

Percorsi di filologia italiana

Giornate di studio dei
dottorandi e dei dottori di ricerca

Atti del Convegno
Bari, 28-30 settembre 2022

a cura di
Marco Berisso, Simona Brambilla,
Claudia Corfiati, Alessio Decaria,
Daniela Gionta, Andrea Mazzucchi, Claudio Vela

percorsi di filologia italiana

1

SFLI

Società dei Filologi della Letteratura Italiana

Percorsi di filologia italiana

Giornate di studio dei
dottorandi e dei dottori di ricerca

Atti del Convegno
Bari, 28-30 settembre 2022

a cura di
Marco Berisso, Simona Brambilla,
Claudia Corfiati, Alessio Decaria,
Daniela Gionta, Andrea Mazzucchi, Claudio Vela

I - 2024

Comitato scientifico:

Marco Berisso, Simona Brambilla, Claudia Corfiati, Alessio Decaria,
Daniela Gionta, Andrea Mazzucchi, Claudio Vela (Consiglio direttivo della SFLI)

La collana «percorsi di filologia italiana» è sottoposta a peer review.
«percorsi di filologia italiana» is a peer-reviewed series.

Tutti i diritti riservati
© 2024. Società dei Filologi della Letteratura Italiana
(Presidente Prof. Daniela Gionta)
presso l'Accademia della Crusca
Via di Castello, 46 - 50141 Firenze (Italia)
societadeifilologi@gmail.com - www.sfli.it

Progetto grafico e impaginazione:
GADesign - Messina

ISBN 978-88-943855-2-6

BARBARA TANZI IMBRI

TRE FRAMMENTI DEL QUINTO CANTO DELLA
“MASCHERONIANA” DI VINCENZO MONTI

La tradizione delle opere di Vincenzo Monti è in genere avara di testimonianze autografe, ma la *Mascheroniana* costituisce una felice eccezione. La travagliata vicenda editoriale del poemetto, del quale furono pubblicati soltanto i primi tre canti, ha infatti favorito la conservazione di frammenti manoscritti e bozze di stampa delle ultime due parti dell'opera, rimaste inedite fin dopo la morte del poeta.¹ Tra questi materiali, interessanti perché consentono di entrare nell'officina del poeta, sono tre testimoni del quinto e ultimo canto, due autografi e una stampa, che tramandano lo stesso episodio in differenti stadi redazionali.² Lo studio dei tre frammenti, sui quali mi concentrerò nel presente contributo, permette di analizzare non solo il sistema correttorio del poeta, ma anche il suo *habitus* compositivo che, come si vedrà, talvolta si avvale di immagini tradizionali già utilizzate in opere precedenti.

Innanzitutto, però, è necessario ripercorrere almeno brevemente la storia del poemetto, strettamente legata all'incertezza politica

¹ Gli ultimi due canti furono pubblicati nella prima edizione completa del poemetto, *In morte di Lorenzo Mascheroni. Cantica di Vincenzo Monti*, nuova edizione corredata degli ultimi due canti inediti, di note ed illustrazioni storiche, Capolago, Tipografia Elvetica, 1831.

² I due autografi sono conservati rispettivamente al Museo della storia dell'Università di Pavia, Autografi 136 (*f*₄) e alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Aut. Ferraioli, Racc. Ferraioli 58 (*f*₉). Il frammento a stampa è pubblicato in calce alla *Mascheroniana* come *Variante inedita del canto V* nel secondo volume delle *Prose e poesie di Vincenzo Monti*, edito postumo a Firenze da Le Monnier nel 1847 (*LM*). Per il censimento complessivo, che deve il proprio incremento a Luca Frassinetti per tutti i documenti pavesi (V. MONTI, *Poesie (1797-1803)*, a cura di L. FRASSINETI, prefazione di G. BARBARISI, Ravenna, Longo, 1998, 596-97) e a Francesca Gorreri per il frammento edito da Le Monnier (F. GORRERI, *Il testo della «Mascheroniana»*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di G. BARBARISI e W. SPAGGIARI,

che segnò i primissimi anni dell'Ottocento in Lombardia. Si consideri infatti che il primo canto della *Mascheroniana* fu stampato a Milano il 23 giugno del 1801, tre mesi dopo il rientro di Monti in città. Fuggito poco prima che gli austro-russi entrassero a Milano il 29 aprile 1799, il poeta era riparato in Francia, dove era rimasto fino ai primi di marzo del 1801.¹ Monti sorvegliò senz'altro la stampa del primo canto e ne corresse le bozze, come mostrano alcune varianti di stato presenti nella prima edizione, e lo stesso fece per il secondo e per il terzo, pubblicati in fascicoli separati rispettivamente il 7-8 luglio e il 3 agosto 1801.² Diverso, come detto, è il caso del quarto e del quinto canto, la cui edizione fu interrotta per ragioni politiche.

La vittoria di Marengo del 14 giugno 1800 aveva riportato Milano sotto il dominio francese e allo stesso tempo riaperto le antiche liti tra moderati e rivoluzionari all'interno del partito repubblicano. In un tale clima, già molto teso, la pubblicazione dei primi tre canti del poemetto suscitò aspre polemiche, dal momento che fin dal primo canto, oltre a censurare il primo governo cisalpino, Monti rivolgeva duri attacchi personali ai propri nemici, politici e letterari. Bersagli principali furono il noto improvvisatore Francesco Gianni, definito «vate più destro / La calunnia a filar che il sillogismo» (I 197-198),³ e Giuseppe Lattanzi, colui che «del rubar maestro / A Caton si pareggia, e monta i rostri / Scappato al remo

III, Milano, Cisalpino 2006, 440), si veda B. TANZI IMBRI, *La tradizione del IV e del V canto della "Mascheroniana" di Vincenzo Monti*, «Filologia italiana», 20 (2023), 173-203.

¹ Monti fuggì da Milano il 26 aprile 1799 e vi rientrò a inizio marzo 1801, come testimonia la lettera con la quale il 3 marzo 1801 annunciava di essere «Finalmente [...] in Milano, sano le ossa» (*Epistolario di Vincenzo Monti*, raccolto, ordinato e annotato da A. BERTOLDI, II, Firenze, Le Monnier, 1928, 220-22).

² Per la storia editoriale del poemetto e per la datazione degli ultimi due canti, qui riassunte in quanto indispensabili premesse, vd. B. TANZI IMBRI, *Per la «Mascheroniana» di Vincenzo Monti: la storia editoriale dell'opera e il testo dei primi tre canti*, «Filologia italiana», 19 (2022), 135-45.

³ Il riferimento è alle accuse di «illecito, concussione e violazione del segreto d'ufficio» che condussero Monti a processo nel 1798, dal quale fu poi assolto; MONTI, *Poesie*, 333, n. 74.

e al Tiberin capestro» (I 199-201).¹ Ma le ingiurie proseguono anche nel secondo canto, nel quale il poeta insiste sugli stessi motivi: «Di Nemi il galeotto, e di Libetra / Certo rettile sconcio, che supplizio / Di dotti orecchi cangiò l'ago in cetra» (II, 184-186).² Le reazioni, come era ragionevole aspettarsi, non tardarono.

