

QUESTO FILE È IL PRE-PRINT INVIATO ALLA RIVISTA, E COME TALE
CONTIENE UN TESTO DIFFERENTE RISPETTO AL CONTRIBUTO
PUBBLICATO.

La tradizione del IV e del V canto della *Mascheroniana* di Vincenzo Monti¹

A differenza dei primi tre canti della *Mascheroniana*, pubblicati sotto la sorveglianza di Monti rispettivamente il 23 giugno, il 7-8 luglio e il 3 agosto 1801, il quarto e il quinto non ebbero l'*imprimatur* dell'autore, che dovette interrompere l'edizione nell'autunno del 1801, dopo la tiratura del secondo giro di bozze, e rinunciarvi definitivamente con la conclusione dei Comizi di Lione il 26 gennaio 1802.

Alla sospensione dell'edizione concorsero le aspre polemiche suscitate dalla pubblicazione dei primi tre canti, cui seguirono immediatamente le repliche di Giuseppe Lattanzi e di Francesco Gianni, due dei più acerrimi nemici di Monti, che già nel 1798 avevano tentato di ostacolare la carriera del poeta nell'amministrazione della Prima Cisalpina.² Come si vedrà, le seconde bozze del quarto canto recano la data generica «vendemmiale, anno X», ossia 23 settembre – 22 ottobre 1801, intervallo entro il quale Monti prevedeva di pubblicare il testo. Tuttavia, il primo cenno a una possibile interruzione della stampa risale già al 28 settembre 1801, quando 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 pochi giorni dopo, il 12 ottobre, inviava all'amica un saggio del canto «non istampato [...]: *Oh inopia di capestri! oh maledetta | Lue Cisalpina! oh tempi! oh santo Iddio, | Perché pigra in tua mano è la saetta?*».³ La terzina riportata, che sferza aspramente l'amministrazione della Seconda Cisalpina, chiarisce la natura delle *difficoltà* accennate da Pindemonte, soprattutto se si considerano le violente polemiche già suscitate dalla pubblicazione dei primi tre canti del poemetto.

Nonostante la temporanea sospensione della stampa, ancora a fine novembre 1801 i corrispondenti del poeta attendevano con impazienza «gli altri canti per la morte di Mascheroni»,⁴ ossia il quarto e il quinto. Lo stesso Monti, del resto, doveva ritenere di poter concludere l'edizione, altrimenti non avrebbe fatto tirare due giri di bozze del quarto canto, né tantomeno del quinto. Sulla data di composizione di quest'ultimo occorre soffermarsi, dal momento che nessun documento, compreso l'epistolario del poeta, offre indicazioni cronologiche sui tempi di scrittura. Alcuni indizi presenti nel testo, tuttavia, permettono di fissare all'8 ottobre 1801 il termine *post quem* per la stesura di circa la metà dei versi (133 su

¹ Il presente contributo prosegue lo studio sulla tradizione della *Mascheroniana* di Vincenzo Monti; alla prima parte, Tanzi Imbri 2022a, rimando per un discorso più approfondito sulla storia editoriale dell'opera e sulla datazione degli ultimi due canti, che qui si riassumono.

² Sulla questione vd. il commento di Frassinetti 1998, p. 334, nota 77. Sulle dispute di Monti con Gianni e Lattanzi, vd. almeno Scardicchio 2006 e Rossi 2005. **METTEREI IN ORDINE CRONOLOGICO**

³ Le due lettere, edite in Pizzamiglio 2000, pp. 117-120, sono segnalate da Gorreri 2006, p. 415. La terzina trascritta da Pindemonte, che corrisponde ai vv. 154-156, 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!». Si tratta di un'incongruenza minima, che non offre sufficienti elementi per chiarire se il verso riportato nella lettera derivi da una stesura precedente del testo o da una citazione poco fedele perché fatta a memoria.

