il percorso in crescendo di quella frequentazione: dalla più formale «A Silvio Guarnieri, il suo aff.mo Andrea Z.» dei primi anni Sessanta (*IX Ecloghe*, Mondadori, 1962; *Sull'altopiano*, Neri Pozza, 1964: figg. 17-18), si passa alle più familiari «A Silvio affettuosamente | Andrea» e «Al caro Silvio | dal suo aff.mo Andrea» degli anni Settanta (*Pasqua*, Mondadori 1973; *Il galateo in bosco*, Mondadori, 1978: figg. 19-20), per finire con una decisamente essenziale, per così dire indiscutibile «Al carissimo Silvio | Andrea» dell'ultimo decennio (*Idioma*, Mondadori, 1986: fig. 21).

Un'analogha sequenza (ma meno articolata) si può ricavare dalle lettere o cartoline postali spedite da Andrea a mio padre negli anni: partendo da un «Caro Guarnieri» della metà degli anni Cinquanta, subentra e si insedia, a partire (almeno) dal 1959, un «Carissimo Silvio» che resta definitivo (figg. 22-29).

Lo si può riscontrare, per esempio, nelle quattro lettere pubblicate nel numero speciale di «Autografo» ricordato.

Già alla lettura di questi quattro testi, d'altra parte, quell'amicizia si rivela coagulata in modo particolare intorno al tema politico.⁷ Ugualmente indicativa può essere allora una lettera di Andrea (fig. 30a-b) conservata attualmente nel Museo Rizzarda di Feltre (che ospita dal 2010 un Archivio Silvio Guarnieri). Datata 5 giugno 1966, trattava soprattutto di un viaggio a Belgrado di mio padre che era stato evidentemente oggetto di una precedente conversazione. Forse per questo suo carattere di pratica utilità era conservata a Feltre tra le carte personali anziché nella corrispondenza vera e propria, accolta nel 1993 nel Fondo Manoscritti di Pavia. Leggiamo qua e là:

ti prego di scusare il ritardo nel risponderti, ma questo è stato per me un periodo pieno di dispersione e di lavori fastidiosi che mi hanno tolto il respiro.

⁷ Si vedano la lettera del 1° luglio 1963 (dove si parla del Comitato Centrale del PCUS e del «nuovo uomo' sovietico») e quella del 17 marzo 1971 (con riferimento a Rosa Luxemburg e altro).

Ho piacere di sentire che il tuo soggiorno romeno è stato ottimo. E ben volentieri andrei anch'io un po' in Romania. Ma credo che per quest'anno mi sia ormai impossibile, anche per la 'questione della lingua'. E poi ho in piedi dei lavori da terminare - anche se dubito della possibilità di farcela a breve scadenza. Avrò sempre piacere, tuttavia, di tenere vivi i rapporti con gli amici romeni. [...] Per mettersi in contatto con gli ambienti jugoslavi c'è sempre Sequi [...] - ma potresti anche scrivere a mio nome a Miodrag Pavlovic [...]. È poeta e critico molto preparato e serio, conosce bene l'italiano [...] e credo sia anche impegnato politicamente. [...] Per la Francia: potresti scrivere a Frénaud, intanto, che conosci e che può farti avere altri indirizzi o darti indicazioni. [...] Vedrò in seguito di pensare anche ad altri amici che possono avere relazioni con ambienti sindacali ed operai.⁸

Ancora nel campo del materiale edito, vorrei accennare anche alle recensioni di libri di mio padre firmate da Andrea Zanzotto. Una recensione è molto spesso una prova di amicizia; ma queste sue sono anche, come sempre, testi impegnativi e decisamente d'autore. Pensiamo soprattutto agli articoli dedicati rispettivamente a *Condizione della letteratura* e a *L'ultimo testimone* (quest'ultimo intitolato «L'apprendista devoto alle «Giubbe Rosse»»), usciti sul *Corriere della Sera* rispettivamente il 31 agosto 1975 e il 20 luglio 1989: sono il frutto evidente di riflessioni suscitate da quei volumi e divenute temi personali, come prova il fatto che l'autore li ha accolti nel 1994 in *Aure e disincanti del Novecento letterario*, al di là di qualsiasi contingenza di familiarità (mio padre era mancato nel 1992).⁹

Per restare alle espressioni di quel legame in vita, vorrei richiamare ancora un omaggio che il poeta ha destinato al volume *Per Silvio Guarnieri*, curato dai colleghi di Pisa per la cessazione dal servizio in quell'Università. L'omaggio consisteva in una poesia inedita, datata «Febbraio 1938», presentata in quel volume nella stesura originale in dialetto e nella traduzione italiana (firmata): «E, strac, podà su la firiada». Sono versi che la musicalità del dialetto (lo stretto vincolo di lingua e musica) rende formidabili a una lettura ad alta voce:

E, strac, podà su la firiada
del portel, dopo tanta strada
al ciamea, al ciamea, vardando su in tel thiel
«O Signor che tu vet tut
Che tu dà 'l bel come 'l brut

⁸ Una trascrizione dell'intera lettera è comparsa nella rivista *L'immaginazione*, nr. 286, marzo-aprile 2015, 15-6.

⁹ Cf. Andrea Zanzotto, «Condizione della letteratura» e «L'ultimo testimone», in Zanzotto 1994, 119-21, 122-5.

Signor fa che se vèrde par mi sto portel.
 [...]
 «O Signor grando, signor
 che tu ghe dà seren a chi che mor
 e a chi che a corest da dormir e a chi che a fan pan,
 ti che tu a vist i me pecà
 che n'ò robà copà mathà
 dame qua la to man che son vegnest da lontan».
 [...]
 «O, sta qua pur co noaltri,
 ghe n'è posto anca par altri
 qua! [G]he n'è tera fresca e da poc l'è bagnada,
 ghe n'è na crose anca par ti
 ghe n'è vermi anca par ti,
 ma ghe n'è n'ca la path che tant tu à domandada».¹⁰

A proposito di questa poesia, piace naturalmente pensare anche a quell'arco teso da Andrea tra il 1938 e il 1982, quasi dichiarazione di un'amicizia intesa a chiamare in causa l'intera vita del poeta.

Proprio a questo tema vorrei dedicare l'ultima parte della mia testimonianza, perché quella frequentazione che funge da motivo conduttore del mio ricordo è stata anche una straordinaria amicizia postuma: al periodo successivo al 28 giugno 1992 (giorno della morte di mio padre) appartengono numerosi interventi o scritti di Andrea che hanno voluto ribadire quel legame di vicinanza e stima. Tra le carte di mia madre, per esempio, ho trovato la copia autografa della poesia che apriva il volume *Testimone di forma*: una raccolta di presentazioni dei pittori ospitati a Feltre in mostre della Bottega del Quadro di Giovanni Rossi, pubblicata da quest'ultimo con il sostegno dell'Associazione Silvio Guarnieri e del Comune di Feltre (cf. Comar 1994).

Quella copia, inviata per fax da Andrea, per conoscenza, l'11 marzo 1994, era seguita da alcune righe di accompagnamento nella parte bassa del foglio. La poesia era costituita dal corpo poetico vero e proprio («Monti mirabili, quali perdite | in voi celate, quali depredamenti | abissali? | E quanto d'essi, per inattese | folgorazioni voi ci rendete, o improvvisi mancamenti, | moltiplicato nell'infinito | così come infinite | sono le ombre e le luci che vi reggono | che vi tessono?») e da una frase posta in basso a destra, tra parentesi: «Nel ricordo di Silvio sempre in acuta e profonda partecipazione ad ogni forma di vita artistica».¹¹

¹⁰ Zanzotto 1982, strofe prima, terza e quinta (ultima). Alle pp. 173-4 un'importante nota del poeta commenta e chiarisce circostanze e caratteristiche del pezzo parlando di un «momento di esercitazione a evidente carattere félibristico», con riferimento a «una effettiva realtà psicologica» legata agli anni dell'adolescenza.

¹¹ Lo stesso nel testo a stampa: cf. Comar 1994, 5.