La prima replica giunse il 30 giugno 1801, cioè pochi giorni dopo l'uscita del primo canto della *Mascheroniana* (23 giugno 1801), quando Lattanzi pubblicò una parodia del componimento riprendendone il metro e i rimanti con il chiaro intento di ridicolizzarne l'autore.³ Si trattò infatti di un vero e proprio atto di scherno, che Lattanzi ripeté l'11 luglio, dopo la pubblicazione del secondo canto (tra il 6 e il 7 del mese), e il 5 agosto in seguito all'uscita del terzo, disponibile presso i librai soltanto due giorni prima (3 agosto).⁴ La disputa proseguì, inasprendosi, con l'intervento di Francesco Gianni, che a fine agosto 1801 pubblicò a Parigi il *Proteone allo specchio*, un componimento satirico in terzine dantesche con il quale reagiva agli attacchi della *Mascheroniana*.⁵

Le polemiche generate dalla circolazione dei tre componimenti impensierirono il ministro Ferdinando Marescalchi, legato a Monti da una profonda amicizia, al punto che il 12 fruttidoro anno IX (30 agosto 1801) scrisse al poeta: «Domani Gianni va pubblicare

¹ Colpevole di un tentativo di truffa messo in atto nel 1785 ai danni di un mercante di Piazza Navona, Lattanzi fu incarcerato e salvato dalla forca per intercessione papale, ma condannato a sette anni di carcere, dal quale evase nell'aprile del 1786; MONTI, *Poesie*, 334, n. 77.

² MONTI, *Poesie*, 349, nn. 160-61.

³ G. LATTANZI, *In morte di Lorenzo Mascheroni cantica di G. Lattanzj colle stesse identiche rime di quelle di V. Monti*, Milano, presso Luigi Veladini, 1801.

⁴ G. LATTANZI, *In morte di Lorenzo Mascheroni canto secondo [- terzo] di G. Lattanzj colle stesse identiche rime di quelle di V. Monti*, Milano, presso Luigi Veladini, 1801.

⁵ Non avendo reperito esemplari della prima edizione parigina, mi rifaccio alla prima italiana: *Proteone allo specchio. Risposta prima*, s.n.t [ma Milano, Tipografia milanese, 1801]. Sulla polemica alimentata da Gianni con il *Proteone* vd. le pagine introduttive di Luca Frassinetti, in MONTI, *Poesie*, 102, n. 173 e A. SCARDICCHIO, *Tumulti e insurrezioni nel principato di Vincenzo Monti. La polemica con Francesco Gianni (con documenti inediti)*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, a cura di G. BARBARISI e W. SPAGGIARI, III, Milano, Cisalpino, 2006, 314.

le sue Terzine, mi dicono con di più due lettere e varie note. Mi suppongono ch'esso si scateni contro tutti quelli perfino che avete lodato voi nelle vostre. M'aspetto ad un'ira di Dio... Ve ne preveggo, perché ve ne inquietiate meno che sia possibile».¹ La preoccupazione di Marescalchi era determinata da ragioni politiche oltre che personali, dettate dalla necessità per il partito repubblicano di creare un fronte compatto in grado di sostenere le istanze di autonomia dalla Francia. Prima dei Comizi di Lione, convocati nel novembre 1801, a Milano resisteva infatti la speranza di ottenere «una carta costituzionale che fondasse l'indipendenza della nuova repubblica unitaria nel rispetto della specificità italiana».² Non sorprende, perciò, che le reazioni suscitate dalla pubblicazione delle prime tre parti del poemetto, sintomo di dissapori e di reciproche diffidenze all'interno della schiera repubblicana, abbiano suggerito a Monti di non proseguire la stampa.

Non è noto quando l'edizione fu sospesa, ma già il 28 settembre 1801 Ippolito Pindemonte avvisava Isabella Teotochi Albrizzi che «Il quarto canto di Monti incontra tali difficoltà, per le cose contenute, che si teme non uscirà in luce», e il 12 ottobre inviava all'amica un saggio del canto «non istampato», ossia i vv. 154-156.³ In un primo momento, tuttavia, il poeta intendeva soltanto rimandare a tempi migliori la pubblicazione degli ultimi due canti del poemetto. Non si spiegherebbero, altrimenti, la tiratura di ben due giri di bozze sia del quarto sia del quinto canto né la forte aspetta-

¹ *Epistolario*, II, 243.

² A. DE FRANCESCO, *L'Italia di Bonaparte: politica, statualità e nazione nella penisola tra due rivoluzioni: 1796-1821*, Torino, UTET, 2011, 46.

³ La terzina trascritta da Pindemonte, «*Oh inopia di capestri! oh maledetta / Lue Cisalpina! oh tempi! oh santo Iddio, / Perché pigra in tua mano è la saetta?*», è tramandata soltanto dalla seconda tiratura di bozze (la prima è mutila della pagina corrispondente) con il v. 155 appena variato: «*oh patria! oh giusto Iddio!*». L'incongruenza è minima e come tale non offre sufficienti elementi per chiarire se il verso citato nella lettera derivi da una stesura precedente del testo o da una citazione poco fedele perché fatta a memoria. Le due lettere sono edite in I. PINDEMONTI, *Lettere a Isabella*, a cura di G. PIZZAMIGLIO, Firenze, Olschki, 2000, 117-20; vd. GORRERI, *Il testo della «Mascheroniana»*, 415.

tiva espressa da Celestino Masuccio nella lettera inviata allo stesso Monti il 26 novembre 1801:

Giammai mi sono immaginato che la vostra tardanza nel pubblicare gli altri canti per la morte di Mascheroni, attribuir si potesse ai ragli di certa gente, che non ama il bene, perché non sa conoscerlo. I motivi che mi accennate li trovo assai ragionevoli. Attenderemo sebbene con impazienza che sieno dissipati questi dal tempo o dalle circostanze.¹

La scelta di interrompere definitivamente la stampa dipese probabilmente dall'esito dei Comizi di Lione che si conclusero il 26 gennaio 1802 con la firma della Costituzione e la nomina di Francesco Melzi d'Eril a vicepresidente della Repubblica Italiana; fu l'inizio di un nuovo governo nel segno del moderatismo e della conciliazione, che non lasciava più spazio alle dispute, soprattutto da parte di chi, come Monti, era da poco stato nominato professore di Eloquenza e di Poesia all'Università di Pavia (6 luglio 1800).²

¹ Lettera di Celestino Masuccio a Vincenzo Monti del 26 novembre 1801, in *Epistolario*, II, 246-47. Non conoscendo la lettera di Monti non è possibile identificare con certezza i motivi accennati dal poeta.