⁴ Ancora il 26 novembre 1801 Celestino Masuccio si dimostrava impaziente di leggere gli ultimi due canti del poemetto: «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» (Bertoldi 1928-1931, II, pp. 246-247).

289). A tale data rinvia la prima redazione dei vv. 235-276, testimoniata dall'autografo siglato *f₉* e dal frammento a stampa *LM*, che analizzerò più oltre. L'episodio, che ritrae Nettuno finalmente libero di solcare i mari non più invasi da flotte belligeranti, allude alla firma dei Preliminari di pace tra Francia e Inghilterra siglati il 1° ottobre a Londra, la cui notizia si diffuse a Milano l'8 del mese.

Un'altra indicazione è offerta dai vv. 67-144, che si ispirano all'alluvione del Ferrarese di inizio novembre 1801,⁵ e dall'espressione di fiducia verso i "nuovi timonieri della patria" (vv. 280-289), dettata, probabilmente, dalla convocazione dei Comizi di Lione pubblicata a Milano il 13 novembre dell'anno. Tale successione cronologica tra la prima stesura dei vv. 235-276 e la composizione dei vv. 67-144, come si vedrà, trova conferma nei rapporti tra i testimoni. Il termine *ante quem* si può invece fissare al 26 gennaio 1802, quando l'insediamento ufficiale di Francesco Melzi d'Eril come vicepresidente della Repubblica Italiana e la mancata conquista degli sperati margini di indipendenza da Parigi indussero Monti ad abbandonare il progetto della *Mascheroniana*.

Al fine di fissare il testo critico degli ultimi due canti del poemetto, importa ora soffermarsi sullo studio della tradizione, il cui censimento si deve in gran parte a Luca Frassinetti. Lo studioso ha infatti rintracciato due giri di bozze di entrambi i canti con interventi autografi montiani, che si aggiungono alla segnalazione dei testimoni già noti: nove frammenti autografi, tre del quarto canto e sei del quinto, e uno a stampa, pubblicato nella raccolta *Dei Sepolcri. Poesie di Ugo Foscolo di Ippolito Pindemonte e di Giovanni Torti aggiuntovi uno squarcio inedito sopra un monumento del Parini di Vincenzo Monti*, Brescia, Bettoni, 1808. A Francesca Gorreri si deve invece la segnalazione del frammento edito nel secondo volume delle *Prose e poesie di Vincenzo Monti*, pubblicato postumo a Firenze presso Le Monnier nel 1847 (*LM*).⁶

Benché i due canti siano parte di un'opera unitaria, in questa sede li presento separatamente, poiché, come i primi tre, ebbero una gestazione autonoma e Monti intendeva pubblicarli in fascicoli distinti.⁷

Canto IV

Descrizione dei testimoni

Bozze di stampa

M = Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, Triv L 2619 1-3

CANTICA | DI V. MONTI | – | CANTO QUARTO. | – | | MILANO | Presso PIROTTA e MASPERO Stampatori-Librari | in Santa Margherita. | – | ANNO X.

p. [I] *Frontespizio*
p. [II] *Dichiarazione di proprietà intellettuale e deposito legale*
pp. [III-IV] *bianche*
pp. [1]-15 IN MOR[TE] | DI | LORENZO MASCHERONI | (*fuso*) | CANTO QUARTO | –
p. [16] *bianca*

⁵ Diversa l'ipotesi di Francesca Gorreri, che riferisce l'allusione alla piena del Reno del marzo 1801 (Gorreri 2006, p. 440); per le riflessioni della studiosa sui problemi di datazione del canto, vd. Gorreri 2006, pp. 439-447.

⁶ Cfr. Frassinetti 1998, pp. 150-154 e 596-597; e Gorreri 2006, p. 440.

⁷ Tolta l'edizione Le Monnier, cui dedicherò un breve cenno più oltre, in questa sede non considererò le prime edizioni postume del IV e del V canto del poemetto, per le quali rimando a Tanzi Imbri 2022b.