Tra le mie carte ho trovato anche un biglietto del 18 settembre 1996 con il quale Andrea mi restituiva della documentazione. Non ricordo di quali carte si trattasse esattamente, ma nel biglietto si parla dell'Associazione Silvio Guarnieri e di un suo auspicabile «raccordo con scuole e Università»: una frase che stabilisce un sicuro legame con l'incontro-dibattito tenuto il 6 novembre 1996 da Andrea Zanzotto, Pietro De Marchi e Franco Petroni nell'Università di Feltre, a cura dell'Associazione, sul volume postumo intitolato *Corrispondenze*.

Anche in vita le presentazioni di libri di mio padre da parte di Andrea erano state numerose, a cominciare da quella di *Cronache feltrine* di cui abbiamo guardato all'inizio le immagini e per finire con due di cui conservo le locandine: la tavola rotonda su *Storia minore* che il 12 aprile 1986 ha avuto come relatori Andrea Zanzotto, Ferdinando Bandini, Emilio Franzina e Amedeo Giacomini nel Municipio di Feltre ed era stata preceduta da altra analoga il 10 aprile, nella Biblioteca Civica di Verona, con relatori Antonio Cibotto, Goffredo Fofi, Emilio Franzina e alla quale Andrea aveva voluto partecipare con un intervento autoregistrato, trovandosi evidentemente in difficoltà per problemi di salute.

Tra quelle postume vorrei richiamare in modo più dettagliato, per un intervento di Andrea particolarmente significativo, la presentazione del volume *Senza i conforti della religione*, discusso da Zanzotto, Bandini e Franzina nell'Istituto Colotti di Feltre il 4 dicembre 1992. Il contributo del poeta è uscito in seguito nel 1995, nella rivista *Protagonisti* già ricordata, in una versione riveduta per la stampa. Tra le mie carte ho trovato però anche una copia dattiloscritta del suo intervento che sembra trascritta dal parlato e poi inviata, per conoscenza, dallo stesso Andrea; in ogni caso un parlato-scritto, le cui varianti rispetto alla versione stampata appaiono notevoli soprattutto per i passi poi eliminati: decisamente curiosi, ma considerati forse dall'autore troppo liberi, estemporanei. Leggiamone due tra quelli di cui sono rimaste nella versione a stampa solo poche parole:

insomma non era che lui ignorasse Derrida o il decostruzionismo, o i filosofi attuali, anche della radicalità negativa, tutt'altro..e appunto era anche molto informato di tutti i problemi generali che ci assediano e di cui siamo anche involontariamente informati, (perché magari ci fanno scoppiare le bombe fuori dalla porta di casa anche nei piccoli paesi, come è capitato ieri l'altro, non si sa da chi, provocazioni, vecchi mostri che risalgono dal nulla, culto della morte, [...] è il frutto di una generale disinformazione dataci dal mostro della propaganda, che poi deve andare a finire che tutti devono mangiare di più... carta igienica... più prodotti... ecc. ecc.: è il solito meccanismo di cui si parla ogni giorno. Bisognerebbe addirittura non parlarne e star lontano dagli audiovisivi: personalmente mi attengo a questo (Ho paura quando vedo un giornalista, perché sono sicuro che mi chiede qualcosa su argomenti di cui io

sono poco informato, che poi lui trasferirà, male, su un giornale, che a sua volta, magari, taglierà la riga per ragioni tecniche).¹²

Fu un uomo, appunto, che poteva partecipare ad una seduta di un Consiglio comunale (cosa che io, tra parentesi, preferirei andare con la testa sotto l'acqua fredda, piuttosto che partecipare a simili lavori), oppure, poteva andare in giro, quasi in un'opera pastorale si direbbe, quando passava per i vari paesi (una volta avevamo progettato una caricatura di tre forme del marxismo: una rappresentata da Fortini, sarebbe stato un cardinale sull'orlo dell'eresia, nel senso che poteva diventare Cardinale, quanto venir buttato trent'anni in prigione come Campanella - in base alle ortodossie degli anni '50-'60 - e... non è stato realizzato, però c'era di mezzo anche Tono Zancanaro, 'me par', in uno di questi scherzi). Ci sarebbe stato Fortini come 'Francescus Cardinalis Fortinis', poi c'era Silvio che invece, dirimpettaio del vescovado, - anzi Montale diceva: «Sì mi ricordo che quando andavo a trovare Guarnieri a Feltre, aprivo le finestre, e chi mi vedevo davanti? Monsignor Catarossi» (me lo ha detto proprio a me personalmente), il mitico Monsignor Catarossi appunto, che aveva una specie di *dépendance* a Soligo: era molto amico del parroco di Soligo (e allora nel paese passava la voce: «L'è rivà Monsignor Catarossi»)... Silvio invece era 'Episcopus Feltrensis', o una cosa del genere, come pastore che sta vicino ad una catechesi fatta giorno per giorno vicino alle proprie pecorelle. [...] Sono un po' storie 'nostre' di tanti anni fa, ma, appunto, nel momento in cui io attivavo una corrispondenza con Silvio che era appena andato a Pisa, e ci scrivevamo un po' di più, o ero a Padova, e vedevo Licini, vedevo Zancanaro, poi a Milano Fortini, ci si passavano le voci, le parole, così... era una società, diciamo pure, letteraria e filosofica anche, molto attiva e che... penso una sua traccia l'abbia lasciata, al di là di queste ironie e autoironie, non dimentichiamo comunque l'alto valore proprio del prezzo pagato di persona da 'Questi qua'.¹³

Infine, a testimoniare quell'amicizia postuma c'è stato anche lo scrittore. Del breve ricordo inviato da Andrea alla rivista *L'immaginazione* per il numero dell'ottobre 1993 vorrei richiamare la parte che considero ideale per la conclusione di questo intervento:

¹² *Feltre 4 Dicembre 1992 | Presentazione di 'Senza i conforti della religione' | Intervento di Andrea Zanzotto*, dattiloscritto, 7-8. Punteggiatura e spazi sono ovviamente originali.

¹³ *Feltre 4 Dicembre 1992 | Presentazione di 'Senza i conforti della religione' | Intervento di Andrea Zanzotto*, dattiloscritto, 11-3. Le parentesi quadre si trovano nell'originale.

per me Silvio è una presenza continua e un mancamento continuo. Mi volgo verso nord-ovest ed è come se mi mancasse davvero l'aria, e si sono alterati i meravigliosi paesaggi che più volte avevamo frequentati insieme. Ci trovavamo spesso a metà strada; lui scendeva da Feltre per venti chilometri lungo il Piave in auto o spesso anche in bicicletta, per la selvaggia e pur domestica valle, colma dei colori delle varie stagioni, fino alla stretta di Fener, dove cominciavano ad apparire le colline. Io lo raggiungevo appunto là, lungo la fascia collinare, altri venti chilometri. Ci tratteneva[m]o in un bar o passeggiavamo parlando sempre di molti argomenti tutti, di volta in volta, importanti.¹⁴

Al di là della commozione del ricordo, quello che appare straordinario in questa prosa è propriamente la realtà evocata, il venirsi incontro; un fatto concreto che per loro era un'abitudine e che oggi sembra possedere una valenza simbolica: fa toccare con mano un'amicizia intesa come colloquio e reciprocità, dove il venirsi incontro a metà strada diventa la migliore definizione di amicizia in assoluto.¹⁵

14 Zanzotto 1993. Sulle difficoltà del poeta di percorrere lunghi tratti di strada in automobile in quegli anni si veda la lettera di Andrea Zanzotto a Silvio Guarnieri del 9 novembre 1991 (Zanzotto 1991, 180).

15 Nell'esecuzione pubblica (cf. nota 1) l'intervento si chiude con l'ascolto di un'intervista di Zanzotto nel programma radiofonico *Radiogiorno* (RadioRAI3, 9 luglio 1993). «Ascoltare quella voce sarà come vederlo, averlo ancora una volta fra noi» (Guarnieri, in *explicit*).