² La nomina fu comunicata a Monti da Barnaba Oriani, ricordato nel primo canto della *Mascheroniana* (vv. 99-102), il 31 luglio 1800 (*Epistolario*, II, 215 n.), ma il poeta lesse la sua prima prolusione soltanto il 24 marzo 1802. Tale procrastinazione, ha mostrato Tongiorgi, ebbe ragioni sostanzialmente politiche, configurandosi come «prudente attesa» dettata dalla volontà di Monti di «restare in osservazione degli equilibri politici assai mobili che caratterizzavano il quadro italiano prima di Lione» (D. TONGIORGI, *Un maestro per i "liberi italiani": letteratura e politica nel Monti pavese*, in *Esortazioni alle storie*, a cura di A. STELLA e G. LAVEZZI, Milano, Cisalpino, 2001, 107, n. 10. In un tale quadro, inoltre, sarebbe stato poco saggio pubblicare il feroce attacco rivolto a Reina nel IV canto, dove Monti lo definisce colui che «repe, e busca ruffianando il soldo» (v. 130; vd. MONTI, *Poesie*, 370, n. 279). In qualità di Consigliere legislativo della Repubblica Cisalpina, infatti, Reina avrebbe potuto influenzare non poco il processo che determinò la pubblicazione del *Caio Gracco*, stampato «a spese pubbliche» (*Epistolario*, II, 253-54) il 31 marzo 1802, dopo che Monti, con decreto del 16 dicembre 1801, era stato nominato «tragico ufficiale della repubblica»; L. FRASSINETI, *L'opera del Monti dal 1797 al 1803 tra biografia e politica*, in MONTI, *Poesie*, 103-06, la citazione a p. 103.

Il quarto e il quinto canto della *Mascheroniana*, dunque, rimasero in bozze. Le due lettere citate di Ippolito Pindemonte a Isabella Teotochi Albrizzi testimoniano che il 28 settembre 1801 Monti aveva già concluso almeno una prima stesura del quarto canto e che il 12 ottobre i versi circolavano in forma manoscritta. Allo stesso arco cronologico riconduce la data «Fruttidoro, anno X» sul frontespizio delle bozze conservate presso l'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano (Triv. L 2619 1-3), segno che Monti intendeva pubblicare la penultima parte del poemetto tra il 23 settembre e il 22 ottobre 1801. Diverso il caso del quinto canto, le cui prove di stampa non recano indicazioni cronologiche, né altre informazioni si possono ricavare dall'epistolario del poeta. Alcuni indizi interni al testo, tuttavia, permettono di avanzare qualche ipotesi di datazione e al tempo stesso offrono prime indicazioni sulle abitudini compositive di Monti.

Significativa in tal senso è la scena raffigurata ai vv. 223-276, che comprende il ritratto di Napoleone e delle oceanine, evocativo dei preliminari di Londra firmati il 1° ottobre 1801: «[...] nella gran vagina / Rimesso il ferro offrì [Napoleone] l'olivo al crudo / Avversario maggior della meschina. // E col terror del nome, e col l'ignudo / Petto, e col senno disarmollo, e pose / Fine al lungo di Marte orrido ludo. // Sovra il libero mar le rugiadose / Figlie di Dori uscîr, che de' metalli / Fluttuanti il tonar tenea nascose» (vv. 241-249). Il *crudo Avversario* della *meschina*, ossia dell'Europa, è l'Inghilterra, e l'immagine mitologica dell'ultima terzina allude al ritiro delle flotte inglesi e francesi, che ricevertero l'ordine di sospendere le ostilità subito dopo la sigla dell'accordo.¹ Stando al

¹ Il primo dei quindici articoli sottoscritti dalle due parti comprendeva infatti l'ordine di ritiro immediato delle truppe di mare e di terra; vd. *Supplément au Recueil des principaux traités d'Alliance, de Paix, de Trêve, de Neutralité, de Commerce, de Limites, d'Échange etc. conclus par les puissances de l'Europe tant entre elles qu'avec les puissances et états dans d'autres parties du monde depuis 1761 jusqu'à présent précédé de traités du XVIII^{ème} siècle antérieurs à cette époque et qui ne se trouvent pas dans le Corps universel diplomatique de Mrs. Dumont et Rousset et autres recueils généraux de traités*, II, par GEORGE FRÉDÉRIC DE MARTENS, à Göttinge, Dieterich, 1802, 543.

diario di Luigi Mantovani la notizia della firma si diffuse a Milano l'8 ottobre 1801 e il 12 del mese «Giunsero da Parigi i 15 articoli della pace e si vidde essere i puri preliminari»,¹ dunque la composizione dell'episodio (vv. 223-276) si colloca dopo il 12 ottobre.

I vv. 67-144 rinviano invece alla disastrosa esondazione del Po del novembre 1801, cui seguirono gli straripamenti del Panaro, suo affluente, e del Reno: «Stendean Reno e Panar le indomit'onde / Con immensi volumi alla pianura» (V 70-71). Non è noto quando Monti abbia appreso la notizia, ma in data 23 novembre 1801 il *Diario* di Tommaso de' Buoi informa che «Il Pò e tutti i Fiumi che vi concorrono hanno fatte gran rotte e svalleggiamenti inondando molti terreni bassi, massime del Ferrarese. Case cadono; gente resta sommersa».² La memoria attesta che l'esondazione interessò anche gli affluenti emiliani del Po, tra i quali, per l'appunto, il Panaro; il coinvolgimento del Reno è invece testimoniato dal *Rapporto del Ministero dell'Interno* sullo stato delle acque pubbliche nel 1802.³ Almeno in Lombardia le piogge iniziarono nei primi giorni di novembre, ancora il 10 novembre Mantovani annotava: «Prosegue il diluvio», e soltanto il 20 novembre poteva registrare: «Oggi è cessata l'acqua. Sentonsi danni da molte parti». Vista la portata dell'evento pare ragionevole supporre che Monti abbia appreso la notizia quasi immediatamente, ossia in-

¹ L. MANTOVANI, *Diario politico ecclesiastico*, I, a cura di P. ZANOLI, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 1985, 352-53.

² T. DE' BUOI, *Diario delle cose principali accadute nella Città di Bologna dall'Anno 1796 fino all'Anno 1821*, a cura di S. BENATI, M. GAVELLI, F. TAROZZI, presentazione di A. VARNI, Bologna, Bononia University Press, 2005, 154.

³ «[...] depauperati i Dipartimenti e spogliati dei fondi destinati al riparo delle arginature e delle opere di ordinaria manutenzione, si vide ben presto il Po e il Reno ed i torrenti, che in essi influiscono minacciare per ogni dove rovina; i canali interriti non più servire allo scolo delle abbondanti acque che si spandevano sulle distrutte campagne. In questo stato di deperimento l'inondazione del 1801 sorprese il territorio, ed in tale situazione trovollo il Governo organizzato nel 1802» (F. MELZI D'ERIL DUCA DI LODI, *Memorie-documenti e lettere inedite di Napoleone I e Beauharnais*, a cura di Giovanni Melzi, II, Milano, Gaetano Brigola, 1865, 486).

torno alla metà di novembre, e che la scena dell'alluvione sia stata composta dopo quella data.¹

L'ultimo dato si può ricavare dalle terzine finali del canto (V 280-289), nelle quali Monti si rivolge ai nuovi "timonieri" della patria: «Voi che alla mano il temo vi mettete / Di conquassata nave, (e tal vi move / Senno e valor, che in porto la trarrete;) / Voi della patria le speranze nuove / Tutte adempite» (vv. 280-284). I versi alludono al governo della neonata Repubblica Italiana, regolata da una Costituzione nominalmente indipendente dalle leggi di Parigi, promulgata, come anticipato, il 26 gennaio 1802. Non è detto, tuttavia, che il finale del canto debba essere necessariamente ricondotto a tale data, dal momento che già la convocazione dei Comizi di Lione, pubblicata il 13 novembre 1801,² probabilmente alimentò le speranze repubblicane di ottenere buoni margini di indipendenza da Parigi. Pare poco probabile, inoltre, che Monti si sia dedicato alla conclusione della cantica proprio nel momento in cui, se si accetta l'ipotesi formulata, decise di rinunciare al proseguimento della stampa. Anche la composizione delle ultime due ter-

