

Questo documento è la versione pre-print del contributo di Barbara Tanzi Imbri, *Storia degli Amori di Ludovico Savioli* apparso su «Studi e Problemi di Critica Testuale» XCVIII (2019). Il documento non integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, non è conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore.

Storia degli *Amori* di Ludovico Savioli

Stampati per la prima volta a Lucca nel 1765, gli *Amori* raccolgono ventiquattro odi di argomento amoroso composte in quartine di settenari che alternano versi sdruccioli in rima ritmica (1^a e 3^a posizione) e versi piani rimati (2^a e 4^a posizione). Il termine *ante quem* della pubblicazione è fissato da una lettera del Baretti al Savioli datata 14 giugno 1765, in cui l'allusione ironica al v. 44 dell'ode *Il passeggio*: «vedo, furbo, dove avete preso il conquistator sorriso, che ne' poss'io venirmi a rallegrarmi con voi sotto quel soave ed angelico sguardo!», testimonia che il Baretti aveva avuto il volumetto tra le mani.¹ I documenti reperiti non permettono, invece, di avanzare ipotesi sul termine *post quem*.

La raccolta delle poesie savioliane godette di una larga fortuna, come testimoniano le venti edizioni pubblicate in vita dell'autore (morto nel 1804), ed è stata indagata dal Carducci, che mise in luce una circolazione estesa oltre il confine delle accademie e della stretta cerchia di poeti e letterati: «Gli *Amori*, saputi a mente dagli uomini alla moda, somministravano testi di citazioni galanti; *amavano inter sericos jacere pulvillos*, e *le belle gli leggevano* (dice un imitatore del Savioli) *con trasporto*».²

Il percorso tracciato dai documenti mostra un'iniziale circolazione autonoma delle odi, testimoniata da un bifoglio che tramanda la sola *Il passeggio*.³ Una prima raccolta organica era

¹ Copia di lettera di Giuseppe Baretti a Ludovico Savioli, conservata presso la Biblioteca Comunale Aurelio Saffi di Forlì, 229.109/10. Pare improbabile che il Baretti avesse potuto leggere l'ode dalla raccolta delle *Rime*, pubblicata nel 1758, o addirittura su qualche foglio volante circolato in precedenza, perché risiedette per nove anni in Inghilterra, dove si trasferì nel 1751 (MARIO FUBINI, *Baretti Giuseppe*, in *DBI*, ad v.). I vv. 41-44 dell'ode *Il passeggio* recitano: «Tosto m'appresso, e inchinomi / A quel leggiadro viso, / Che s'adornò d'un facile / Conquistator sorriso».

² GIOSUE CARDUCCI, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci*, XV, Bologna, Zanichelli, 1942, p. 116. L'«imitatore del Savioli» cui accenna il Carducci è Giovanni Battista Giusti (cfr. *L'editore a chi legge*, in *Versi di Gio. Battista Giusti*, Bologna, Masi, 1804, p. V).

³ Oltre il bifoglio a stampa dell'ode *Il passeggio*, custodito presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (segnato: *A.V. Tab. III 58 | 3.2*), di cui si darà conto più oltre nel contributo, Ilaria Magnani segnala presso la stessa sede anche un testimone dell'ode *A Venere* (segnato: *ms. 3989*), oggi irreperibile e pertanto espunto dal catalogo dei manoscritti della biblioteca attualmente in uso, ma registrato nel precedente; cfr. ILARIA MAGNANI, *Lodovico Savioli Fontana (Lavisio Eginetico)*, in *La colonia Renia. Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, I, a cura di Mario Saccenti, Modena, Mucchi, 1988, pp. 215-217.

uscita nel 1758 con il titolo *Rime*, costituita di dodici canzonette, la metà di quelle incluse negli *Amori*, pubblicati nel 1765.⁴ Dopo tale edizione, due sole stampe godettero del contributo del Savioli; la Remondini del 1782, che incrementa la silloge con la canzone *Amore e Psiche*, separata dalle odi tramite un elaborato frontalino, e la bodoniana del 1795, l'ultima pubblicata con il coinvolgimento del poeta.

Riporto di seguito la descrizione dei testimoni utili per chiarire la storia genetica degli *Amori*, che oggi è tutta affidata alle stampe.

Altri testimoni

C = Biblioteca Universitaria di Bologna (segn.: *A.V. Tab. III 58 | 3.2*)

Bifoglio (290 x 205 mm) non datato che reca il testo a stampa della canzonetta *Il passeggio*, con correzioni a penna e, in calce, cognome e nome dell'autore, probabilmente non autografi.⁵ Presenta una filigrana illeggibile a c. 1 ed è rilegato in un volume miscellaneo insieme ad altri componimenti poetici italiani di metà '700. Le carte non sono numerate; la prima è stampata *recto* e *verso*, la seconda solo sul *recto*, il *verso* è bianco; il testo è disposto su due colonne, divise da una greca raffigurante farfalle stilizzate.

Sulla prima pagina in alto, centrato, tutto maiuscolo, si trova il titolo *Canzonetta*, sotto il quale è ritratto un volto maschile, al centro di due arricchimenti di bacche e foglie, ciascuno con un volatile

⁴ Come per le odi incluse nelle *Rime*, anche alcuni dei nuovi componimenti entrati negli *Amori* ebbero precedente circolazione autonoma, almeno tra gli amici; lo testimonia una lettera del Savioli a padre Antonio Golini, datata 19 ottobre 1761, con la quale il poeta inviava al gesuita un'ode di recente composizione: «Voi avete domandato parecchie volte se io scrivea canzonette: or eccone una tutta nuova. Orribile Canzonetta! tremate prima di leggerla. Comunicatela agli amici, che scrivono, e ditemi il sentimento loro sulla medesima», e lo avvertiva: «Col venturo ordinario avrò da Lucca la Tragedia mia. [...] Non [tarderò] adunque a [mandarvela], e seco una Canzonetta alla Fanciulla inferma, che comincia - i bei momenti volano, se non l'avete avuta d'altra parte». (Biblioteca di Bassano del Grappa, *Epistolario Trivellini*, XXIV.2.7120; pubblicata da FRANCESCO NOVATI, *I manoscritti italiani d'alcune biblioteche del Belgio e dell'Olanda*, «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», IV, 1896, p. 21). Sull'identificazione dell'ode inviata al Golini, il Novati ipotizzava: «poichè si tratta di "orribile" lirica e quella intitolata *Il furore* era già comparsa alla luce fin dal 1750, non potremo far cadere la nostra scelta se non sopra le due uniche canzoncine del Savioli, dove vibri una certa vigoria di sentimenti e si tenti di dipingere l'animo sconvolto da passioni violente, quella *All'Amica infedele* oppure l'altra *La Disperazione*» (FRANCESCO NOVATI, *art. cit.*, p. 21). Non è chiaro perché lo studioso abbia ascritto *Il furore* al 1750, e la datazione, invero, pare sospetta, soprattutto perché, come già osservava Stella Cillario, l'ode non fu inclusa nelle *Rime* del 1758, ma entrò nella raccolta soltanto a partire dagli *Amori* del 1765 (cfr. anche STELLA CILLARIO, *Ludovico Savioli*, Prato, Giachetti, 1902, p. 28, in nota). Quanto alla «Canzonetta alla fanciulla inferma», citata dallo stesso Savioli nella lettera al Golini, entrerà negli *Amori* del 1765 con il titolo *All'amica inferma* (XVIII).

⁵ Il riscontro con la firma in calce alle lettere autografe del Savioli suggerisce che la mano non sia del poeta, che non antepone mai il cognome al nome, non lega mai le due cifre del nesso *-do-*, non solo nella firma, ma anche nel corpo del testo, e non firma mai *Lodovico*, bensì *Ludovico*. Se gli elementi a disposizione consentono di escludere con buona probabilità la paternità savioliana, sono invece troppo esigui per avanzare una ipotesi sul responsabile delle correzioni e dell'attribuzione.

posato all'estremità; l'uno, a sinistra, intento a cogliere una bacca, il secondo, a destra, con la testa rivolta indietro. Una decorazione a foglie segue l'ultimo verso dell'ode.