Bibliografia

- Albanese, Diana; Albanese, Mario (a cura di) (2011). *1971/93. Galleria del Ponte § Albanese Arte: 22 anni con passione. Immagini*. Vicenza: Cangini.
- Comar, Nicoletta (a cura di) (1994). *A Silvio Guarnieri. Testimone di forma*. Seren del Grappa: Stampa Tipolitografia DBS.
- Zanzotto, Andrea (1971). «Lettera a Silvio Guarnieri, 31 maggio 1971». *Autografo*, 46, 2011, 175-6.
- Zanzotto, Andrea (1982). «E, strac, poda' su la firiada». *Per Silvio Guarnieri. Omaggi e testimonianze*. Presentazione di Luigi Blasucci. Pisa: Nistri-Lischi, 84-6, 173-4.
- Zanzotto, Andrea (1991). «Lettera a Silvio Guarnieri, 9 novembre 1991». *Autografo*, 46, 2011, 180-3.
- Zanzotto, Andrea (1993). Nota senza titolo (nella sezione *Per Silvio Guarnieri*). *L'immaginazione*, 106, 9.
- Zanzotto, Andrea (1994). *Aure e disincanti del Novecento letterario*. Milano: Mondadori.
- Zanzotto, Andrea (1995). «Andrea Zanzotto su un libro di Silvio Guarnieri: *Senza i conforti della religione*». *Protagonisti. Trimestrale di ricerca e informazione*, 16, 61, ottobre-dicembre, 70-6.
- Zanzotto, Andrea (2015). «Lettera a Silvio Guarnieri, 5 giugno 1966». *guarnieri, Adriana, «Andrea e Silvio*. *L'immaginazione*, 286, 3-4.



Figura 1. 'Album Colotti': Zanzotto e gli studenti dell'Istituto Colotti (Feltre, 1960?)



Figura 2. Feltre, 6 settembre 1969: presentazione di *Cronache feltrine* (A. Zanzotto, S. Guarnieri e Carlo De Roberto)



Figura 3. Feltre, 6 settembre 1969: presentazione di *Cronache feltrine* (A. Zanzotto, S. Guarnieri e Carlo De Roberto)



Figura 4. Feltre, 6 settembre 1969: presentazione di *Cronache feltrine* (A. Zanzotto, S. Guarnieri e Carlo De Roberto)



Figura 5. Feltre, 6 settembre 1969: presentazione di *Cronache feltrine* (A. Zanzotto, S. Guarnieri, Carlo De Roberto e Walter Pilotto)



Figura 6. Pietrasanta, anni Settanta del Novecento: premio «Luigi Russo» (A. Zanzotto, S. Guarnieri e Mario Petrini)

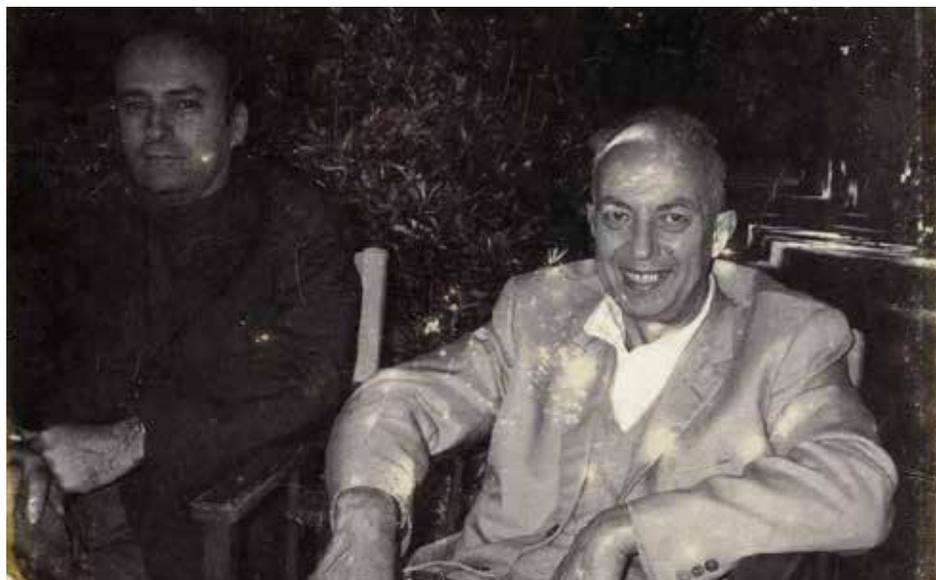


Figura 7. Pietrasanta, anni Settanta del Novecento: premio «Luigi Russo»
(A. Zanzotto, S. Guarnieri)



Figura 8. Vicenza, Galleria del Ponte, 1973: incontro-dibattito su Comisso
(da sinistra a destra: S. Maugeri, U. Fasolo, F. Bandini, A. Zanzotto, S. Guarnieri)



Figura 9. Vicenza, Galleria del Ponte, 1973: incontro-dibattito su Comisso
(da sinistra a destra: S. Maugeri, T. Dal Monte, G. Comisso, A. Zanzotto, U. Fasolo, S. Guarnieri)



Figura 10. Sernaglia della Battaglia, 26 marzo 1983: presentazione di un libro di Giocondo Pillonetto (tra gli altri: A. Zanzotto, S. Guarnieri e L. Milone)



Figura 11. Sernaglia della Battaglia, 26 marzo 1983: presentazione di un libro di Giocondo Pillonetto (tra gli altri: A. e Marisa Zanzotto, S. Guarnieri)



Figura 12. Treviso, 23-24 febbraio 1990: convegno «Andrea Zanzotto e la poesia italiana del Novecento»

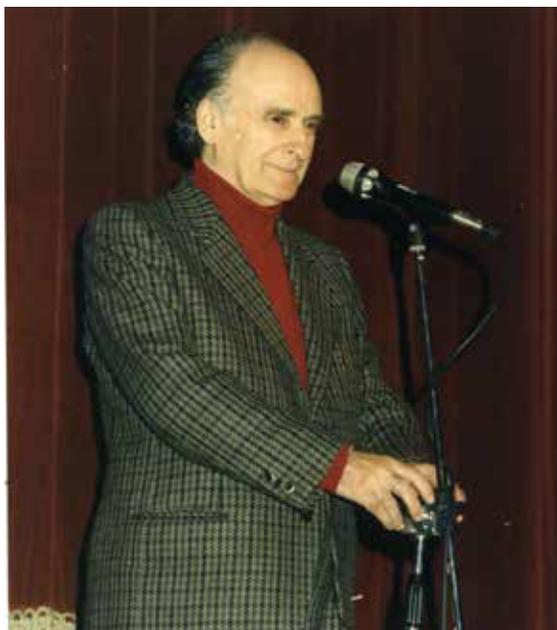


Figura 13. Treviso,
23-24 febbraio 1990: convegno
«Andrea Zanzotto e la poesia
italiana del Novecento» (A.
Zanzotto)



Figura 14. Treviso, 23-24 febbraio 1990: convegno «Andrea Zanzotto e la poesia italiana del Novecento» (A. Zanzotto, S. Guarnieri e altri)



Figura 15. Treviso, 23-24 febbraio 1990: convegno «Andrea Zanzotto e la poesia italiana del Novecento» (A. Zanzotto, S. Guarnieri e P. Bonsembiante)



Figura 16. 1991? (A. Zanzotto e S. Guarnieri)