¹ Francesca Gorreri riconduce invece la scena dell'alluvione alla piena del Reno del marzo 1801 sulla base della lettera di Monti a Ferdinando Marescalchi dell'11 marzo 1801: «Nel passare per Malalbergo ho avuto il dolore di vedere la piena del Reno sulla sinistra, e il sentire che la maggior parte dei terreni inondata son vostri [...]. Questa rotta ne ha poi cagionata un'altra a Monestirolo, che ha rovinato una grande estensione del Ferrarese» (*Epistolario*, II, 224); vd. GORRERI, *Il testo della «Mascheroniana»*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, III, 440. Tuttavia, per quanto disastroso, l'evento dovette essere di portata molto inferiore rispetto all'esondazione del Po e degli affluenti avvenuta nel novembre, dal momento che non sembra avere lasciato tracce nelle memorie contemporanee. Alla luce di tale considerazione, la raffigurazione dei vv. 73-78 «La speranza de' campi già matura. / Co' piangenti figliuoi fugge compreso / Di pietade il villano e di paura: / Ed uno in braccio e un altro per man preso / Ad or ad or si volge, e studia il passo / Pel compagno tremando e per lo peso», che richiama la caduta di Troia, e in particolare *Eneide* II 729 «et pariter comitique onerique timentem» (MONTI, *Poesie*, 382, n. 345), pare un po' eccessiva e più adeguata alla grande alluvione dell'autunno. Per le considerazioni della studiosa sulla datazione del canto vd. GORRERI, *Il testo della «Mascheroniana»*, 439-47.

² Vd. *Convocazione, operazioni, e risultato della consulta straordinaria cisalpina radunata in Lione il giorno 16 Dicembre 1801*, Milano, 20 febbrajo 1802, 9.

zine del canto, dunque, si può ragionevolmente collocare nella seconda metà di novembre 1801, come la scrittura dei versi riconducibili all'alluvione del ferrarese (vv. 67-144).

Se si supponesse una composizione lineare del canto, cioè dal primo all'ultimo verso, l'inizio della scrittura andrebbe fissato alla metà di novembre 1801, dal momento che a tale data possono essere ricondotti i vv. 67-144, ossia i primi in ordine di svolgimento del testo. In questo caso l'8 ottobre, cui rinviano i Preliminari di Londra ricordati ai vv. 223-276, rientrerebbe nel termine cronologico più basso (metà novembre 1801). Tuttavia, l'autografo vaticano (f_9) e la *Variante inedita* pubblicata postuma da Le Monnier (*LM*), messi a confronto con l'autografo pavese f_4 , suggeriscono che l'episodio relativo ai Preliminari sia stato scritto prima della scena dell'alluvione e rielaborato in un secondo momento per essere inserito nel canto.

Prima di analizzarne la lezione e procedere al confronto, presento brevemente i tre testimoni che tramandano l'episodio:

LM = PROSE E POESIE / DI / VINCENZO MONTI / NOVAMENTE ORDINATE,
/ ACCRESCIUTE / DI ALCUNI SCRITTI INEDITI / e precedute da un Discorso intorno alla Vita ed alle Opere dell'Autore / DETTATO APPOSITAMENTE PER QUESTA EDIZIONE / (*fuso*) / VOL. II // FIRENZE / FELICE LE MONNIER. / - / 1847

La *Variante inedita del canto V della Mascheroniana* è pubblicata alle pp. 125-126 e consta di 60 versi riconducibili ai vv. 235-276 del secondo giro di bozze.¹

¹ Il curatore dell'intera raccolta fiorentina fu Andrea Maffei, che si legò a Monti nel 1825 e probabilmente ebbe accesso ad alcune carte del poeta. Il rapporto tra i due è stato approfonditamente analizzato da Arnaldo Bruni in VOLTAIRE, *La Pulcella d'Orléans: con ventuno incisioni e la riproduzione dell'autografo vaticano*, a cura di A. BRUNI, Bologna, Clueb, 2020, I, XXXVI-XXIX. Sull'edizione delle *Prose e Poesie di Vincenzo Monti*, voll. 6, Firenze, Le Monnier, 1847, e sul ruolo di Andrea Maffei nel suo allestimento vd. B. TANZI IMBRI, *Le stampe postume del IV e del V canto della Mascheroniana di Vincenzo Monti*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 7 (2022), 165-66. Sebbene Bruni abbia rilevato nella *Pulcella d'Orléans* riscritture e interpolazioni compiute da Maffei, non c'è ragione di sospettare che il curatore dell'edizione Le Monnier abbia agito nello stesso modo nel caso della *Variante*

f_9 = Biblioteca Apostolica Vaticana, Aut. Ferraioli, Racc. Ferraioli 58. Frammento autografo di 57 versi vergati posato a centro pagina su *recto* e *verso* di un'unica carta. Si tratta di una stesura in pulito con sporadiche correzioni interlineari e nel rigo su di un testo base con versi distanziati e terzine con il primo verso sempre aggettante.

f_4 = Museo della storia dell'Università di Pavia, Autografi 136. Frammento autografo che tramanda i vv. 220-289 del quinto canto. Si tratta di una copia di lavoro in cui rare porzioni di testo in pulito, caratterizzate da versi ben distanziati e *ductus* posato, si inseriscono tra numerosi luoghi particolarmente tormentati, con correzioni soprattutto in interlinea, alcune delle quali interessano intere terzine.

Il frammento stampato da Le Monnier (*LM*) e l'autografo vaticano (f_9) ci consegnano un testo tematicamente riconducibile ai vv. 235-276 delle seconde bozze del quinto canto (le prime sono mutili delle pagine che avrebbero dovuto contenere i versi), ma troppo diverso per permettere una collazione puntuale. Entrambi i frammenti, che tramandano la scena mitologica riferita ai Preliminari di Londra, differiscono anche tra loro per numerose varianti sostanziali e sono privi dell'espressione di fiducia nei nuovi "timonieri" della Repubblica, da ricondurre al *post quem* del 13 novembre 1801. Nessuno dei due testi, inoltre, reca il verso che sigilla l'ultima rima, poiché il finale, probabilmente, era ancora aperto.

L'autografo vaticano (f_9) è stilisticamente più raffinato e più conciso rispetto alla stampa *LM* (57 versi in luogo di 60), poiché è frutto, come si vedrà, di una profonda revisione da parte dell'autore. Il primo intervento radicale riguarda i vv. 271-276 della stampa (*LM*), che Monti soppresse completamente (in corsivo sempre i versi necessari a chiarire il contesto):

*Galatea che nel sen della conchiglia
La prima perla invenne, e Doto, e Proto;
Scorta è l'una al nocchier quando periglia,*

270

inedita della Mascheroniana (vd. anche A. BRUNI, «Apografi non deteriores?». *Ancora per il testo della Pulcella d'Orléans del Monti*, in «Studi di Filologia italiana», 54 (1996), 261-89.