Le correzioni a penna sono minime, ed emendano refusi ai vv. 59 (*uscj > uscì*), 82 (*Ebo > Ebe*), 83-84, dove il punto esclamativo è spostato da fine v. 83 a fine v. 84, al v. 91 (*aun > a un*), e al v. 94 (*movea > movéa > movèa*).⁶

A = Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna (segn.: 17-NOZZE ALDROVANDI BARBAZZI, 2)

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

Volume miscelaneo privo di data che accoglie la redazione a stampa più antica oggi nota della canzone *Amore e Psiche*. Il componimento occupa le pp. 40-44, numerate in cifre arabe; è privo di titolo, ma preceduto dallo pseudonimo *Dedalo*, con cui il Savioli partecipò al volume. Seguono la canzone, a p. 44, alcune righe in prosa di Giuseppe Maria Tozzi, che collegano il componimento al successivo, di Giuseppe Taruffi. Il testo di *Amore e Psiche* è stampato in caratteri corsivi, le stanze sono scritte di seguito l'una all'altra senza spazi bianchi a dividerle, ma segnalate dal primo verso aggettante.

Rime

R = Biblioteca Universitaria di Padova (segn.: 61.a. 43)

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

In 8°, pp. XLVIII

Fasc. 6: [A]⁴ B-F⁴

p. [I]

p. [II]

bianca

*antiporta con elegante incisione di Filippo Ricci che «allude all'argomento del libretto, e insieme suggerisce indizi riguardo al suo autore: sulla destra, in primo piano, il poeta, in abito moderno, con ai piedi il libro e la cetra, e la penna in mano, è morbidamente seduto in un ambiente campestre, e si fa ispirare da Cupido che gli aleggia intorno indicandogli i fogli, mentre Venere, sorridente e munita di face, sorveglia dall'alto l'azione; sullo sfondo verso sinistra si riconosce distintamente la città di Bologna, e sotto la scena compare il motto ovidiano (dalle Eroidi) Scribere jussit Amor».*⁷

p. [III]

p. [IV]

*frontespizio con incisione raffigurante due amorini che avvicinano le rispettive fiaccole
bianca*

⁶ Il testo di questo testimone è stato pubblicato da Stella Cillario in appendice al volume STELLA CILLARIO, *op. cit.*, pp. 77-79.

⁷ ALESSANDRA DI RICCO, *L'elegia amorosa nel Settecento*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di Andrea Comboni e Alessandra di Ricco, Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2003, p. 219.

pp. V-VIII	<i>dedica</i> : AL CHIARISSIMO SIGNOR CONTE GREGORIO CASALI Professore di Matematiche nella celebre Università di Bologna L'ABATE GIUSEPPE ANTONIO TARUFFI. <i>A p. VIII, segue il testo un'incisione con la stessa immagine presente sul frontespizio.</i>
pp. [IX]-XI	I A VENERE.
pp. [XII]-XV	II ALLA FANCIULLA ABBANDONATA.
pp. [XVI]-XVIII	III IL PASSEGGIO.
pp. XIX-XXI	IV ALLA FANCIULLA, CHE S'ADORNI.
pp. XXII-XXIV	V ALLA FANCIULLA.
pp. XXV-XXVII	VI ALLA FANCIULLA, CHE LASCIA LA CITTÀ
pp. XXVIII-XXX	VII ALLA PROPRIA IMMAGINE.
pp. XXXI-XXXIV	VIII ALLA NUDRICE, CHE CUSTODISCE LA FANCIULLA.
pp. XXXV-XXXVII	IX AL SONNO.
pp. XXXVIII-XLI	X ALLA FANCIULLA GELOSA.
pp. XLII-XLV	XI IL TEATRO.
pp. XLVI-XLVIII	XII ALLA FANCIULLA INFEDELE.

Le canzonette iniziano sempre a pagina nuova e recano frontolini e finalini diversi per ogni ode.⁸

Amori

L = Bologna, Biblioteca di Casa Carducci (segn.: 2. f. 248)

Editio Princeps

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

⁸ Della stessa edizione ho rinvenuto altri due esemplari, diversi tra loro e da R; il primo, custodito presso la Biblioteca di Casa Carducci, segnato 2. f. 63 (siglato *Rc*), è in-4° piccolo, e differisce da R per il formato, per la collocazione dell'antiporta sul *recto* invece che sul *verso* della seconda carta, per l'assenza del frontespizio, per l'inversione dei primi due finalini, e per la presenza di un *errata corrige* a fine volume (c. [X] 1r) che segnala due errori: l'omissione della penultima quartina dell'ode *Alla nudrice che custodisce la fanciulla* (VIII 81-84), e la sostituzione di *Seco* con *Meco* nella canzonetta *Al sonno* (IX 65). La quartina aggiunta in *errata* si trova a testo in R, che invece non corregge l'errore *Meco* per *Seco* (IX 65).

Il secondo esemplare, conservato presso la Biblioteca Civica Bonetta di Pavia, segnato *MISC. 16 913* (siglato *Rp*), è in-4°, e differisce dal precedente (*Rc*) per il formato, per l'introduzione a testo della quartina aggiunta in *errata* e per l'assenza dell'*errata* stessa, mentre si differenzia da R per il formato, per la collocazione dell'antiporta sul *recto* invece che sul *verso* della seconda carta, per l'assenza del frontespizio, e per l'inversione dei primi due finalini, ma come R non corregge l'errore in IX 65 *Meco* per *Seco*. Sebbene di formato diverso, i tre testimoni (incluso R) presentano un identico specchio di stampa e non recano varianti testuali che provino una ricomposizione del testo. Nonostante l'inserimento di una quartina, infatti, la struttura di R e *Rp* non subì alterazioni, perché la pagina in cui essa fu introdotta conteneva soltanto l'ultima strofa del componimento, dunque non fu necessario slittare versi nella successiva. La quartina inserita nell'*errata* entra a testo in R e in *Rp* con due varianti al v. 82: la virgola dopo *Amor*, e la forma *il* in luogo della aferetica, *l'* (*Rc*). È probabile, dunque, che i versi in *errata* rispecchino la forma del manoscritto di tipografia, mentre quelli a testo risultino dagli adeguamenti grafici e interpuntivi compiuti in sede editoriale. Conforta l'ipotesi il fatto che la forma aferetica *l'* sia presente a testo in R e in *Rp* soltanto una volta, in II 61.

La destinazione quali copie dono per amici e personaggi illustri potrebbe spiegare, invece, l'assenza di frontespizio nei due esemplari in-4° (*Rp*) e 4°-piccolo (*Rc*), per i quali, vista la circolazione privata, non dovette parere necessario. La qualità della carta, più pregiata per gli esemplari privi di frontespizio, sostiene la congettura. Nonostante *Rc* emendi in *errata* l'errore *Seco* > *Meco*, ho scelto R come esemplare di collazione perché la lezione corretta non è mai entrata a testo, a differenza della quartina erroneamente omessa, che invece fu subito integrata in R e in *Rp*.

In 8°, pp. [8], CXXXVIII, [2]

Fasc. 10: A-H⁸ I⁴ [x]¹

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

Le odi iniziano sempre a pagina nuova, precedute da una cornice editoriale. Oltre ai sette luoghi segnalati in *errata*, la stampa presenta ulteriori cinque refusi: II 10 *fan'* per *fann'*, VI 19 *occhj* per *occhi*, XI 48 *manteresti* per *manterresti*, XX 49 *Gbe* per *Che*, e XXIII 72 *aggiacciato* per *aggiacciato*,⁹ ai quali si aggiungono tre errori: VII 23 *appajano* per *appajono*, XX 47 *tuo* per *suo*, e XX 65 *Meco* per *Seco*, quest'ultimo ereditato dalle *Rime*.

B = Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (seg.: A 008 002 002)

⁹ Non ritengo probabile che si tratti di una scelta consapevole della forma arcaica del vocabolo, perché non si riscontrano altri casi simili in tutta la raccolta. I repertori segnalano la forma *aggiacciato* soltanto nell'opera di alcuni poeti del '500, tra cui il Tasso (*Rinaldo* XI 96, 7) e l'Ariosto, che tuttavia la impiegò nel *Furioso* del 1516 e del 1521 (XVII 29, 4 e XXII 67, 4), ma non nell'ultima redazione, del 1532.