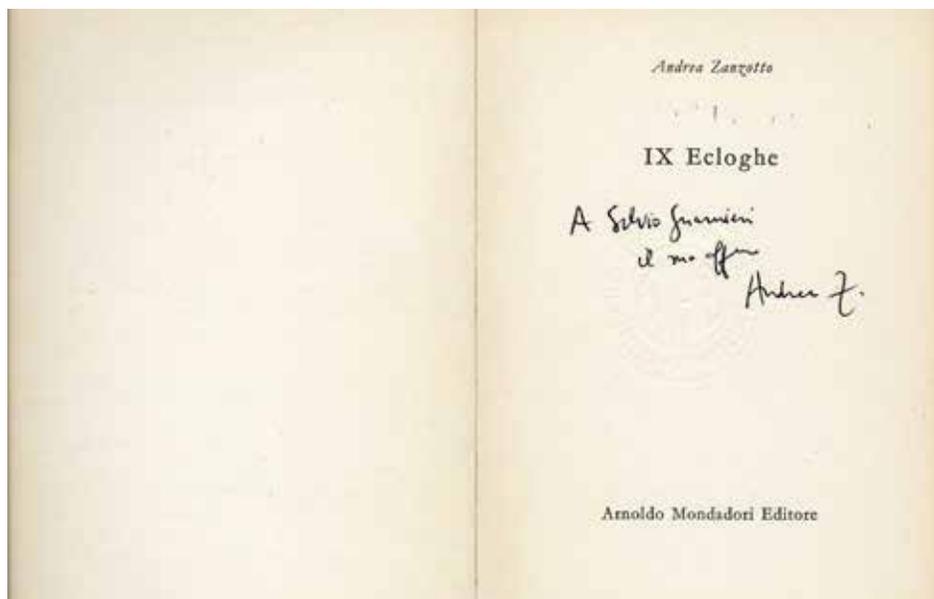


Figura 17. A. Zanzotto, *IX Ecloghe* (1962): dedica a S. Guarnieri

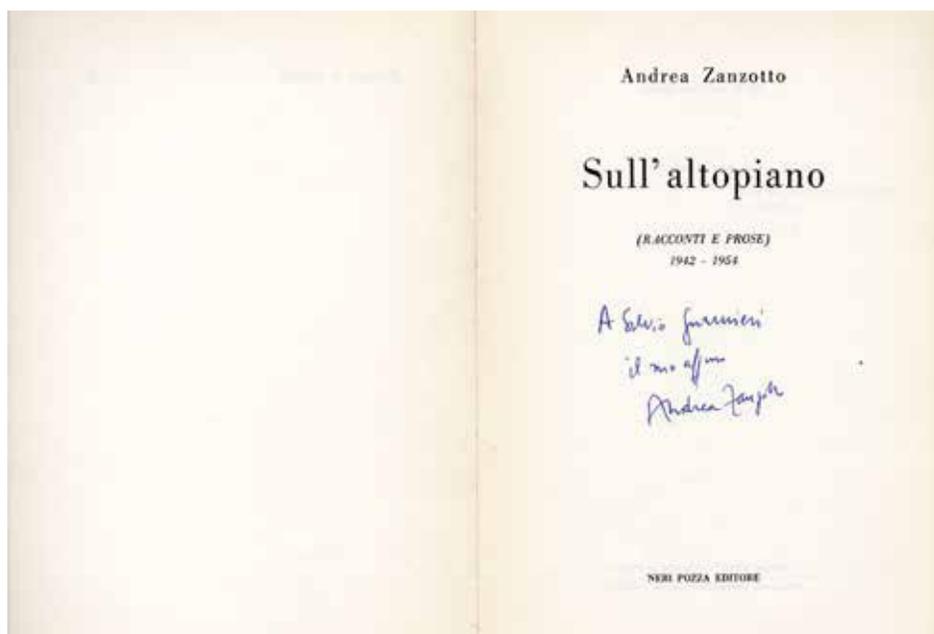


Figura 18. A. Zanzotto, *Sull'altopiano* (1964): dedica a S. Guarnieri

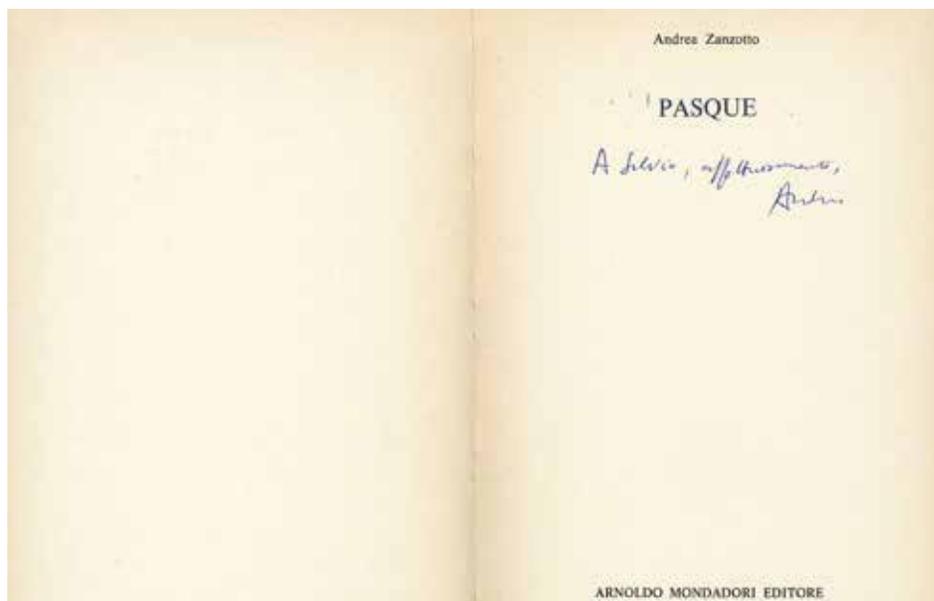


Figura 19. A. Zanzotto, *Pasqua* (1973): dedica a S. Guarnieri

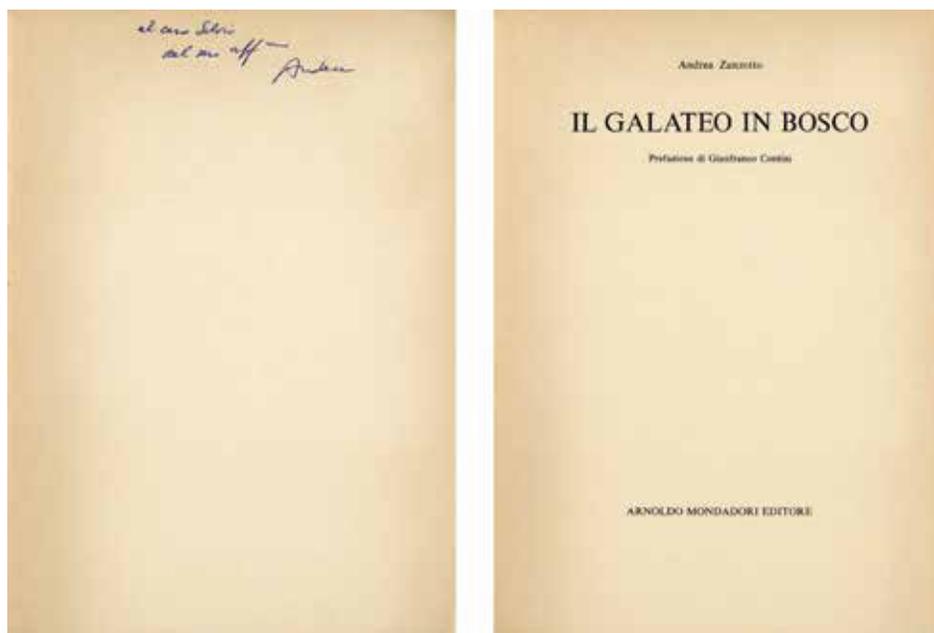


Figura 20. A. Zanzotto, *Il galateo in bosco* (1978): dedica a S. Guarnieri

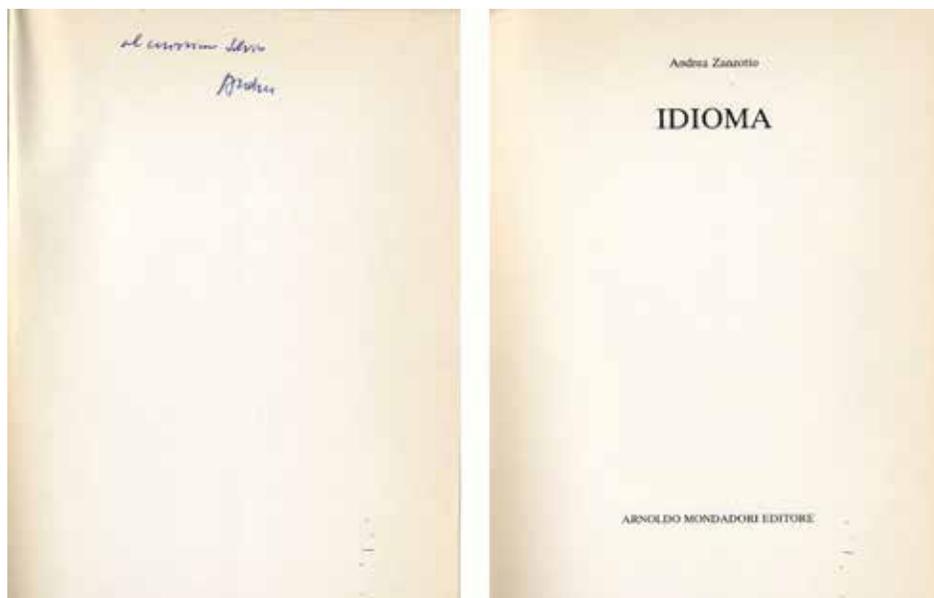


Figura 21. A. Zanzotto, *Idioma* (1986): dedica a S. Guarnieri



Figura 22. A. Zanzotto, cartolina postale a S. Guarnieri, 30 marzo 1955



Figura 24. A. Zanzotto, lettera a S. Guarnieri, 12 maggio 1960



Figura 25. A. Zanzotto, cartolina a S. Guarnieri, 14 ottobre 1962



Figura 26. A. Zanzotto, cartolina postale a S. Guarnieri, 7 luglio 1967

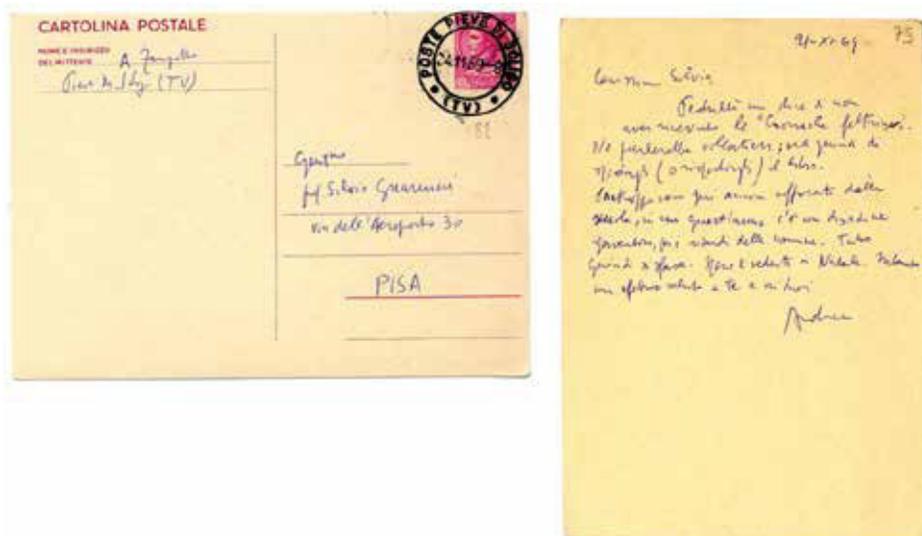


Figura 27. A. Zanzotto, cartolina postale a S. Guarnieri, 21 novembre 1969

95

26 XI 75

Cerimino Silvio,

scusami se non ti ho risposto prima d'ora.
Sono sempre stato male, perseguitato da dolori
viscerali (?) e non mi sono ancora del tutto ri-
preso. E tu come stai? Spero ad ognuno bene.
A quando il tuo prossimo libro?

Ho letto il saggio di Maria Rita Vaccari e
mi sembra abbastanza buono. La tesi di fondo
è giusta ma forse sarebbe stata opportuno suf-
fragarla con un maggior numero di argomenti
a "terre d'appoggio". Dopo tutto, sono piuttosto fuori
del giro delle riviste. Atteli persino anche a
"Strumenti critici", ma sta per uscire una bella
già recensire di Maltoni a "Jaspere".

Mi pare che la Vaccari richiedesse anche
della Danani o altro, ma non trovo il biglietto
relativo che era incluso nella tua lettera.

Dille di scrivermi direttamente; ~~è~~ volentieri
le risponderò e invierò materiali. Vedro
in seguito di trovare l'occasione per la pubbli-
cazione in rivista.

Con tanti affettuosi saluti

tu
Andrea Z.

Figura 28. A. Zanzotto, lettera a S. Guarnieri, 26 novembre 1975

9. XI 91 108

Cariissimo Silvio,

ho letto su "L'immaginazione" il tuo bell racconto - breccia
 e mi ci sono ritrovato pienamente. Ma tu stessi e reppoi bene, nonostante
 le medicazioni che tenderebbero a vivere al buio. Se ndrai la parte
 finale di quell'intervistina che mi hanno costata, presentarmi la mia
 (precoce e incapite) risonanza col tuo racconto.

Ancioluta formi paravi a Felke - ora, solo in auto, arrivo si e no
 a Selvo e a Salspelt! - anche per portarti questa cantata di ignoto
 che intanto ti spedisce, perché è davvero bella, anzi la favo un po' troppo
 eccessiva. Colui che l'ha scritto doveva essere un prete lui pure (come
 il dedicatario), una persona spiritosa e colta. Ti chiedo: d'oi conoscerli
 perché n'jona visare al suo nome ed eventualmente presentarla
 su "Diverse lingue". Il testo è incerto anche perché n'è creato, qui
 delle nostre parti e forse anche l'antico una vera tradizione orale con
 varianti (nel secondo foglio), forse apocriefe. Io l'ho sentita citata
 fin da bambino da mia madre, dalle mie nonne e da molti altri.