L'altra a Freio condusse dal remoto
 Nilo de' Franchi il salvator, delusa
 L'anglica rabbia, e de' malvagi il voto.

Nisea pur v'era, e Xanto ed Aretusa
 Dai pronti dardi, e tutta alfin di Dori
 La diva prole co' Triton confusa. 275

L'ampia rassegna delle nereidi costituiva un tratto descrittivo e didascalico che smorzava la vivacità della scena mitologica, motivo per cui Monti decise di sopprimerla e di sintetizzarla in un unico verso: «Colla pigra di Nereo ampia famiglia» (*f*₉ 270), che nell'autografo sostituisce la lezione del v. 270 della stampa (*LM*) senza variare i due precedenti (*LM-f*₉ 268-270). L'accumulo inerte di ritratti mitologici, inoltre, deviava l'attenzione dall'immagine principe della scena che, con il ritratto di Nereo e delle oceanine finalmente liberi di solcare i mari, alludeva ai Preliminari di Londra ed elogiava l'operato di Napoleone come portatore di pace.

Un secondo lavoro di sintesi interessò i vv. 283-291 di *LM*:

Cantavan l'ira dell'eroe tremendo 280
Del cui ferro poc' anzi la ruina
Crollò l'Europa, e la salvò vincendo.

Chè solo per dar pace alla meschina
 La spada ei trasse, e l'arroganza doma
 De' superbi, la rese alla vagina. 285

Dicean come d'allor carca la chioma
 Stese all'Anglo la man come il cor nudo,
 Cui non vide l'egual la prisca Roma;
 E il terror solo del gran nome al crudo
 Nemico oppose, disarmollo, e l'empio 290
 Finì di Marte sanguinoso ludo.

Nella stesura autografa (*f*₉) viene meno l'insistenza, prettamente encomiastica e storicamente falsa, sulla generosità di Napoleone che, stando alla lezione di *LM*, sarebbe entrato in guerra solo per riportare la pace in Europa (la *meschina*, v. 283). Anche il frusto paragone tra Bonaparte e i condottieri della «prisca Roma» è assente in *f*₉, dove Monti predilesse un'immagine più espressiva, ca-

ratterizzata da una sintassi più serrata e da un ritmo più incalzante. Permane invece il ritratto del vincitore animato da alti valori morali, che con sincerità tende la mano al nemico sconfitto (LM 287), ma viene sintetizzato, cosicché nel testimone vaticano (*f*₉) la scena risulta come segue:

Cantavan l'ira dell'Eroe tremendo
Del cui brando pocanzi la ruina 275
Crollò l'Europa e la salvò vincendo
 Ch'ei rimesso l'acciar nella vagina
 L'invida mano offrì placato al crudo
 Avversario maggior della meschina.
 E col terror del nome, e coll'ignudo 280
 Petto, e col senno disarmollo, e l'empio
 Finì di Marte sanguinoso ludo.

Con la riscrittura della scena, Monti restituisce una raffigurazione del tutto diversa, nella quale Napoleone assume tratti più marcati in senso bellico. Rimane il ritratto del guerriero condotto alla vittoria grazie alla fama («col terror del nome») e al coraggio («coll'ignudo Petto»), ai quali si aggiunge l'intelletto (vv. 280-282), ma non rimangono cenni alla disponibilità del vincitore verso i vinti; la mano non è più 'nuda' (LM 287), cioè disarmata, ma anche priva del guanto, in segno di fiducia, bensì *invida*, 'funesta', con riferimento alle azioni belliche dell'esercito francese. Anche l'aggettivo *nudo* (LM 287; *ignudo* in *f*₉ 280) non è più riferito al *cuore* (LM 287), sinceramente disponibile alla pace, ma al *Petto* (*f*₉ 280), come metafora di coraggio.

Nella stesura di *f*₉, dunque, Napoleone presenta soltanto i tratti dell'*Eroe tremendo*, una sorta di *Marte pacificatore* (1803) – per usare un'immagine canoviana –, che affrontò e vinse prima gli austriaci (la pace di Lunéville fu firmata il 9 febbraio 1801), poi gli inglesi (1° ottobre 1801). Una raffigurazione simile del condottiero, di gusto neoclassico, si incontra già nel *Prometeo* (1797), dove Monti paragona esplicitamente il giovane Napoleone a Marte, «E tosto innanzi un giovinetto Eroe / Gli [: a Dio] comparìa, che il gesto, e il portamento / Avea di Marte, e Marte egli non era» (*Pro-*

meteo I 622-624), e lo rappresenta come eroe armato da Dio per portare la pace in Europa e porre fine alla tirannia imperiale:

L'ineffabile nume onnipossente
 a lui quindi faceva queste parole:
 Prendi, invito guerrier, prendi sicuro 635
 la folgore di Dio. Per me la vibra
 su gli ostinati troni, omai di troppo
 sangue vermigli; col mio strale in pugno,
 a chieder pace a supplicar gli sforza;
 e finisca per te del mondo il pianto. 640
 (*Prometeo* I 633-640)

Si tratta del primo caso di immagine tradizionale che Monti riutilizza in testi diversi a distanza di anni, ma, come si vedrà, non è l'unica all'interno della scena.

Tornando al confronto tra l'autografo vaticano (*f*₉) e la stampa (*LM*), si osserva che nonostante il primo sia più breve di tre versi rispetto alla seconda, in esso trovano spazio due terzine dai toni cruenti che insistono sulla sconfitta della discordia, delle quali non è traccia in *LM*:

*Tu la Discordia ancor che rio fe' scempio
 Della tua patria hai doma, e la stringesti
 Nel chiuso di Bellona ferreo tempio* 285
 Di catena immortal; tu ne spegnesti
 L'acceso in Flegetonte orrido tizzo,
 Tu i sibilanti serpi ne calpesti,
 Che di fumo e di tosco atro uno schizzo
 Vibran sottesso al vincitor calcagno 290
 Traendo sul sabbion l'ultimo guizzo.
 (*f*₉, 286-291)

L'aggiunta si segnala anche per l'allitterazione del v. 288, che restituisce il sibilo dei serpenti, e per la rima dantesca in *-izzo* (*tizzo* : *schizzo* : *guizzo*), presente due volte nella *Commedia*, in *Inf.* XXVII 17-21 (*guizzo* : *drizzo* : *adizzo*) e *Purg.* XXV 23-27 (*stizzo* : *guizzo* : *vizzo*), sempre con *guizzo* come parola rima. L'introduzione delle

due nuove terzine (vv. 286-291), che estendono l'immagine dei vv. 283-285, già presente in *LM* 292-294, muove nella stessa direzione della riscrittura dei vv. 283 di *LM*. Anch'essa, infatti, contribuisce alla restituzione di una scena più violenta e più connotata in senso bellico, non solo attraverso la scelta delle immagini, ma anche mediante la ricerca di una sintassi e di un ritmo più serrati e, nell'ultimo esempio illustrato, il ricorso a suoni aspri e rime difficili.