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

In-8°, pp. [4] CL, [2]

Fasc. 11: π^2 A-H⁸ K⁴

Rispetto alla *princeps* (L), aggiunge una premessa *Al lettore* (pp. [I-IV]) e la canzone *Amore e Psiche* (pp. [CXVII] - CXXIII), posta di seguito alle odi, ma non compresa nel *corpus* degli *Amori*, come segnalano la presenza di un frontalino notevolmente elaborato, che ritrae Cupido adagiato su una nuvola, e l'assenza della numerazione progressiva, in cifre romane, caratteristica delle odi.

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

Emenda tutti i refusi di L, ma non i tre errori, in VII 23 (*appajano* per *appajono*), XX 47 (*tuo* per *suo*) e XX 65 (*Meco* per *Seco*).

P = Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (segn.: BOD. 0738)

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

In-4° reale, pp. [X] 133 [3]

Fasc. 20: π^2 2 π^2 3 π^1 1-4⁴ 5⁴ (± 1 | 5) 6-17⁴

Rispetto alle due edizioni precedenti (L e B), sostituisce la dedicatoria a Vittoria Corsini Odescalchi con altra del Bodoni al Savioli, sopprime il glossario mitologico, e introduce a fine volume (pp. [135-136]) l'indice dei componimenti. Come B emenda tutti i refusi della *princeps*; inoltre corregge *appajano* per *appajono* in VII 23 e l'errore in XX 65 (*Meco* per *Seco*), ma non *tuo* per *suo* in XX 47.

Poco o nulla conosciamo della genesi delle odi prima che l'autore le riunisse in raccolta, e il solo testimone reperibile di una circolazione indipendente è l'edizione su foglio volante de *Il passeggio* (C). L'esemplare reperito non è datato, ma la collazione con il testo incluso nelle *Rime* del 1758 (R) ha permesso di stabilire che reca una redazione anteriore alla prima raccolta, dunque anche alla *princeps* degli *Amori* (1765), in cui l'ode entrò senza varianti sostanziali rispetto alla versione già in volume.

Nel 1758 gli interventi furono ampi e numerosi, al punto da ridefinire la struttura del componimento, ridotto di ben ventiquattro versi (circa un quarto del testo), dai 100 di C ai

76 di R. Sette delle diciannove quartine superstiti furono rifatte, e anche il titolo generico di *Canzonetta* fu sostituito dal definitivo *Il passeggio*, rimasto invariato anche negli *Amori*.

Gli interventi correttori al testo seguono due principali direttrici, l'una segnata dalla soppressione di passaggi descrittivi, in cui la presenza di dettagli non necessari sfocava la vivacità delle immagini; l'altra in direzione di una poesia che riflettesse mode e vezzi della società salottiera settecentesca, in cui ogni dama e cavaliere potesse riconoscersi, priva di allusioni ad avvenimenti riconducibili all'esperienza personale del poeta.

A entrambe le linee d'azione si ascrive la soppressione di C 33-40, che elimina una strofa del tutto descrittiva: «Nero le bionde ornavagli / Chiome Rinoceronte: / Onde ottenea più grazia / La spaziosa fronte» (C 33-36), e il ricordo di un precedente incontro con la donna: «Ben altre volte piacquemi / Quel non ignoto aspetto; / Ma non giammai comparvemi / Si caro, e sì perfetto» (C 37-40). In questo modo acquista valore la quartina antecedente (vv. 29-32) «Il vago viso, e il candido / Petto più bel parere / Fean pel color contrario / Le opposte vesti nere», così raffinata in R, 29-32: «Più bello il volto amabile, / Più bello il sen parere / Fean pel color contrario / L'opposte vesti nere», in cui il contrasto tra le «vesti nere» e l'incarnato candido, che esalta la bellezza della donna, offre immediato appiccio al paragone con Venere in lutto per la morte di Adone: «Tal sul suo carro Venere / Forse scorrea Citera / Dapoiche Adon le tolsero / Denti d'ingorda fera» (C 41-44), pressoché invariato in R 33-36, e non più differito dall'interposizione di ben otto versi.¹⁰

L'intento di affrancare l'ode da situazioni che sfiorassero il realismo emerge dalla rielaborazione delle tre quartine di C 57-68, ridotte a una in R 45-48. L'intervento, infatti, sopprime sia l'accento a una passata consuetudine con la donna, che conosce il nome del poeta («Sorriso a cui fè temine / Gradito il nome mio, / Che uscì dai labbri rosei / Con un soave Addio», 57-60), sia l'allusione a un antico amore, sostituito dalla nuova passione sorta durante il fortuito incontro: «Tu allora Amor, che ingombrimi / Il cor, già non ne uscisti, / Ma alle parole amabili / Che entraro il varco apristi. // Ivi siccome artefice / In molle, e calda cera / Nova imprimesti imagine / Tolta qual prima v'era» (vv. 61-68). Il rifacimento del 1758 ci consegna un'immagine molto più sintetica, in cui Amore si impone quale unico responsabile dei sentimenti del poeta (R 45-48): «Amor di tua vittoria / Come vorrei

¹⁰ In R la quartina presenta soltanto due varianti formali: *Dapoiche* (C 43) > *Da poi che* (R 35) e *fera* (C 44) > *Fera* (R 36). La differenza nella numerazione dei versi dipende dall'espunzione dei vv. 33-40 di C.

lagnarmi? / Chi mai dovea resistere, / Potendo, a tue bell'armi?», benché le «bell'armi», in questo caso, siano il viso e il sorriso della donna, menzionati nella quartina precedente.¹¹

La ricerca di astrazione e la cristallizzazione delle situazioni attraverso la mitologia si chiarisce alla luce della raccolta in cui l'ode viene inserita, caratterizzata da una figura femminile che non ha mai un'identità precisa, né un rapporto chiaramente individuabile con il poeta, ma tipizza le dame dell'alta società cittadina. I richiami puntuali alle vicende trascorse, che assegnavano alla donna una precisa posizione entro storie amoroze con possibili eco autobiografiche, le attribuivano un'identità troppo marcata che, se assunta alla lettera, le avrebbe impedito di espletare la propria funzione di figura emblematica.

In questa prospettiva è altresì interessante la rielaborazione dei vv. 13-16 del foglio volante: «A' tuoi pensava, Ovidio / Dolci furtivi Amori, / E come in lingua renderli / Nota a' Toscan Pastori», che in R 13-16 diventano: «La tua, gran Padre Ovidio, / Scorrea difficil arte, / Pascendo i guardi, e l'animo / Sulle maestre carte». La soppressione dei minuti dettagli sulla traduzione degli *Amores* (vv. 13-16), sostituiti da un'allusione fugace ma incisiva all'*Ars Amatoria*, elimina, infatti, un puntuale riferimento biografico, e lascia maggiore spazio alla dichiarazione del valore esemplare attribuito al grande modello ovidiano che, estesa per ben due versi, acquista la forza di un omaggio.¹²

Tra le numerose varianti intercorse tra C e R si incontrano anche soluzioni volte a un perfezionamento stilistico, per esempio nella soppressione del doppio determinante di C 17-18 «Quando novello strepito / Di cavalli, e di cocchi», valso un notevole acquisto di eleganza in R 17-18 «Quando improvviso scosse mi / L'avvicinar d'un Cocchio», e nella sostituzione di «molt'orma» (C 24) con il più figurativo «Orma profonda» (R 24). Nella stessa direzione vanno ancora il passaggio da «fulgidi / Occhi» (C 93-94) a «vagli occhi cerulei» (R 69), che con il secondo epiteto innova l'uso della tradizione lirica, per esempio di Poliziano, «vagli occhi lucenti» (*Rime* CV 15), di Lorenzo de' Medici, «vagli occhi amorosi» (*Selve* I 142, 1) e

¹¹ Cfr. R 41-44 «Tosto m'appresso, e inchinomi / A quel leggiadro viso, / Che s'adornò d'un facile / Conquistator sorriso».