La storia del furto del baule pieno di soldi perpetrato o deum
 del conte Guido detto Bicio Brandolin, avassimmo, è entrata nel
 nostro folclore, così come quella del Koniginen ^{a Lantini} coatto del parroco
 di Salspelt, accusato di una qualche omertà coi ladri (contenuti
 "moralmente" e forse più di tutto il pecc) su disposizione del vescovo
 che era lui pure della "casa Brandolina" - Qualche eco c'è nel
 "Galileo in bosco".

Ecco, caro Silvio, una parolera misteriosa-allegria-eroticista
 che spero non ti dispiaccia -
 Apren, nen, e intanto un forte abbraccio

tu Andrea

Mondo copio anche a Maria Pia Longprade A.

Figura 29. A. Zanzotto, lettera a S. Guarnieri, 9 novembre 1991

LETTERA DI A. ZANZOTTO 1-452

[Carissimo Silvio,

ti prego di scusare il ritardo nel risponderti. Ho fatto una mia partecipazione di disposizione e di lealtà fraterna che un lavoro fatto il resto.

Ma finora di scritto che è tuo significa sempre è stato ultimo. E ben volentieri andrei anche un po' più Romano. Ma credo che per quest'anno sia un lavoro non possibile, anche per la "questione della lingua". E poi la complicità da lavoro di lavorare - anche se dubito della possibilità di farcela in breve scadenza. Avrei una pre-pensata, tuttavia, di avere vivi rapporti con gli amici romani.

Ultimo ha una similitudine a quel viaggio a Portofino. Non sono due dest. Ma la mia presenza è dovuta a un'occasione di incontro - a una soltanto da vedere, forse, se l'obbligo di lavoro ha lasciato una possibilità di partecipare ulteriormente. Però di tutto, come qui, per non mancare.]

Così, nella mia umiltà che gli ambienti inglobati c'è sempre Sequi (intorno Euro S. - Strabimica Bona 33 Belpard) - ma fortunatamente scrive a mio nome a Miroslav Slavovic (Studentski trg. 17 - Belpard). È fatto e scritto molto preparato e serio, come si deve. E' il lavoro (eppure) può essere la mia prima nella corrispondenza in lui) e credo mi anche impegnati politicamente. Io dovrò unirevi tra poco, un lavoro, se non, può accennare ai tuoi progetti. Ma come anche Dono Davico scriverà Roberta Costa. Ma di questi non ha il diritto di tornare, comunque Sequi può farcela ora. E fatto non manchi qualcosa alla "Baltica"?

[Per la Francia: potresti scrivere a Federand, intanto, che lavori e che può farvi una altri iniziative o dati indicazioni - il tuo indirizzo è André F. 52 rue de Bourgogne Paris VII. Ma [vedo] a seguito di prima anche ad altri amici che possono essere utili in un'occasione o di altri.]

Figura 30. A. Zanzotto, lettera a S. Guarnieri, 5 giugno 1966

Andrea Zanzotto e Carlo della Corte: «cose di casa nostra, venete senza alcuna balordaggine venetistica»

Silvana Tamiozzo Goldmann
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract This paper gives an account of the specific Venetian relationships of Andrea Zanzotto, with a particular emphasis on intensive dialogue with Carlo Della Corte (whose archive is housed at CISVe/Interuniversity Centre for Venetian Studies. A Zanzotto's memoir on his friendship to Della Corte closes the paper.

Keywords Andrea Zanzotto. Paolo Della Corte.