L'analisi delle varianti sintattiche e strutturali comprova la precedenza della stampa (*LM*) rispetto all'autografo vaticano (f_9) e la profonda revisione compiuta da Monti nel passaggio dalla prima alla seconda stesura del testo. I rapporti dei due frammenti con la tradizione sono invece chiariti dal confronto tra f_9 e l'autografo pavese (f_4), che si qualifica come testimone successivo a f_9 e di poco anteriore alle prime bozze di stampa, rispetto alle quali presenta soltanto poche varianti circoscritte.¹ Pare dunque molto probabile che Monti abbia composto la scena riferita ai Preliminari di Londra poco dopo la diffusione della notizia (12 ottobre 1801), cioè prima di scrivere i vv. 67-144 ispirati all'alluvione del ferrarese (metà novembre 1801). Soltanto in un secondo momento, invece, dopo avere fissato la struttura del canto, il poeta avrebbe rimesso mano all'episodio per inserirlo nel contesto che ormai aveva delineato. Risulterebbe così corroborata l'ipotesi di una composizione non lineare del canto, ma condotta per episodi destinati a essere assemblati in un momento successivo alla loro scrittura.

Quanto alla collocazione dei tre testimoni (f_4 , f_9 e *LM*) nella tradizione mi pare non ci sia altro da aggiungere, ma un confronto tra f_9 e f_4 rimane interessante per indagare le attitudini compositive di Monti. Il testo trådito dall'autografo vaticano può essere confrontato soltanto con i vv. 235-276 di f_4 , rispetto ai quali risulta molto

¹ Tre sono le varianti rilevate dalla collazione di f_4 con il primo giro di bozze del canto, siglato *P* (in corsivo le varianti): f_4 223: «*Ruppe* di detti una voce che gridava» > *P Spense*; f_4 229-230 «*Sursero* tutte e quattro in un baleno / L'alme Lombarde in piedi» > *P Si rizzar*; f_4 233-234 «*Quest'atomo* rotante, ove dell'ire / *De' mortali* sì caro il fio si paga» > *P E degli odj*. In merito di veda TANZI IMBRI, *La tradizione del IV e del V canto*, 193-94.

diverso e non puntualmente collazionabile; tuttavia, le rare corrispondenze offrono spunti di riflessioni sui quali vale la pena di soffermarsi. Come ha già rilevato Arnaldo Bruni, Monti appartiene al novero di «quegli autori di pronta vena (come Ovidio e Ariosto pensava in versi) che tuttavia professa tenace fedeltà allo spunto originario», sicché «correggere per la misura del Romagnolo significa arte del distribuire, cioè modificare per modici compensi contigui o a distanza, perlopiù deversati nell'ambito della *dispositio* e dell'*elocutio*». ¹ Il rilievo, che deriva da una riflessione sulle abitudini correttorie del poeta, può essere esteso anche alle diverse redazioni di un medesimo testo e fino al recupero di scene da opere precedenti.

Si consideri, a tal proposito, il ritratto di Napoleone ai vv. 235-246 di *f*₄, che deriva dalla ripresa di alcuni luoghi *f*₉:

E largo un fiume dalla Senna uscire	235
Vider di luce che la terra inonda	
E ne fa parte al ciel nel suo salire	
Tutto di lei si fascia e si circonda	
Un eroe del cui brando alla ruina	
Tacea muta l'Europa e tremebonda.	240
Ed ei l'amava, e nella gran vagina	
Rimesso il ferro offrì l'olivo al crudo	
Avversario maggior della meschina.	
E col terror del nome, e coll'ignudo	
Petto, e col senno disarmollo, e pose	245
Fine al lungo di Marte orrido ludo.	
(<i>f</i> ₄ 235-246)	

La raffigurazione di Napoleone come eroe portatore di luce (vv. 235-237) è il luogo in cui *f*₄ si discosta maggiormente dall'autografo vaticano (*f*₉), di fatto capovolgendo l'immagine di *f*₉-LM 235-237 «E dall'artica parte il ciel salire / Vider fosca e tremenda una figura

¹ BRUNI, «*Apografi non deteriores?*», 268. Lo stesso *modus operandi* trova conferma nella *Bassvilliana*, come sottolineato da Stefania Bozzi sulla scorta delle stesse considerazioni di Bruni; vd. S. BOZZI, *La «Bassvilliana» di Vincenzo Monti: un contributo per la storia e per il testo*, «*Filologia italiana*», 9 (2012), 212.

/ Che passando fa gli astri impallidire». Il fascio luminoso che prompe dalla Senna (f_4 235) sostituisce infatti la “fosca e tremenda figura” di f_9 -LM, ossia l’angelo della guerra, che dall’«artica parte», dunque da Nord, nei pressi dell’Inghilterra, tornava a occupare il proprio posto in cielo dopo la fine del conflitto e la firma dei Preliminari di pace.

I vv. 238-246, invece, sono una riscrittura dei vv. 274-282 dell’autografo vaticano (identici in LM 280-291), che in f_4 Monti collocò prima della scena marina raffigurante Nereo, Nettuno e le oceanine (f_4 247-261; f_9 259-273). Per comodità di lettura, e per agevolare il confronto, riporto di seguito i vv. 274-282 di f_9 :

Cantavan l’ira dell’Eroe tremendo	
Del cui brando pocanzi la ruina	275
Crollò l’Europa e la salvò vincendo	
Ch’ei rimesso l’acciar nella vagina	
L’invida mano offrì placato al crudo	
Avversario maggior della meschina.	
E col terror del nome, e coll’ignudo	280
Petto, e col senno disarmollo, e l’empio	
Finì di Marte sanguinoso ludo.	

La rielaborazione dell’immagine non interessò la sequenza né la struttura delle tre terzine, che Monti anticipò in blocco intervenendo soltanto sulla forma. In f_4 , infatti, nemmeno i rimanti mutano, se non agli estremi della porzione; la rima *-endo* di f_9 (v. 274 *tremendo* : v. 276 *vincendo*) è sostituita in f_4 con due rimanti in *-onda* (v. 238 *circonda* : v. 240 *tremebonda*) in ragione della nuova posizione che la terzina occupa nel canto, mentre *empio*, che in f_9 281 è irrelato perché appartiene al penultimo verso del frammento, è sostituito in f_4 245 da *pose*, in rima con *rugiadose* della terzina successiva (f_4 247). Fatta salva la sostituzione di quest’ultimo rimante, i vv. 280-282 di f_9 confluirono identici in f_4 244-246.¹

¹ La lezione di LM varia invece ai vv. 289-290 (f_9 280-281), dove si legge: «E il terror solo del gran nome al crudo / Nemico oppose [...]».

Più complessa, e tormentata, fu la riscrittura dell'immagine mitologica di f_9 , 259-273:

Surse allora sicuro il re de' flutti,
 E dalle stalle d'Etiopia algose 260
 Gli alipedi immortali al carro addutti
 Fuor de' gorghi chiamò le rugiadose
 Figliuole di Nereo, che de' metalli
 Fluttuanti il tonar tenea nascose:
 Drimo, Nemerte, e Glauce de' cavalli 265
 Di Netuno custode, e Spio vermiglia
 Di zoofiti amante, e di coralli:
 Galatea che nel sen della conchiglia
 La prima perla invenne, e Doto e Proto
 Colla pigra di Nereo ampia famiglia 270
 Venian confuse co' Tritoni a nuoto
 Carolando e di canti il mar molcendo
 Che tutto per dolcezza iva commoto.