¹² Stando alle parole di Luigi Carrer, il Savioli tentò una versione degli *Amores* ovidiani insieme al suo maestro, Angelo Michele Rota, e al conte Gregorio Casali, «ma sopra lavoro si fece palese la lubricità del cammino in cui erano entrati senza sufficiente considerazione. Deposero quindi ogni pensiero di continuare [...]» (LUIGI CARRER, *Savioli (Lodovico)*, in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio de' Tiplido*, V, Venezia, Alvisopoli, 1837, p. 504). Non pare plausibile che il Savioli concepisse le proprie odi come una sorta di volgarizzamento degli *Amores*, benché da essi abbia tratto alcuni temi e luoghi puntuali, nonché il titolo della raccolta definitiva, *Amori*, che tuttavia fu pubblicata soltanto nel 1765, dunque molto dopo la circolazione di C.

del Marino, «vaghi occhi celesti» (*Adone* XVII 83, 3), e la preferenza accordata al dantesco «dolci note» (R 72) su «amabili / Suon» di C 95-96.¹³

Delineato ed esemplificato il movimento correttivo caratteristico del passaggio da C alla redazione de *Il passeggio* accolta in R, pare opportuno rivolgere lo sguardo alla prima raccolta di dodici odi, nucleo originario dei futuri *Amori*. Pubblicata nel 1758 a Venezia da Remondini, l'edizione delle *Rime* fu curata da Giuseppe Antonio Taruffi, autore anche dell'insolita dedica, indirizzata al conte Gregorio Casali, un «austero (supponiamo) professore di matematiche dell'Università di Bologna»,¹⁴ destinatario inaspettato per una raccolta di argomento amoroso.

A tal proposito, Alessandra di Ricco sottolinea come «anche la scelta del dedicatario chiarisce il significato dell'impresa: la raccoltina rispecchia il raffinato gusto letterario di una ben identificabile cerchia di intellettuali, spesso scienziati o filosofi di professione», per cui il «libretto, appena nato e ancora ignaro della strepitosa fortuna che lo aspettava, sembra dunque pensato per un limitato gruppo di interlocutori privilegiati». ¹⁵ Poco o nulla si conosce dell'allestimento dell'edizione, ma i documenti concordano con la tesi della Di Ricco, e suggeriscono che una parte della tiratura, priva di frontespizio, sia stata destinata a un circolo ristretto di amici e personaggi illustri.¹⁶

Per la definizione della prima raccolta delle *Rime* è utile il confronto con la stampa definitiva degli *Amori* (L), rispetto alla quale si segnalano in prima istanza il mutamento della dedica, sostituita con altra del Savioli a Vittoria Corsini Odescalchi,¹⁷ e l'elaborazione del glossario mitologico, assente dalle *Rime*. La paternità del glossario non è nota, ma diversi aspetti, in primo luogo la puntualità dei riferimenti, sempre strettamente connessi al contesto in cui i personaggi lemmatizzati sono ritratti nelle odi, suggeriscono che lo stesso Savioli ne sia l'autore. La voce *Druidi*, per esempio, recita: «Sacerdoti degli antichi abitatori delle Gallie. Questi popoli sacrificavano tal volta vittime umane ardendole dentro a cesti di vimini», e ha un preciso riferimento in IV 81-84 «O Gallo, o tu di Druidi / Un tempo orrendo gioco, / Esca infelice, e credula / D'un esecrato foco». Evitando un generico inquadramento storico

¹³ La differenza nella numerazione dei versi tra C e R dipende dai precedenti interventi correttivi che hanno comportato l'espunzione dei vv. 33-40, 41-44 e 61-68 di C.

¹⁴ ALESSANDRA DI RICCO, *op. cit.*, p. 220.

¹⁵ Ivi, pp. 220-221.

¹⁶ Si tratta degli esemplari *Rc* e *Rp*, per cui cfr. nota 8.

¹⁷ Maria Vittoria Corsini Odescalchi (1732-1797), pronipote di papa Clemente XII e moglie di Livio II principe Odescalchi, duca di Ceri (Roma) e di Bracciano (Roma); affiliata all'Accademia dell'Arcadia con lo pseudonimo di Cirene Gerestea.

e didattico, la nota chiarisce il ruolo dei sacerdoti celtici entro la scena in cui compaiono, acquisendo una funzione che si può definire esegetica.

Tra i numerosi esempi ancora citabili è la nota relativa a *Ovidio*, cui rimanda la voce *Corinna*: «Dicesi che la sua amica Corinna, di cui cantò, fosse Giulia figlia d'Augusto, e che scoperto fosse mandato in esilio a Ponto». La glossa chiarisce i vv. 33-36 dell'ode *Alla propria immagine* (X) «Piangea Corinna i taciti / Furtivi amor svelati, / Mentre Nason traevano / Al freddo Ponto i fati», spiegando l'allusione e la sua origine nella tradizione, ma senza dilungarsi in chiarimenti scolastici o di natura erudita. Si consideri ancora il rinvio della voce *Tebe* a *Cadmo*: «Che fondò la Città di Tebe, [...]» che, sciogliendo la perifrasi di XVI 6 «fondator di Tebe», unica citazione del personaggio nella raccolta, assume quasi il valore di una chiosa.

Vista la natura delle note, la precisione e l'essenzialità dei riferimenti, ma soprattutto la sua funzione esplicativa, pare dunque che il glossario non sia il risultato di un'operazione soltanto descrittiva, ma anche interpretativa.¹⁸

Quanto al *corpus* delle odi, emerge subito che nel passaggio dalle *Rime* agli *Amori* la disposizione dei testi fu del tutto ripensata; i componimenti introdotti in *L*, infatti, non furono meccanicamente inseriti di seguito a quelli già presenti nelle *Rime*, ma la loro inclusione comportò un profondo ripensamento strutturale, indice di una certa progettualità che, come si vedrà, trova riscontro anche negli interventi sulla prima ode, *A Venere*.

La collazione delle dodici odi di *R* con le corrispettive presenti in *L* ha messo in luce la presenza di varianti sostanziali in nove componimenti; rimangono esclusi dalla revisione *Il passeggio*, *Alla propria immagine*, e *Al sonno*, che presentano soltanto interventi formali e interpuntivi, molto probabilmente imputabili all'editore.

Se l'assenza di varianti ne *Il passeggio* può forse trovare ragione nelle numerose correzioni già compiute dal Savioli nel 1758, al momento di introdurre l'ode nelle *Rime*, risulta più difficile da spiegare nei casi di *Alla propria immagine* e di *Al sonno*, per le quali non è stato possibile reperire testimonianze di una circolazione anteriore rispetto alle raccolte. Tuttavia, pare opportuno sottolineare che anche la maggioranza dei componimenti interessati da varianti non subiscono una revisione estesa e profonda, a esclusione di eccezioni che si discuteranno più oltre. Nell'ode *Alla fanciulla abbandonata* (*R*, II), per esempio, cambia soltanto

¹⁸ Stando alle parole del Carducci, «per le belle fu fatto quel dizionarietto mitologico, che dalla seconda edizione in poi accompagnò le canzonette» (GIOSUE CARDUCCI, *op. cit.*, p. 116). Ciò non garantisce la paternità savioliana del glossario, ma forse legittima il sospetto che l'autore intendesse offrire un agile strumento per la comprensione dei propri versi, probabilmente concepiti come passatempo salottiero. Tale ipotesi, del resto, giustificerebbe anche la concisione delle note, strettamente funzionali all'intelligenza delle immagini.

il titolo, *All'amica abbandonata* (L, XVI), che con l'introduzione di *amica*, nel senso latino di 'donna amata', in luogo di *fanciulla*, assume una connotazione più marcatamente amorosa. Ancora, nel caso di R, X (*Alla fanciulla gelosa*), oltre al passaggio *fanciulla* > *amica* nel titolo, si rileva la sola preferenza di *Ugual* (L, XXII 22) su *Pari* ai vv. 21-22 (corsivo mio) «Te lunge, ognuna a Venere / *Pari* sembrar potea», e così per R, VI (*Alla fanciulla che lascia la città*), che diventa *All'amica che lascia la città*, e reca un'unica variante nel testo, ai vv. 43-44 (corsivo mio) «La *casta* mano armavano / Dardi terror di belve», dove *casta* è sostituito con *pura* (L, VIII 43) per evitare la ripetizione con il v. 41 «Casta abitar compiacquesi».