Nell'ampia ragnatela fitta di presenze che circondava la figura di Andrea Zanzotto brillano nomi nazionali e internazionali di grande prestigio: artisti, poeti, musicisti, scrittori, registi, uomini di teatro, geografi, fisici, studiosi del paesaggio e personalità varie della critica con cui il poeta aveva collaborato o aveva condiviso momenti significativi della propria vita.¹

Se ci concentriamo sul suo 'quadrilatero' veneto, ovvero sui luoghi con i quali il poeta mantenne fino alla fine un profondo legame e entro i quali soltanto poteva nascere e vivere la sua poesia,² entriamo subito in un mondo in cui sembra possibile ancora incontrarlo di persona, riconoscerne la sua voce in dialogo con Diego Valeri, Giacomo Noventa, Goffredo Parise,

1 Uno studio che ricostruisse puntualmente questo contesto intellettuale e artistico, tanto ricco quanto variegato, sarebbe di grande utilità e interesse. Da questo punto di vista la catalogazione e la messa in consultazione dei preziosi carteggi di Zanzotto, se un giorno appropderanno al Centro Manoscritti pavese che già ha acquisito tutti i suoi testi poetici, potranno offrire preziosi tasselli all'approfondimento di un'intera epoca artistica e culturale.

2 In un passaggio di una delle più belle sue interviste-conversazioni, quella condotta da Marco Paolini per la serie *Ritratti* del regista Carlo Mazzacurati, Zanzotto ribadisce le sue coordinate geografiche, il perimetro del 'quadrilatero' entro il quale poteva comporre le sue poesie: a occidente si poteva spingere fino ad Asolo, a meridione il suo paesaggio si «stroncava» sul Montello, verso oriente arrivava a Pordenone e a nord saliva a gradini (il famoso slalom in salita di *Fosfeni*) dal sistema collinoso verso le Alpi e le Dolomiti. Il filmato, del 2000, è stato distribuito nel 2010 in dvd con *La Repubblica* e *L'Espresso*; è stato trasmesso per televisione insieme a quelli di Rigoni Stern e di Luigi Meneghello ed è rintracciabile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=J-DqfNePGVwCTR> (2017-06-06).

Giovanni Comisso, Mario Rigoni Stern, Ferdinando Bandini, Carlo della Corte, Giocondo Pillonetto, Amedeo Giacomini e altri, anche di altre generazioni che non hanno interrotto un legame fecondo con lui, come Luciano Cecchinell, come Giuliano Scabia, come Ivo Prandin, per ricordarne solo alcuni. O come Patrizia Valduga sempre accolta con autentica felicità da Zanzotto nei suoi 'ritorni' in Veneto che prevedevano sempre una sosta a Pieve di Soligo. Per non dire della fitta rete di studiosi veneti (e non), il cui elenco sarebbe - e per fortuna! - troppo lungo da censire in questa sede.

Si può parlare tuttavia di una corrente di energia particolare che si sprigiona dalle presenze venete e che indica una comprensione sottile e immediata, estranea a ogni provincialismo (o per dirla con lo stesso Zanzotto: «senza alcuna balordaggine venetistica»)³ anche se poi erano spesso amici 'stranieri' come l'indimenticabile Jaqueline Risset che ci ha lasciati il 3 settembre 2014, a concentrare in formule felici altri orizzonti di affinità («La poesia di Zanzotto mi dava l'idea di un attraversamento di tutte le zone di lingua possibili»)⁴.

3 Zanzotto, *Lettera per Carlo della Corte*, CISVe, Fondo Carlo della Corte, U.A.539, n.20.

4 Così nel 'riepilogo' della bella intervista trasmessa per la serie *Ritratti* il 21 luglio 2009 dalla RAI TV, ora visibile all'indirizzo: <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-109832cd-9ad6-449d-b96f-20e0bcaaeca3.html> (2017-06-06).

L'arrivo al CISVe⁵ il 28 febbraio 2011 del Fondo Carlo della Corte (Venezia, 22 settembre 1930-25 dicembre 2000), al di là della ricchezza e dell'interesse dei documenti che contiene, ha portato in luce un sentiero (o forse una montelliana 'Presa'?) che racconta appunto di una preziosa amicizia cresciuta insieme alla poesia di Andrea Zanzotto, vissuta e raccontata prevalentemente tra Venezia, Milano (dove lo scrittore e giornalista della Corte negli anni Sessanta operava presso la Mondadori) e Pieve di Soligo. L'aspetto che colpì me e alcuni colleghi e giovani studiosi del Centro, fu da subito la particolare grana di un rapporto speciale che il prezioso gruppo di lettere del Fondo (purtroppo mancano le responsive) testimoniava: una sorta di conversazione attenta a tutte le sfumature di un contesto culturale che riguardava entrambi.

Non dimentico l'entusiasmo fraternamente condiviso con il rimpianto amico e collega Luigi Milone: lo si ricorda come valente filologo romano

5 Centro Interuniversitario di Studi veneti. Il Centro comprende l'Archivio «Carte del Contemporaneo» (d'ora in poi ACC) che attualmente ospita sei prestigiosi Fondi, acquisiti per donazione: il Fondo Ernesto Calzavara, il Fondo Pier Maria Pasinetti, il Fondo Armando Pizzinato, il Fondo Carlo della Corte, il Fondo Bianca Tarozzi e il Fondo del linguista Paolo Zolli. Fatta eccezione per il Fondo Calzavara in cui non c'è traccia di corrispondenza con Andrea Zanzotto (assenza curiosa, visto che i due si conoscevano e, sia pure sporadicamente, si frequentavano), in altri tre Fondi la sua presenza è significativa. Nel Fondo Pasinetti è rilevante la prima delle tre lettere che conserviamo, datata 31 gennaio 1952, di cui si offre qui un passaggio. Zanzotto, oltre a chiedere riscontro a Pasinetti dell'invio del suo libro negli States, si sofferma su *Dietro il paesaggio* e sul suo rapporto con l'ermetismo: «avrei molto piacere di sentire il Suo giudizio, anche se negativo, perché sono sicuro che ciò mi sarà molto utile. Qui le accoglienze sono state piuttosto discordi, anche se nella maggioranza abbastanza benevole. In generale mi pare che questo mio lavoro sia servito a molti per fare il punto sulla validità attuale di una poesia ancora gravitante intorno all'ermetismo, col quale da alcuni si vorrebbe una definitiva rottura. Io non vedo però, sinceramente, condizioni storiche culturali e spirituali che giustificino solidamente questa pretesa. Quel rinnovamento che è legittimo attendersi ed anche reclamare certamente si verificherà nel modo meno evidente; io non credo oggi possibili rivoluzioni quali quelle che ha veduto la prima metà del secolo. Comunque, chi vivrà vedrà: per quanto mi riguarda sarei più che contento sol che si riconoscesse nei miei componimenti la traccia di un impegno autentico». (ACC, Fondo P.M. Pasinetti, Corr. 250.5).

Sull'importanza degli scambi di Zanzotto con Armando Pizzinato (centrati sulla poesia «Zauberkraft» che entrerà in un primo abbozzo manoscritto nelle *Forme in movimento* del pittore) mi permetto di rimandare a Tamiozzo Goldmann 2006 e 2008.

Infine il Fondo Carlo della Corte di cui qui si tratta conserva 24 documenti tra lettere, cartoline postali, biglietti e la lettera-testimonianza in morte dell'amico: sono catalogati in numero progressivo secondo l'ordine cronologico dal nr. 1 al nr. 24. in ACC/FCCdC, corr. 539 (Zanzotto).

Tre lettere di Zanzotto a della Corte e una a Pizzinato, per concessione del CISVe, sono state pubblicate nell'importante numero monografico di *Autografo* dedicata al poeta per i suoi novant'anni, uscito pochi giorni prima della sua scomparsa (Grignani 2011: *Lettere a Camerino, Della Corte, Gatto, Guarnieri, Sereni e Raboni 1946-1991*).