Essa giungerà alla lezione definitiva dell'autografo pavese (f_4) con alcune varianti puntuali e un minimo intervento strutturale. Tuttavia, sebbene il risultato finale, che riporto di seguito, restituisca un testo molto simile al precedente (f_9), esso è frutto di un lavoro di riscrittura intenso e insistito, del quale proverò a ripercorrere le tappe:

Sovra il libero mar le rugiadose
 Figlie di Dori uscir, che de' metalli
 Fluttuanti il tonar tenea nascose
 Drimo, Nemerte, e Glauce de' cavalli 250
 Di Nettuno custode, e Thoe vermiglia
 Di zoofiti amante e di coralli
 Galatea che nel sen della conchiglia
 La prima perla invenne, e Droto e Proto
 E tutta di Nereo l'ampia famiglia 255
 Tra cui confuse de' Tritoni a nuoto
 Van le bande proterve. In mezzo a tutti
 Dell'onde il re dai gorghi imi commoto
 Sporge il capo divino, e al carro addutti

Gli alipedi immortali il mar trascorre
 Colle libere rote e sdegna i flutti
 (f_4 247-261)

260

Come anticipato, la variazione strutturale è minima, limitata allo spostamento della prima terzina di f_9 (259-261), con qualche variante, come ultima di f_4 (259-260), e al conseguente slittamento delle successive. I vv. 250-255 di f_4 , invece, sono pressoché identici in f_9 265-270, con l'unica eccezione del v. 270, «Colla pigra di Nereo ampia famiglia», che in f_4 255 Monti corresse in «E tutta di Nereo l'ampia famiglia» per rimediare alla faticosa sinalefe introdotta con la riscrittura di *LM* 270 («Scorta è l'una al nocchier quando periglia»).

La lezione definitiva di f_4 , che rimane pressoché invariata nel secondo giro di bozze,¹ non deriva però da una revisione di f_9 , ma da una scrittura *ex novo* seguita da un paziente lavoro di revisione condotto su versi abbozzati per la prima volta. Tale processo è chiarito dai momenti correttori identificabili sullo stesso f_4 , che non riguardano terzine già ultimate, ma interessano uno o due versi più volte riscritti dal poeta prima di proseguire con i successivi. Sul manoscritto pavese, infatti, Monti compose l'intera scena mitologica a partire da un primo tentativo che intendeva tratteggiare un'immagine parzialmente diversa. I vv. 250-255 di f_4 , che nella lezione definitiva sono quasi identici ai vv. 265-270 di f_9 , nascono infatti da un'immagine del tutto diversa e interessante per le sue implicazioni con la *Musogonia*, anteriore di ben sette anni alla composizione degli ultimi due canti della *Mascheroniana*.

Sul testimone pavese (f_4) Monti iniziò a scrivere i vv. 250-251 come segue: «Sferzava i verdi alipedi cavalli / Il re dell'onde, e le spianava il carro», che però cassò immediatamente, senza completare la terzina. La riscrittura produsse un primo verso ipermetro, «Sferzava Nettuno i suoi alipedi cavalli / E spianata già l'onda <...>»,

¹ Le uniche due varianti si trovano ai vv. 257 *bande > torme* e 261 *Colle libere rote > Su le rote volanti*.

che costrinse il poeta a ulteriori tre riscritture, comunque improduttive, poiché non risolsero il problema prosodico. Con l'ultima fase correttoria, il poeta completò la terzina, ma al v. 250 rimase un faticoso accento di quinta: «All'aperto i suo*<i>* cavalli Nettuno / Sferza: e l'onda spianata a baciare viene / Il carro aspro di perle e di coralli». Monti decise allora di cassare i tre versi in blocco, ma senza alcuna intenzione di rinunciare all'immagine, che pose ai vv. 259-262: «Sporge il capo divino, e al carro addutti / Gli alipedi immortali il mar trascorre / Colle libere rote, e adegua i flutti», recuperando da *f₉*-LM 260 il sintagma «alipedi immortali» e il predicato *addutti*.

L'insistenza correttoria e soprattutto la scelta di spostare l'immagine invece che sopprimerla denotano un particolare attaccamento al ritratto classicheggiante di Nettuno e ad alcuni elementi che Monti voleva ostinatamente salvare, primo su tutti il sintagma «verdi alipedi cavalli», già impiegato nella *Musogonia* (1794) in un contesto molto simile:¹

45

E son tre mila [: Oceanine], di che il grembo ha pieno,
 Del canuto Ocean l'alme figliuole,
 Che l'Etiopio sale, ed il Tirreno
 Fanno spumar con libere *carole*:
 Ed altre dell'Egeo fendono il seno,
 Altre quell'onda, in cui si corca il Sole,
 [...]

46

Altre ad aprir conchiglie, altre si danno
 Dai vivi scogli a svellere *coralli*;
 Per le liquide vie tal'altre vanno
 Frenando *verdi alipedi cavalli*.
 Qual tesse ad un Triton lascivo inganno,
 Qual gl'invola la conca; e canti, e balli,

¹ Il testo della *Musogonia* si cita secondo la lezione della *princeps* pubblicata da C. MARRANCHINO, *L'editio princeps della «Musogonia» di Vincenzo Monti: i due esemplari superstiti*, «Filologia italiana», 13 (2016), 225-52.

E di palme un gran battere, e di piedi
Tutte assorda le cave umide sedi.

(*Musogonia* I 45-46)¹

Significativa è anche la rima *coralli*: *cavalli*, già di *Musogonia* I 46, 2-4, che dai vv. 265-267 della stampa Le Monnier, «Gluce, che i verdi di Nettun cavalli / Pasce d'ambrosia, e Drimo e Spio vermiglia, / Di zoofiti amante e di coralli», giunge fino alla lezione definitiva di f_4 250-252 «Drimo, Nemerte, e Gluce de' cavalli / Di Nettuno custode, e Thoe vermiglia / Di zoofiti amante e di coralli». Il sostantivo *carole* (*Musogonia* I 45, 4), fu invece introdotto da Monti in f_9 , 271-272 nella forma *carolando*, «Venian confuse co' Tritoni a nuoto / Carolando» (da LM 275-276 «e tutta alfin di Dori / La diva prole co' Triton confusa»), ma poi il poeta lo soppresse in f_4 .