Alcune odi, si è visto, presentano varianti già nel titolo, che diviene astratto ed emblematico, così *Alla nudrice, che custodisce la fanciulla* è ridotto a *Alla nudrice*; *Alla fanciulla che s'adorni* diventa *Il mattino*,¹⁹ e *Alla fanciulla* diventa *La felicità*. La soppressione degli elementi descrittivi (emblematico l'esempio di *Alla nudrice che custodisce la fanciulla*) mostra fin da subito la volontà di attribuire alle odi un valore assoluto. Nei restanti casi, invece, gli interventi sostituiscono sistematicamente *fanciulla* con *amica* (lat. 'donna amata'), attribuendo ai titoli una sfumatura amorosa; *Alla fanciulla abbandonata* (R, II) > *All'amica abbandonata* (L, XIV), *Alla fanciulla che lascia la città* (R, VI) > *All'amica che lascia la città* (L, VIII), *Alla fanciulla gelosa* (R, X) > *All'amica gelosa* (L, XXII) e *Alla fanciulla infedele* (R, XII) > *All'amica infedele* (L, XXIII).

Le varianti nei testi, sia stilistiche, sia strutturali, mirano soprattutto a restituire immagini più sintetiche e precise, dai contorni nitidi e definiti, e muovono verso una maggiore astrazione e cristallizzazione delle scene, affrancate quanto più possibile dalla realtà contingente, dunque nella stessa direzione già rilevata negli interventi sui titoli.

Si consideri, per esempio, l'espunzione dei vv. 49-60 (quartine 13-15), gli ultimi dell'ode a *A Venere*, in cui il poeta rivolgeva alla dea parole dettate dall'amore per una «vezzosa, e rigida / Fanciulla» (R, 53-54), riferendo l'intero componimento a una circostanza reale, forse autobiografica. Poiché tutta l'ode, a esclusione delle tre quartine finali (13-15), mantenendosi nell'ambito astratto dell'affresco mitologico, si svolgeva come inno alla dea, la sottrazione degli ultimi versi si spiega con il proposito di ricondurre il componimento in una dimensione ideale, attribuendogli un valore proemiale rispetto alla raccolta. Questo intervento va letto insieme alla riorganizzazione del *corpus* nel passaggio dalle *Rime* agli *Amori*, a conforto dell'ipotesi, già avanzata, di una precisa progettualità realizzata nella raccolta definitiva, ma estranea alla precedente.

¹⁹ La scelta non esclude la suggestione del *Mattino* pariniano, pubblicato nel 1763.

Dall'ode *Alla fanciulla gelosa* (R, X), il Savioli espunse, invece, un'unica quartina, corrispondente ai vv. 25-28 «Arsi, e alla piaga indomita, / Che in sen mi siede aperta, / Il cieco amor compiacquesi / Mostrar la via più certa», cosicché la rassicurazione dei vv. 29-32 (L, XXII 25-28) «Sai che non mento; io viditi / Cento amatori appresso / Arder palesi, o taciti, / Del nostro foco istesso», in L non sottolinea più l'autenticità dei sentimenti del poeta, ma la sincerità del complimento rivolto alla donna, paragonata a Venere nella strofa precedente (vv. 21-24) «Te lunge, ognuna a Venere / Ugual sembrar potea: / Tu v'eri allor; mi parvero / Le Grazie, e tu la Dea».

La soppressione della quartina non comportò alcuna variazione dei versi limitrofi, e ciò si deve alla versatilità strutturale del metro; rigido per la concezione di ogni strofa come unità autonoma, ma assai duttile quanto alla disposizione delle singole tessere, la cui riorganizzazione, rielaborazione o, in questo caso, espunzione, non implica necessariamente un riadattamento delle adiacenti.

Considerando invece gli interventi di riscrittura, che giungono fino alla rielaborazione di intere quartine, si può richiamare l'esempio dell'ode *Alla fanciulla infedele* (R, XII 5-8), emblematico della costante ricerca di sintesi caratteristica del dettato, e quindi del movimento correttivo savioliano, che talvolta diviene tensione verso una poesia figurativa. Nel passaggio da R (*Alla fanciulla infedele*, 5-8) «Io, per tuo dir, gl'instabili / Flutti del mar vincea; / Era il mio cor più mobile / Che arena arsa Nemea» a L (*All'amica infedele*, 5-8) «Io per tuo detto instabile / Chiudeva alma Numida, / Più mobile di Zeffiro, / Più d'Oceano infida», per esempio, la giustapposizione è preferita ai nessi logici, che vengono soppressi, e poiché la sintassi diventa unica, la quartina assume un valore strutturante, sostituendosi al distico quale unità metrica entro cui limitare la formulazione del periodo. Inoltre, le personificazioni del vento (*Zeffiro*) e del mare (*Oceano*) quali termini della duplice similitudine, la seconda in sostituzione di un sintagma quasi pleonastico, «Flutti del mar», sottolineano la volontà di suggerire le immagini per accostamento.

Relativa a una porzione di testo più breve, ma interessante per la scelta espressiva, è la riscrittura di *Alla fanciulla gelosa* 85-86 «Al Domator Tirintio / Vergin Meonia piacque», cambiato in: «Imperiosa Vergine / Al forte Ercole piacque» (*All'amica gelosa* 81-82).²⁰ La rinuncia ai preziosi attributi geografici «Tirintio» e «Meonia», di derivazione epica e virgiliana, in favore del dieretico «Imperiosa» e del pleonastico «forte», caratterizza infatti i personaggi

²⁰ La differenza nella numerazione dei versi tra R e L si deve a un precedente intervento correttivo che ha comportato l'espunzione dei vv. 25-28 di R.

secondo la rispettiva indole, e l'anteposizione della perifrasi «Imperiosa Vergine», riferita a Iole, mette la donna in primo piano.

Al perfezionamento di singoli luoghi o sintagmi si deve la sostituzione di termini prosastici con alternative più liriche. Il caso più interessante si trova in *Alla nutrice che custodisce la fanciulla*, 7 «Essa a mie preci arrendersi», variato in «Essa a miei preghi cedere» (*Alla nutrice*, 7), con l'acquisizione di «preghi», petrarchesco, e di «cedere», più marcato in senso amoroso rispetto al precedente «arrendersi»,²¹ che peraltro dilata il mantenimento della *e* tonica.

Rispetto a R, la *princeps* lucchese reca anche varianti grafico-fonetiche in direzione di una lingua più quotidiana, di dubbia responsabilità. Si segnalano, infatti, modernizzazioni di forme, quali *nimica* > *nemica* (XIX 2), *Oritia* > *Oriz̄ia* (XXIII 9), *secreto* > *segreto* (III 13) e *negro* > *nero* (VIII 68), gli ultimi due con lenizione dei nessi duri formati da velare + liquida, e passaggi del tipo *ufficj* > *uffiz̄j* (III 18) e *sacrificio* > *sacrifiz̄io* (III 65). Al gruppo appartiene anche la variante *aere* > *aria* in XXIII 19 «Non che la terra, e l'aria», che adegua il luogo alla costante preferenza per la seconda forma rispetto alla prima, con l'unica eccezione di XXIV 10: «L'aere maligno, e cieco», dove «aere maligno» è calco dantesco, e il maschile è imposto dalla rima con *meco* del v. 12 «L'aspro dolor, ch'è meco».²²

Forse di responsabilità editoriale è, invece, la preferenza per la grafia sintetica di avverbi, congiunzioni e preposizioni (*in vano* > *invano*, *su i* > *sui*, *ancorchè* > *ancor che*), e per la forma dotta in X 37, «*imagine*», in luogo di «*immagine*» (R, VII 37), perché interessa anche le tre odi su cui il Savioli non è intervenuto. Lo stesso vale per le maiuscole, i segni diacritici e l'uso della punteggiatura, modificati anche nei tre componimenti privi di varianti d'autore.²³

Nell'*errata* posta in calce alla stampa del 1765 sono corretti sette refusi, ma ne sfuggono ulteriori cinque, ai quali si aggiungono tre errori, *appajano* per *appajono* (VII 23), *tuo* per *suo* (XX 47), e *Meco* per *Seco* (XX 65), quest'ultimo già presente nelle *Rime*, e perciò spia di una rilettura distratta del poeta, che peraltro, visto il numero cospicuo di imprecisioni presenti

²¹ Il verbo *cedere* è impiegato in contesto amoroso per esempio nel famoso verso virgiliano «*Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori*» (*Bucoliche* X 69), e da Ovidio, *Amori* I 2, 7-10 «*haeserunt tenues in corde sagittae, / et possessa ferus pectora versat Amor. / Cedimus, an subitum luctando accendimus ignem? / cedamus! leve fit, quod bene fertur, onus*», proprio al principio della raccolta.