(ci ha lasciati il 24 maggio 2012) e tuttavia insieme a Maurizio Cucchi può a buon diritto considerarsi il primo laureato su Andrea Zanzotto.⁶

Avevamo ammirato insieme la bellezza e la grazia di queste lettere dai registri diversi, che spaziavano da argomenti di carattere editoriale a vere e proprie recensioni, da allarmate richieste di informazioni, a un lessico familiare delicato e umoristico, a veri e propri affondi sul nuovo corso della poesia. Si incontrano passaggi trepidanti circa il destino delle *IX Ecloghe* («ho apportato qualche modifica, soprattutto nell'ordine dei componimenti, al mio libro che 'giace' negli uffici mondadoriani»: 12 aprile 1961) o richieste di lettura del dattiloscritto di *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*. Giudizi un po' complici sui lavori dell'amico, come quello espresso nella lettera dell'11 maggio 1980 per *Grida dal Palazzo d'inverno* («Tutti i tuoi antichi fantasmi e miasmi lagunari vi sfarfallano in cupo abbandono») si alternano a temi familiari: questi ultimi sono toccati ora in modo semiserio (gli irresistibili riferimenti alle gravidanze e ai parti «scorrevolissimi» della moglie Marisa additati a modello)⁷ ora invece con toni dolenti, quasi sbigottiti (il ringraziamento per la partecipazione al «lutto tremendo, insanabile» per la morte del fratello Ettore nell'agosto del 1990), ora tra il rassegnato e il compiaciuto (il 15 novembre 1991 ringrazia per i troppi auguri di compleanno ricevuti, ma «infine quello che conta è sentirsi intorno gli amici a salutarci, e tu sei uno dei miei amici più cari»). Altrove comunica all'amico il rammarico per non poter essere a Venezia a festeggiare i settantacinque anni di Diego Valeri, o chiede lumi su come reperire una sua ode burlesca dedicata a Noventa, altre ancora cerca bibliografie scientifiche... il tutto in un ventaglio di timbri e di toni che sfumano l'uno nell'altro: dal leggero umorismo alla severità, dalla complicità amicale alle recriminazioni indispettite nei confronti del mercato editoriale (Mondadori in testa, come testimonia copia di una lettera a Sereni inviata a della Corte).

Alcune di queste lettere spiccano nel gruppo dove ogni foglio è vergato con grafia minuscola e chiara in inchiostro blu o azzurro o nero, a volte con intestazioni che ci riportano il profumo del suo passato di insegnante (come quelle della Scuola media inferiore di Col San Martino di Farra di Soligo). Tra queste va segnalata una sequenza in quattro tempi del 1962 - anno di maggior concentrazione e fervore dei loro scambi - che

6 Maurizio Cucchi si laurea nel novembre del 1971 con una tesi dedicata a Zanzotto e a Nelo Risi. Luigi Milone si laurea l'anno successivo, ma la sua tesi è interamente dedicata alla lingua della poesia di Zanzotto. Dalla sua tesi di laurea, discussa con Gianfranco Foglietta, Milone trasse un articolo che ancor oggi rappresenta un riferimento importante per gli studiosi della lingua del poeta (Milone 1974 e Cucchi 1974).

7 Da Pieve di Soligo il 12 febbraio 1962, così conclude la lettera all'amico che è in procinto di avere il figlio Paolo: «Tanti auguri alla signora: che tutto le vada bene come è andato a mia moglie (che non si è quasi accorta di niente, né prima del parto né durante)»; il tema verrà ripreso il 6 giugno dello stesso anno allorché augura che l'imminente parto della moglie di Della Corte sia «scorrevolissimo» come quello di sua moglie Marisa.

inizia con il manoscritto ricevuto il 9 maggio (data del timbro di Col San Martino) che Zanzotto si propone di leggere presto; prosegue con la lunga lettera del 18 giugno, di fatto una attenta e puntuale recensione alle storie di fantascienza che formeranno *Pulsatilla sexuata* di della Corte; si allunga nella lettera di due giorni dopo, con l'invito a non avere fretta e a rivedere con calma alcuni passaggi del lavoro e conclude con la lettera del 13 novembre allorché si felicita per l'uscita del libro. Sono pagine da antologia.

Spiccano inoltre cartoline di Pieve, ormai da collezione, come quella, che in qualche modo può far da pendant alla sequenza di cui sopra, in cui il poeta ringrazia con calore l'amico per l'articolo su «Idioma» uscito sull'*Alpe Adria*, che gli vale anche un «Bravo!» perentorio siglato in biro rossa da Marisa: «mi è piaciuto moltissimo: davvero hai saputo uscire dai soliti schemi in cui viene presentato il mio lavoro (spesso frainteso, specie se mi riferisco a «Idioma»)». Riveste un interesse particolare anche un passaggio della cartolina postale del 15 marzo 1962 sul proposito di pubblicare «i miei vecchi racconti ed elzeviri fino al '54» – che poi diventeranno le sue prose di *Sull'Altopiano*⁸ – in cui chiede consiglio all'amico per un editore «di secondo piano ma non clandestino, capace di assicurare una certa diffusione in sordina, insomma. Chi mi consiglieresti? Il Sugar, ad es., potrebbe andare?».

Ma al di là delle informazioni anche preziose che queste lettere ci offrono su alcune fasi di composizione, va rimarcata l'attenzione al dibattito culturale in corso che lega entrambi i corrispondenti: Carlo della Corte dalle sue postazioni milanesi in stretto contatto con Sereni e il gruppo mondadoriano ha il polso dei movimenti editoriali, Zanzotto con le antenne sensibilissime a captare ogni nuova vibrazione poetica legge con folgorante lucidità quello che si muove attorno.⁹ A tratti si ha l'impressione che Zanzotto testi in queste lettere alcune sue opinioni che poi prenderanno la forma del saggio: è il caso della già citata lettera del 12 aprile 1961, che può essere considerata un prodromo del suo famoso intervento polemico verso i Novissimi apparso l'anno successivo sul numero 99 di *Comunità* e poi confluito nel suo secondo volume di saggi del '94, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*. Memorabile, in quella sede, il passaggio: «possono anche credere che intorno a loro non ci siano veri uomini, ma non pensano che oggi è difficile perfino essere veri spettri». Come non sentirne le avvisaglie in questo passaggio della lettera?

8 Usciranno due anni dopo per Neri Pozza.

9 Davvero illuminanti in questo senso i suoi commenti fuori campo che si inseriscono tra le varie voci del grande meeting romano del 1980 a Piazza di Siena, montati con maestria nel filmato del 2014 di Italo Moscati: *Lapsus. Storie di viandanti e di poeti*, visibile all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=dDSnm1H2J_8 (2017-06-06).

Che ti sembra dei 'Novissimi'? Nonostante le frasi truculente che Sanguineti mi dedica nel suo saggio-cornice io resto del mio parere. Resto tenacemente convinto che non si possa, sul serio, essere «schizomorfi» o dire «con amore e con gusto» cose di «questa età schizofrenica» (Alfredo Giuliani, nel saggio introduttivo). Avete bisogno di presentare dei saggi e delle note per farne 'poesia'? Presentate dunque, corpus informale coerentissimo con le vostre premesse, almeno le 'cartelle cliniche' in regola! Ti pare? (Grignani 2011, 169)

Dal 12 aprile 1961 al 18 ottobre 1996: sono i termini cronologici in cui si dipanano queste lettere che coprono dunque più di trent'anni. Carlo della Corte morirà il giorno di Natale del 2000. Se, come è naturale anche per il contesto politico culturale sempre più frammentato, il rapporto epistolare si attenua negli anni fino a interrompersi, non così il significato profondo di questa amicizia. Ne fa fede la già citata lettera di Zanzotto del febbraio 2002 indirizzata e affidata a Paolo della Corte perché la leggesse all'Ateneo Veneto di Venezia in cui commemorava il padre a due anni dalla scomparsa, qui di seguito presentata. E che dunque ha il valore di una testimonianza, nella quale per prima cosa Zanzotto ribadisce il senso del loro essere amici «da una vita», «amici che se la raccontano». Qui sembrano raccogliersi gli sparsi frammenti disseminati nelle lettere: nel passaggio sui racconti di fantascienza dell'amico che comunicavano un «alone di estraneità» si legge il succo di questa amicizia, la comprensione reciproca e l'affinità di carattere, in entrambi schivo, pur nelle diversità ben marcate dal poeta sia di lavoro sia di orientamento culturale.