Una volta cassato ai vv. 250-252 di f_4 il primo tentativo di ritrarre Nettuno, Monti lo sostituì con la raffigurazione di Nereo e delle oceanine, così nella prima stesura: «Lio, Nemerte e Gluce de' Cavalli / Di Nettuno custode, e Xanto e Drimo / E Attea di perle amante e di coralli», poi mutata in «[Callianira, e Dori] Doto, Proto, Ferusa e Spio che al primo / Navigante fu guida [*su* luce], e il ricondusse / D'oro, e di merci <...>», soluzione che rimase interrotta e fu poi sostituita con la lezione definitiva del manoscritto. Ancora una volta, ricomponendo la scena in f_4 il poeta dapprima si allontanò dalla lezione di f_9 -LM (vv. 265-267), ma poi vi fece ritorno intervenendo più volte sul primo abbozzo. Anche in questo caso, infatti, l'approssimazione alla lezione di f_9 non è immediata,

¹ L'immagine dei tritoni è di derivazione classica e nella tradizione latina è presente a partire da Catullo, *Carmina* 64, ma si trova anche in Apuleio, *Metamorfosi* IV 31, che certo Monti conosceva. Nella poesia italiana si segnala invece PARINI, *La tempesta* 56-65. Tuttavia, il sintagma «verdi alipedi cavalli», che non trova riscontro in altre fonti, ha il precedente, con leggera variazione («verdi bipedi cavalli»), nel *Le perle* di Giambattista Roberti (1756), con il quale consuona anche l'intera raffigurazione marina: «E' vide i verdi bipedi cavalli, / Che di un peso divin paghi, traendo / Per mezzo a i rotti spumeggianti flutti / La nettunia quadriga, infra il rimbombo, / Di che udivan squillare le ritorte / Conche animate da le gonfie bocche / De' Triton muscosi, ivan lanciando / Giojosi salti [...]» (ROBERTI, *Le perle*, 550-58).

poiché Monti non cassò la prima stesura sostituendola con quanto già scritto nell'autografo vaticano (f_9), ma vi giunse per gradi, attraverso più rielaborazioni.

Le stesse considerazioni valgono anche per l'ultima terzina che coincide nei due testimoni, corrispondente ai vv. 253-255 di f_4 (f_9 -*LM* 268-270). Come nei due esempi precedenti la lezione definitiva dell'autografo pavese deriva da un primo abbozzo affatto distante dalla scena ritratta in f_9 , che Monti scrisse addirittura recuperando al v. 270 la lezione di *LM* (v. 270): «E Anfinome che nel sen della conchiglia / la prima perla invenne, e Doto e Proto / [Guida] Scorta al buon marinar quando periglia». Difficile dire se il poeta, insieme a f_4 , avesse sullo scrittoio anche f_9 e l'antigrafo della stampa (*LM*), ma è di certo curioso che nel testo base dell'autografo pavese (f_4) si trovi un verso ripreso da una redazione ormai superata, almeno da f_9 .

Confermando le parole di Bruni, gli esempi illustrati testimoniano la fedeltà del poeta ad alcune immagini predilette, che si manifesta non solo nella ripresa di luoghi e tessere a distanza di anni e in opere diverse, ma anche nell'insistenza del lavoro correttorio. Quest'ultimo tradisce infatti la volontà ostinata di non rinunciare a scene o a sonorità profondamente interiorizzate e rese parte di una sorta di repertorio poetico. Non sembra casuale, del resto, che le raffigurazioni più care a Monti riguardino due aspetti ricorrenti nella sua produzione poetica: la celebrazione di Napoleone (f_4 235-237) e le immagini mitologiche (f_4 250-255), tratto fondamentale di quel classicismo che continuerà a difendere strenuamente fino al 1825, quando pubblicherà il *Sermone sulla mitologia*. Sul piano storico, emerge con chiarezza, invece, la partecipe attenzione alla cronaca politica, dalla quale il poeta trae immediato spunto per la composizione di episodi isolati che solo in un secondo momento trovano la propria collocazione nel canto. Allo stesso tempo, però, pare indicativo di un'epoca segnata da equilibri fragili che un testo composto quale dichiarazione di appartenenza alla storia e alla cultura lombarda, di cui Monti si fa erede fin dal primo canto, sia rimasto 'vittima' di quella stessa storia e dei compromessi che l'aspirazione a farne parte richiese.

INDICE GENERALE

DANIELA GIONTA, <i>Percorsi di filologia italiana. Un laboratorio nuovo</i>	VII
CLAUDIA CORFIATI, « <i>Ne la man destra un libro...</i> »: a proposito del convegno dottorale di filologia italiana presso l'Ateneo di Bari	IX
FRANCESCO TATEO, <i>Fra retorica, filosofia, storia: memorie critiche</i>	3
PAOLA ITALIA, <i>'Curare' il testo: il volere dell'autore, il potere del lettore</i>	15
MARCO BERISSO, <i>Testi e tradizioni nella poesia del Due e Trecento</i>	29
ANNA SPIAZZI, <i>Tradizione indiretta e fonte latina: il caso della "Chronica parva" di Riccobaldo da Ferrara</i>	49
ARIANNA CAPIROSSI, <i>La "Nuova opera" di Giovanni Cavalcanti: un'edizione unitestimoniale</i>	75
CHIARA CECCARELLI, <i>Apografi illustri nella tradizione del "De casibus" di Boccaccio</i>	115
GABRIELLA MACCHIARELLI, <i>Per un'edizione commentata delle "Additiones" di Giovanni Segarelli</i>	137
SIMONA FIGURELLI, <i>Tradizioni lessicografiche a confronto: il caso di "reperire" e "invenire" prima e dopo Valla</i>	157
ALBERTO MARIA AMORUSO, <i>Un codice pontaniano poco noto: il Palat. Vindob. 3504 e la tradizione del "Meteororum liber" di Giovanni Pontano</i>	179

RITA BENNARDELLO, <i>I "Carmina" di Giovanni Pico della Mirandola: le testimonianze dei corrispondenti</i>	197
CECILIA SIDERI, <i>La tradizione manoscritta dei volgarizzamenti di testi greci a Firenze nel secondo Quattrocento: percorsi, tessere e spunti di ricerca</i>	219
CALOGERO GIORGIO PRIOLO, <i>Noticine sulla "Spositione" di Alfonso Gioia alla "Commedia"</i>	251
ROBERTA PRIORE, <i>"Un laboratorio vivente": funzione delle prime cento pagine dello "Zibaldone di pensieri" di Giacomo Leopardi</i>	271
ALESSANDRO VUOZZO, <i>Prolegomeni all'edizione critica dell'"Etruria vendicata" di Alfieri</i>	289
BARBARA TANZI IMBRI, <i>Tre frammenti del quinto canto della "Mascheroniana" di Vincenzo Monti</i>	311
ROBERTA TRANQUILLI, <i>Nel laboratorio de "L'avventura d'un povero cristiano"</i>	333
FARA AUTIERO, <i>Ricettari medici e filologia del macrotesto: il ms. CF 1.9 della Biblioteca dei Girolamini nella tradizione del "Tesoro dei poveri"</i>	353
CIRO ROBERTO DI LUCA, <i>La "Pietosa fonte": un caso di studio</i>	367
IRENE FALINI, <i>Sull'attribuzione del capitolo "S'alcun uomo mortal può render grazia"</i>	391
IRENE SOLDATI, <i>Il trattato muratoriano "Della perfetta poesia italiana" e le "Rime" di Eustachio Manfredi</i>	415
ANNA SCAFARO, <i>Tradizione e fortuna delle "Rime" di Jacopo Sanguinacci</i>	435

- FEDERICO RUGGIERO, *Statuto e consistenza della tradizione
estravagante delle rime della "Vita nuova"* 451
- FRANCESCO TRIPODI, *Le "Regole di metrica neoclassica" di
Giovanni Pascoli: preistoria e problemi ecdotici* 477