²² Le cifre romane designano il numero del componimento entro gli *Amori*.

²³ Quanto alla punteggiatura, il rafforzamento delle pause sintattiche tra primo e secondo distico, dove le virgole sono spesso sostituite con punti e virgola o due punti (cfr. I 46, III 26 e VI 2), e in conclusione di quartina, dove il punto fermo è quasi sempre introdotto in luogo di segni interpuntivi più deboli (cfr. III 40 e VI 16), evidenziano una linea d'azione volta a marcare le unità metriche. Le maiuscole sono notevolmente ridotte nel passaggio da R a L, apparentemente senza alcuna sistematicità, dal momento che a fronte di numerosi nomi comuni abbassati (cfr. I 7 e VI 22), altrettanti rimangono alti (cfr. I 16 e VIII 5). Diverso, invece, il caso dei segni diacritici, rispetto ai quali si rilevano due interventi costanti: l'aggiunta dell'accento su *fu* e *no*, e l'espunzione su *ohimè*.

nell'edizione lucchese, probabilmente non seguì di persona la stampa, sebbene si trattasse della *princeps*.

Dall'edizione del 1765 trascorsero ben diciassette anni prima che il Savioli contribuisse ancora alla pubblicazione delle proprie odi, anni durante i quali egli declinò la richiesta di Francesco Santangelo che, in nome del tipografo Michele Stasi, gli chiedeva nuovi componimenti per arricchire la progettata stampa napoletana degli *Amori*, pubblicata nel 1775.²⁴

È del 18 marzo 1782, invece, la lettera con cui lo storico bassanese Giambattista Verci esortava il Savioli a nome del Remondini, editore degli *Amori*: «porti pur seco il compendio preliminare agli Annali; ma non si scordi di portar pure le sue rime, e le aggiunte. Il Sig. Co[n]te] le sta aspettando; e molte volte mi raccomandò di scriverglielo».²⁵ Le «rime» qui richiamate non possono che identificare gli *Amori*, e le «aggiunte» trovano riscontro nella canzone *Amore e Psiche*, che da questo momento, salvo una eccezione, accompagnerà tutte le edizioni delle odi.²⁶

La canzone era già stata pubblicata nel 1759 nella miscellanea per le nozze di Gianfrancesco Aldrovandi con la marchesa Anna Barbazzi (A), ma il testo stampato da Remondini (B) presenta molte e sostanziali differenze, anche strutturali, che testimoniano un profondo rimaneggiamento da parte del Savioli, al quale vanno ascritti gli interventi.

Il principale movimento correttivo volge a vivacizzare le scene attraverso la rinuncia a particolari descrittivi, talvolta dispersivi, imponendo a compenso brevi tessere dai contorni definiti, giustapposte quasi tasselli di un mosaico complesso, reso più articolato dalle sfaccettature nuove e diverse introdotte dalla revisione.

²⁴ Lo testimonia l'avviso *Al lettore* anteposto all'edizione: «Il diligente Librajo Michele Stasi, [...], avrebbe desiderato di rendere questa edizione arricchita di qualche nuova Poesia del degno Autore. A tal effetto fu data incombenza a persona, che aveva avuto occasione di conoscere, e trattare il medesimo, di procurare altra di lui produzione. Fu però scritto, ma il gentilissimo Cavaliere con obbligante sua lettera si dispensò dall'acconsentire a tal richiesta, adducendo per ragione, che *da che si trova occupato alla Storia della Patria ne' tempi che da Repubblica comandava a buona parte della Romagna ha dimesso qualunque pensiero di poesia*» (*Amori*, Napoli, Michele Stasi, 1775, pp. X-XI).

²⁵ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, *Aut. Pallotti XXX, 1908*. Il «Sig. Co[n]te]» identifica l'editore Giuseppe Remondini, che ottenne «l'ascrizione alla cittadinanza nobile di Bologna» nel 1774, «e nel 1776, acquistando il feudo e il castello di Gorumbergo in Friuli, il titolo di conte, confermatogli dalla Repubblica di Venezia» (MARIO INFELISE, *Remondini Giuseppe*, in *DBI, ad v.*). Il primo volume degli *Annali Bolognesi* (citati come *Annali* nella lettera) sarà stampato a Bassano da Remondini nel 1784. L'opera, rimasta incompiuta, consta di sei volumi, pubblicati tra il 1784 e il 1795 (LUDOVICO SAVIOLI, *Annali Bolognesi*, Bassano, Remondini, 1784-1795).

²⁶ Tra le edizioni in vita dell'autore (morto nel 1804), soltanto la stampa Molini, pubblicata a Parigi nel 1795, non reca *Amore e Psiche*. Sulla distinta separazione della canzone dalle odi nell'edizione Remondini del 1782 (B) e nella bodoniana del 1795 (P), rimando alla descrizione dei testimoni.

Tra gli esempi più significativi è la rielaborazione dei vv. 106-110 di *A*, «Ah qual ti spinse femminil consiglio / Psiche ad aprir la chiusa urna fallace! / Ivi del lungo sdegno / Di Citerea nemica / Era l'ultimo pegno», che nella seconda edizione diventa «Deh qual ti mosse femminil disegno, / Psiche, ad aprir la chiusa urna fatale? / Là dell'ira immortale / Era il più orribil pegno» (*B* 105-108),²⁷ con notevole incremento della tensione sintattica e drammatica, cui concorrono la trasformazione dell'esclamativa in interrogativa, l'intensificazione dell'accento di prima nella risposta (*B* 107), e la preferenza per vocaboli e sintagmi con una connotazione tragica più marcata; *fatale* (*B* 106) su *fallace* (*A* 107), *orribil* (*B* 108) su *ultimo* (*A* 110), e *ira immortale* (*B* 107) su *lungo sdegno* (*A* 108). L'ultima giuntura, inoltre, con l'attributo *immortale* che richiama immediatamente lo statuto di Venere, rende superflua la perifrasi di *A* 109 «Di Citerea nemica», soppressa con notevole guadagno di incisività.

Altrettanto significativa pare la riduzione del ritratto di Amore al cospetto di Giove dai cinque versi, quattro settenari e un endecasillabo, di *A* 121-125 «E giunto innanzi al Padre / De' sempiterni Dei / Dicea di Psiche i mali: / E alla tenera madre / Dolcemente chiedea pace, e perdono», ai tre endecasillabi di *B* 119-121 «E innanzi al Re che i maggior Dii governa / Narrò di Psiche e di sè stesso i mali, / E chiedea modo a tanta ira materna»,²⁸ nei quali trova spazio anche l'accento alla sofferenza di Amore (*B* 120), assente in *A*, che ritraeva soltanto quella di Psiche (*A* 123). Inoltre, la sostituzione di *A* 124-125 «E alla tenera madre / Dolcemente chiedea pace, e perdono» con *B* 121 «E chiedea modo a tanta ira materna», in cui la perifrasi *tanta ira materna* pone al centro la collera di Venere, prima caratterizzata, al contrario, come *tenera madre*, elimina una dissonanza che allentava la tensione, mantenuta alta con la sostituzione, e peraltro inasprita dall'introduzione del forte latinismo *modo* (*B* 121), certo più formale e meno empatico della dittologia *pace e perdono* di *A* 125.²⁹

Se il Savioli consegnò a Remondini una redazione della canzone *Amore e Psiche* del tutto rivista, non intervenne, invece, sugli *Amori*, in cui permangono gli errori in VII 23 *appajano* per *appajono*, XX 47, *tuo* per *suo*, e XX 65, *Meco* per *Seco*, tutti già della *princeps* (*L*). Considerando un contributo solo parziale dell'autore, dunque, è ragionevole ritenere che gli

²⁷ La differenza nella numerazione dei versi dipende da un precedente intervento correttivo, con cui il Savioli espunse il v. 67 di *A* «Fra le materne braccia».