Riappare qui il gruppo di amici largo, i tempi «favolosi con Giacomo Noventa» e poi con Fellini (col quale della Corte aveva progettato un documentario veneziano rimasto nel cassetto), con Tiziano Rizzo, con Bepi Mazzariol. Quest'ultimo aggiunge un singolare valore documentario, suggestivo e insieme allegro, perché ci si immagina trasportati alla laurea di della Corte con Zanzotto tra i correlatori, in quell'aura di trionfo e di «gioco serio al pari d'un lavoro».¹⁰

¹⁰ Lo scritto qui proposto riproduce la relazione pronunciata durante il Convegno internazionale «Andrea Zanzotto, la natura, l'idioma» (Pieve di Soligo, Solighetto, Cison di Valmarino (Tv), 10-12 ottobre 2014) organizzato da Marisa Zanzotto e Francesco Carbognin con la collaborazione e il patrocinio di Università (Bologna, Venezia Ca' Foscari, Padova, Pavia, Siena, Torino, Trento, Université de Lorraine), Istituti italiani di cultura (Bruxelles, Parigi) e altri enti istituzionali.

Appendice

Andrea Zanzotto, *Ricordo di Carlo della Corte a due anni dalla morte*¹¹

Caro Paolo,
cari amici convenuti ad onorare la memoria di Carlo Della Corte,

non si può immaginare la profondità della tristezza che provo nel dover rinunciare alla partecipazione a questo incontro. Ma voglio sperare che la presente sia solo una prima occasione e che se ne proponcano altre, necessarie per una valutazione della personalità e dell'opera del carissimo Carlo. Amici com'eravamo da una vita, anche se entrambi confinati - in un certo senso - nel proprio lavoro tanto diverso, pur non ci mancarono contatti frequenti fin dalla gioventù, ed io più anziano di lui di qualche anno ero spesso trascinato - è la parola,¹² nelle sue iniziative letterarie sempre rinnovate, per il piacere di un'amicizia nascente dalla piena comprensione reciproca ed anche da un'affinità di carattere, schivo in entrambi oltre che da un orientamento culturale abbastanza diverso.

Ma ciò non vietava che in certi periodi, o nel fantasticare certi progetti, ci consultassimo con la più piacevole e consapevole assiduità, anche nell'ambito di un gruppo di amici letterari [*sic!*] e artisti assai largo.

Ricordo i tempi lontani e quasi favolosi con Giacomo Noventa, poi trasferitosi a Milano e poi quelli della pugnace rivista *La situazione*, a cui collaborai volentieri, e sulla¹³ quale si¹⁴ accendevano dibattiti estesi anche alla socialità e alla storia nel suo farsi e divenire letteratura. Da una fase iniziale vicina al realismo Carlo, per naturale sviluppo, causato anche dalla sua ricchissima fantasia, si è¹⁵ sempre più indirizzato ad un tipo di scrittura e di invenzione carica di elementi surreali, metaforici, metafisici, quasi. L'incombere del male nel mondo (provato com'era stato egli stesso dalle più gravi avversità) era alla base di quel 'noir' che pervase più o meno nei decenni successivi costantemente le sue creazioni.

Era un noir corretto però da un certo sorriso ironico ed autoironico, che sotto sotto giovava a mantenere sempre vivo il senso della suspense e

11 Il testo manoscritto che qui trascrivo è in due fogli separati 24x29,7 cm scritti solo sul *recto*, inchiostro blu con interventi correttori in inchiostro nero e verde. Il testo mi è stato consegnato la sera del 14 febbraio 2014 da Paolo della Corte per gli Archivi «Carte del Contemporaneo» del CISVe.

12 Aggiunge una virgola dopo «parola».

13 Le prime due lettere riscritte su «nella».

14 Segue una «a», cancellata.

15 Correzione in inchiostro verde di «si fosse».

dell'imprevisto. Tutto il gran¹⁶ dramma si svolgeva tra Venezia e gli Estuari, con puntate nella Terraferma, luoghi nei quali egli quasi s'identificava anche attraverso personaggi e paesaggi, luoghi al cui profondo spirito e carattere egli era perduto e connaturato. E noi, suoi conterranei e anche psicologicamente affini, più o meno, potevamo percepire quell'inquietante alone d'estraneità alone¹⁷ che egli sapeva infondere non solo al nostro mondo noto, ma anche alla stessa nostra identità, personalità. Quelle entità misteriose che si aggiravano appena off-shore, quell'andirivieni di 'mister X' vari che condividevano le trame dei romanzi di Carlo, davano luogo ad una prospettiva che era tutta sua, riconoscibilissima. E l'italiano¹⁸ di Carlo era limpido e scorrevole, adatto ad un'espressione incalzante e plurimotivata,¹⁹ ed insieme leggermente 'trasandata' qua e là, perché volutamente, spontaneamente intriso di elementi dialettali «non conclamati», ma che pur davano alla sua narrativa un che di confidenzialità da amici che se la raccontano. Storie, dopotutto...

Non sono mai riuscito a capire perché, mentre nullità salivano agli altari, per lui ci fossero sempre difficoltà. Ma egli era un grande anticipatore. E qui devo ricordare uno dei più bei momenti: Giuseppe Mazzariol, altro incomparabile spirito libero e geniale, quando Carlo aveva cominciato con *Pulsatilla sexuata* a introdursi anche nella 'fantascienza pura' volle che alla sua laurea in lettere sul tema della letteratura erotica tra liberty e crepuscolarismo, fossi anch'io tra i correlatori. Fu un trionfo, in quei giorni, nell'aura di quel gioco 'serio al pari d'un lavoro'. Anche i momenti della presenza di²⁰ Federico Fellini, i cui progetti veneziani ripullulavano in continuazione, senza peraltro aver seguito, avevano Carlo, anche con l'indimenticabile Tiziano Rizzo, tra gli immancabili²¹ consulenti... Davvero²² magici... Né si può dimenticare Carlo come poeta di ottimo livello...²³

Last but not least, quanto ci fu cara la figura di Carlo quando appariva sul teleschermo, ad annunciare cose di casa nostra, venete senza alcuna balordaggine venetistica, con il suo particolarissimo accento, spesso intriso di ironiette. Ci sembrano, quelli, tempi lontani: prima della grande esplosione - implosione - deragliamento attuali. Carlo, ritiratosi, passava

16 Ricalca in verde «gran» (o forse «grave»).

17 A margine del rigo, in inchiostro blu: «alone».

18 L'articolo è ricorretto su «il».

19 «plurimotivata»: decifrazione non sicura.

20 «presenza di» (inchiostro nero) sostituisce «collaborazione con» che è cassato.

21 Scritto «imbecabili»

22 «D» maiuscola blu sulla minuscola.

23 Due barre in inchiostro blu a segnare l'a capo.

talvolta con Paolo da queste parti, ogni tanto al telefono ci salutavamo.²⁴ Poi un più triste appartarsi, mah! E la sua inopinata scomparsa che ci colpì tanto.²⁵

Ma la memoria di Carlo, la piena e giusta valutazione della sua opera, è anche compito nostro, di letterati, artisti e amici. A questo compito dovremo dedicarci con devota forza ed affetto.

Bibliografia

- Carbognin Francesco (a cura di) (2008). *Andrea Zanzotto: un poeta nel tempo*. Bologna: Aspasia.
- Cucchi, Maurizio (1974). «La beltà presa a coltellate?». *Studi Novecenteschi*, 4, 251-71.
- Grignani, Maria Antonietta (a cura di) (2011). *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*. Novara: Interlinea. Autografo 46.
- Milone, Luigi (1974). «Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto». *Studi Novecenteschi*, 4, 207-35.
- Santagata, Marco; Guaragnella, Pasquale (a cura di) (2006). *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*. Roma; Bari: Laterza.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2006). «Piccola storia di una poesia per un pittore: *La contrada Zauberkraft* di Zanzotto per Armando Pizzinato». Santagata, Guaragnella 2006, 3, 817-33.
- Tamiozzo Goldmann, Silvana (2008). «Un tragitto tra poesia e pittura. *La contrada Zauberkraft* di Zanzotto per Armando Pizzinato». Carbognin 2008, 183-202.

24 «al telefono ci salutavamo», in inchiostro blu, sostituisce «ci sentivamo» che è cassato.

25 «tanto» aggiunto in inchiostro blu che sostituisce un punto.