²⁸ La differenza nella numerazione dei versi si deve ai due precedenti interventi correttivi, che sopprimono, rispettivamente, il vv. 67 «Fra le materne braccia» e 109 «Di Citerea nemica» di *A*.

²⁹ Segnalo inoltre l'intervento in corrispondenza di *A* 18-46, con cui il Savioli rielaborò ben ventotto versi (*B* 18-46), ancora nel solco della direttrice correttoria tracciata dalle varianti analizzate, contrassegnata dalla rinuncia a elementi descrittivi in favore di dettagli più nitidi e preziosi.

interventi su maiuscole, punteggiatura e segni diacritici siano di responsabilità dell'editore,³⁰ che corresse di sua iniziativa anche gli altri refusi di *L.*

Ancora da ascrivere all'editore è il rifacimento della voce *Psiche* nel glossario mitologico, giustificato dall'avvertimento «Per facilitare l'intelligenza dell'Ode aggiunta in questa Edizione ci conviene esser più estesi su questo articolo». Il nuovo lemma si estende infatti per circa tre pagine e ripercorre puntualmente la favola di *Amore e Psiche* tratta dalle *Metamorfosi* di Apuleio, aggiungendo, caso unico nel glossario, alcuni riferimenti bibliografici. La formalità della premessa, insieme alla prolissità e al taglio didattico della nota, affatto lontana dallo stile conciso delle altre voci, inducono in questo caso a sostenere l'estraneità del Savioli.

Si giunge così all'ultima edizione pubblicata con il contributo dell'autore, stampata a Parma da Bodoni nel 1795. Essa include gli *Amori* e la canzone *Amore e Psiche*, ma sostituisce la dedica originaria a Vittoria Corsini Odescalchi con altra del Bodoni al Savioli, e sopprime il glossario mitologico, presente fin dalla *princeps* del 1765.

La collaborazione del Savioli è testimoniata dallo scambio epistolare con il Bodoni a partire dal 4 marzo 1795, quando il poeta esprimeva la propria riconoscenza: «Dell'essersi ella compiacciuta di rivolger l'occhio sulle mie Anacreontiche per riprodurle rendole quelle grazie che so migliori. Può dirsi ch'ella corona il lavoro, e sarà per dargli quel grado di gloria, che potrà meglio serbarlo agli occhi della tarda posterità».³¹

Nel carteggio, la lettera del Savioli datata 2 aprile 1795 è particolarmente significativa perché definisce la piena libertà concessa allo stampatore:

Sento colla più perfetta riconoscenza l'onore ch'ella vuol farmi intitolandomi l'edizione. In sì fatta circostanza oso pregarla, che qualunque mia accidentale qualità sia di nascita, sia d'onori, sia di benevolenza di Grandi mezzi prodotti dal caso rimangano dimenticati, o almeno trascurati fino all'ultimo lor confine. Dacchè il lavoro ha pur fatto illusione per molt'anni da questo vorrei dedotta quella qualunque lode alla quale non saprei dichiararmi insensibile. L'indirizzo su le plance non sarà più che: *Al Senatore Conte Ludovico Vittorio Savioli | Gio. Battista Bodoni* e poco importa a mio giudizio che il frontespizio abbia il nome dell'Autore. Tuttavolta la cosa è sua, e tutto è rimesso in lei pienamente, e con preventiva compiacenza approvo da questo momento quanto ella sarà per risolvere. Il saggio che mi s'è trasmesso in Vinegia ha rapiti, e gli stampatori, e gli amatori, e così doveva essere.³²

Il poeta, infatti, lasciò carta bianca al Bodoni non soltanto per le pagine iniziali («Tuttavolta la cosa è sua, e tutto è rimesso in lei pienamente»), ma precisando che «con preventiva

³⁰ Si riconoscono per sistematicità l'introduzione di tutti gli apostrofi e gli accenti necessari, anche quelli omessi dalla *princeps* e la soppressione di quelli superflui sui monosillabi *fu, no, qui, ba* e *sta*. Non paiono riconducibili a un sistema, invece, gli interventi sulla punteggiatura.

³¹ Lettera inedita di L. Savioli a G. B. Bodoni del 4 marzo 1795; Biblioteca Palatina di Parma (da ora BPPR), *Cart. Bod.* 56.

³² Lettera inedita di L. Savioli a G. B. Bodoni del 2 aprile 1795; BPPR, *Cart. Bod.* 56.

compiacenza approvo da questo momento quanto ella sarà per risolvere», gli diede mano libera sull'intera edizione delle odi.

Del resto, la dichiarazione di fiducia e il compiacimento per la raffinatezza delle pagine ricevute in visione, apprezzate da appassionati e addetti ai lavori, rispecchiano un interesse del Savioli di natura soprattutto estetica, strettamente connesso al prestigio della sede editoriale.

Lo stesso distacco emerge anche in relazione a questioni testuali, come dimostra la replica dello stesso Bodoni in data 3 aprile 1795:

Dalle stampe di tutte le sue Anacreontiche già corrette da un mio colto e paziente amico Sig.^r D.^r Jacobacci, delle ortografiche minuzie pazientissimo, vedrà che anche senza l'efficace suo impulso io ho progredito a passi giganteschi nella meditata edizione; e dal primo foglio impresso bene nel torchio, vedrà quanto superi in nitidezza la pagina che gli fu mandata per saggio. Se mai nelle dette Stampe vi fosse alcuna cosa da correggere dopo la pagina 24, siamo ancora in tempo, giacchè non sono stampati che li 3 primi fogli.³³

L'avvio della stampa mentre il Savioli era ancora a Venezia (senza «l'efficace suo impulso»),³⁴ e senza attendere la sua approvazione delle correzioni di Jacobacci,³⁵ testimonia la notevole indipendenza concessa al Bodoni, e un impegno distratto e superficiale da parte del poeta, che a quanto pare si occupò dell'edizione soltanto desultoriamente.

Conforta l'ipotesi il fatto che, rientrato a Bologna, e ricevute le bozze, il Savioli si limitò a compiere rari interventi formali, lasciando ancora una volta ampia autonomia all'editore, come testimonia una lettera del Rosaspina al Bodoni in data 6 aprile 1795, nella quale risalta la seguente disposizione: «Vi lascia però arbitro il Sig[nor] Sen[atore] Ludovico di fare intieramente il vostro piacere»:

Vi rimando le stampe del Sig[nor] Senat[ore]: Savioli; egli è perfettamente del [vostro] parere sì riguardo alla punteggiatura che alle minuscole sostituite; ha solo aggiunti pochi accenti, e corretto una sola lettera nell'ultima strofa dell'ultima; ha ritenuto il magnifico foglio stampato, lo rimanderà occorrendo; egli desidera che aggiuniate *la Psiche* alle Anacreontiche, ed io pure credo che staria bene, lasciando però a parte tutte le altre composizioncelle che sieguono. Vi lascia però arbitro il Sig[nor] Sen[atore] Lud[ovico] di fare intieramente il vostro piacere [...].³⁶

³³ Copia della lettera di G. B. Bodoni a L. Savioli del 3 aprile 1795; BPPR, 50/24. Nelle prime 24 pagine della stampa bodoni del 1795 sono contenute le prime quattro odi e parte della quinta, fino al v. 44 «E tratta armi omicide».

³⁴ Nella lettera al Bodoni del 4 marzo 1795, il Savioli annunciava la propria imminente partenza per Venezia: «Io parto Martedì [10 marzo] per Vinegia dove se posso obbedirla in cosa alcuna mi sarà caro il farlo» (BPPR, *Cart. Bod.* 56), da cui sarebbe rientrato lunedì 30 marzo, come si evince dalla lettera del 2 aprile 1795, sempre indirizzata al tipografo: «Ritornato appena da Vinegia Lunedì sera chiamai l'amico Rosaspina» (BPPR, *Cart. Bod.* 56).

³⁵ Su Vincenzo Jacobacci (1752-1815), letterato parmense, vd. *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani raccolte dal padre Ireneo Affò e continuate da Angelo Pezzana*, VII, Parma, dalla Ducale tipografia, 1833, pp. 583-587.

³⁶ Lettera inedita di G. Rosaspina a G. B. Bodoni del 6 aprile 1795; BPPR, *Cart. Bod.* 53.

La puntualizzazione del Rosaspina: «lasciando però a parte tutte le altre composizioncelle che sieguono» suggerisce che l'esemplare utilizzato in tipografia contenesse anche altri componimenti oltre alle odi e alla canzone *Amore e Psiche*. Il numero di errori non consente di identificare con certezza la copia di lavoro, ma la lettera del Bodoni al Savioli in data 3 aprile 1795 insinua il sospetto che possa trattarsi dell'edizione Orcesi, pubblicata a Piacenza nel 1789, che aggiunge al *corpus* ormai, si può dire, canonico, delle odi e di *Amore e Psiche*, ulteriori cinque componimenti, tutti d'occasione (tre sonetti e due canzoni). Il 3 aprile 1795, infatti, il Bodoni scriveva all'autore:

Resti V. E. tranquilla sulle poche linee che verranno premesse al libro; e sarebbe ivi pur luogo di perfricare con sale plautino la cervice altera a certo moderno Scaligero (così vien denominato qui l'autore di certe lettere) che senza avere neppur uno de' molti talenti del vecchio e nobilissimo Critico, la vuol fare da censore non solo colla poesia, ma ha voluto prender di mira le mie edizioni, tacciandole di scorrette e di solo lusso. Veramente nell'edizione Piacentina degli Amori, oltre all'errata apposta sul fine, formicolano a centinaia altri errori, e mancanze nella interpunzione.³⁷

L'edizione Orcesi del 1789 diffondeva infatti cinque lettere aspramente critiche rispetto alle odi del Savioli, con una frecciata polemica contro l'eleganza dei volumi bodoniani: «fate stampare colla più scrupolosa correzione, se volete mettere in giusto credito i vostri torchj; che la bellezza della carta, il nitore, e la precisa uguaglianza, e la distribuzione armonica de' caratteri, sono un lusso, anziché un merito reale dell'arte vostra».³⁸

Nonostante le malevole insinuazioni mosse dall'anonimo detrattore, l'edizione parmense degli *Amori* è di fatto la più corretta. Essa è priva degli errori in XX 65 (*Meco* per *Seco*) e in VII 23 (*appajano* per *appajono*), presenti sia nella *princeps* (L) sia nella Remondini del 1782 (B), ma conserva *tuo* per *suo* in XX 47, errore, questo, che i cambi di soggetto caratteristici dell'ode rendono difficile da individuare, soprattutto per un revisore poco attento quale fu il Savioli, la cui distrazione è documentata da un biglietto allegato alla lettera del Rosaspina al Bodoni del 4 giugno 1795, nel quale, confermando la correzione di *Meco* in *Seco* suggerita dal tipografo, il poeta si appellava a una verità generale per giustificare la svista: «È giusta la riflessione del Sig.r Gio. Batt[is]ta Bodoni, e in fatti deve dir *seco*, e non *meco*. Nè io me n'era

³⁷ Copia della lettera di G. B. Bodoni a L. Savioli del 3 aprile 1795; BPPR, 50/24. L'espressione «perfricare con sale plautino la cervice altera a certo moderno Scaligero», fuor di metafora, 'mettere in imbarazzo sferzando con salace sarcasmo il moderno Scaligero', deriva dal detto *perfricare frontem* (*os* o *faciem*), nel senso di 'deporre ogni rossore', 'fare lo sfacciato', che giustifica l'impiego del fortissimo latinismo *perfricare*, 'sfregare' (EGIDIO FORCELLINI, *Lexicon totius latinitatis*, Patavii, typis Seminarii, 1940, ad v. *perfrico*).

³⁸ Il riferimento al detrattore come *moderno Scaligero* forse si deve all'alterigia e al carattere incline alla polemica del letterato umanista Giulio Cesare Scaligero (cfr. GIORGIO PATRIZI, *Della Scala Giulio Cesare*, in DBI, ad v.). Stando all'intestazione della lettera edita dall'Orcesi, l'anonimo censore degli *Amori* dovrebbe essere una donna, ma potrebbe facilmente trattarsi di un gioco retorico; cfr. LUDOVICO SAVIOLI, *Amori*, Piacenza, Orcesi, 1789, pp. CXLIX-CL.

avveduto. Gli Autori, che hanno in mente la cosa sono forse gli ultimi ad avvedersi degli errori della stampa». ³⁹ Se si considera il contesto, peraltro, l'errore non era difficile da rilevare, benché sfuggito alle prime stampe: «Seco fra sogni ell'abbiami, / Poich'altro a lei non lice; / E i sogni almen le fingano / Il nostro amor felice» (XX 65-68).

Anche la correzione di *appajano* per *appajono* (VII 23) non è imputabile al poeta, perché già applicata nell'edizione Orcesi del 1789, dunque, se la mia ipotesi è corretta, l'esemplare di tipografia doveva essere privo dell'errore. ⁴⁰

Rispetto alla *princeps* (L) e all'edizione Remondini del 1782 (B), la stampa bodoniana presenta anche numerose varianti formali, tra le quali si distinguono per sistematicità la regolarizzazione della forma *invano*, che elimina l'alternanza con *in vano*, la scrittura analitica delle preposizioni, *sui* e *fralle*, la sostituzione degli accenti gravi con accenti acuti all'interno di parola, che talvolta segnalano anche le dieresi (cfr. XXIII 62 e XXIV 61), e l'espunzione delle virgole nelle coppie di aggettivi, introdotte, invece, prima del vocativo. Le maiuscole vengono ridotte rispetto alla stampa Remondini del 1782, ma con l'introduzione di un errore in II 4, dove *Oceano* viene abbassato pur identificando il fiume mitologico.

Considerando la correzione della maggior parte degli errori e la sistematicità degli interventi formali, l'edizione bodoniana certo si configura come la più corretta, ma le testimonianze addotte mostrano un atteggiamento distaccato del Savioli quanto alle questioni testuali, in tutto rimesse, salvo rare eccezioni, nelle mani dell'editore, mentre notevole è il compiacimento del poeta per la raffinatezza della *mise en page* e per il prestigio della sede editoriale, dimostrazione dell'interesse soprattutto estetico per l'edizione in corso.

L'esclusione del glossario, del resto, si spiega come rinuncia a una componente poco letteraria e in parte didascalica, in contrasto con la stilizzazione neoclassica, anche grafica, della stampa, mentre la sostituzione, dopo decenni, della dedica a Vittoria Corsini Odescalchi (che morirà nel 1797) isola i componimenti dal contesto storico e culturale in cui furono pubblicati per la prima volta, ed entro cui ebbero maggiore circolazione.

La bodoniana del 1795, dunque, è un'edizione che astrae l'opera dalla storia, da cui però gli *Amori* non possono prescindere per essere compresi, proprio per la loro natura di ritratto

³⁹ Biglietto di mano del Savioli, accluso alla lettera di G. Rosaspina a G. B. Bodoni del 4 giugno 1795; BPPR, *Cart. Bod.* 53.

⁴⁰ Se anche l'esemplare di tipografia non fosse appartenuto all'edizione Orcesi, è comunque probabile che il Bodoni si sia servito di una copia già priva dell'errore, corretto in quasi tutte le edizioni successive alla Remondini del 1782 (fanno eccezione le due stampe riminesi pubblicate da Marsoner rispettivamente nel 1788 e nel 1792).

dall'interno di un'élite cittadina e salottiera che sola poteva rispecchiarsi in quei versi e favorire la notevole fortuna di cui essi godettero.

Publicando una nuova edizione degli *Amori*, dunque, occorrerà attenersi alla *princeps* del 1765 (*L*), anche per la dedicatoria e il glossario mitologico, mentre per la canzone *Amore e Psiche*, che sarà opportuno aggiungere in calce al *corpus* delle odi, da esso separata, si dovrà seguire l'edizione Remondini del 1782 (*B*), la prima in cui la canzone fu pubblicata insieme agli *Amori*.