Esemplare della seconda tiratura di bozze rilegato insieme alle *principes* dei primi tre canti e alle prove di stampa del quinto. Il testimone è costituito di dieci carte stampate solo sul *recto* ed è privo di interventi correttori. Su ogni foglio sono impresse due pagine, ognuna delle quali contiene otto terzine; fanno eccezione la prima, che ne reca sei precedute dal titolo, e l'ultima, che ne ha tre seguite dall'indicazione «FINE DEL QUARTO CANTO». Tutte le terzine sono separate da una riga bianca e hanno il primo verso aggettante. La *Dichiarazione di proprietà intellettuale* è datata in calce «Fruttidoro, anno X», ossia 23 settembre – 22 ottobre 1801.

P₂ = Biblioteca del Museo per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Esemplare della seconda tiratura di bozze identico a *M*, completo di tutte le carte che contengono il testo, ma privo del frontespizio e della dichiarazione dei diritti intellettuali. Si tratta di otto fogli sciolti stampati solo sul *recto* e piegati a metà sul lato lungo; ogni foglio contiene due pagine affiancate. Monti intervenne sui versi in interlinea e a margine con una penna a inchiostro marrone che schiarisce notevolmente a partire da p. 7. Ai vv. 24-28 si registra un tentativo di profonda revisione, testimoniato da cassature di emistichi e di interi versi, in parte riscritti nel margine destro, poi rifiutati. Sul margine sinistro, in corrispondenza del v. 24, è presente un segno di rimando che resta irrelato. Il dato suggerisce che, dopo la prima rielaborazione tentata direttamente sulle bozze, Monti probabilmente decise di proseguire il lavoro di riscrittura su un altro foglio, che allo stato attuale delle ricerche risulta irreperibile. Ulteriori tentativi di correzione, anch'essi subito cassati, si trovano ai vv. 213 «L'un dall'altro sorgea» > «Dall'altro a piè nascea» e 231 «Tra le sue man» > «Tra quei diti» > «Da lei tocco».

In corrispondenza del v. 138, «Il segnato da Dio corre alla Vetra», un segno di rimando richiama al margine inferiore, dove Monti aggiunse la nota «Luogo in Milano ove s'impiccano i furfanti» seguita dall'indicazione per il tipografo: «carattere minuto». Molto probabilmente la glossa doveva essere stampata alla fine del canto, come quelle del primo e del terzo (il secondo ne è privo).

Sul *verso* di p. 15, in corrispondenza del margine superiore, di mano ottocentesca non identificata è la nota «Quarto compito».

P = Biblioteca del Museo per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Bozze di stampa che tramandano i vv. 1-93 e 184-269 del quarto canto con interventi autografi di Monti in interlinea e a margine, vergati in inchiostro marrone.⁸ Si tratta di quattro fogli sciolti, ognuno contenente due pagine stampate solo sul *recto*, numerate in cifre arabe da 4 a 6 e da 11 a 14 in alto al centro tra parentesi tonde a partire dalla seconda pagina. Il titolo si legge sulla prima: «[IN MOR[TE] | DI | LORENZO MASCHERONI | (*fuso*) | CANTO QUARTO | →».


Ogni pagina contiene otto terzine, separate da uno spazio bianco e con il primo verso sempre aggettante; fanno eccezione la prima, che ne reca sei, dopo il titolo, e l'ultima che ne ha quattro con l'indicazione «FINE DEL QUARTO CANTO».

L'angolo in basso a destra dell'ultima carta è danneggiato da uno strappo che non inficia la lettura del testo. Sul *verso* di p. [3], in corrispondenza del margine superiore, vergata in inchiostro marrone da una mano non identificata, si legge la nota «Frammenti del canto 4° | e del Quinto».

A p. 6, in corrispondenza del v. 86, «Aver divora, e il vede e lo consente», Monti introdusse il probabile richiamo a una nota («1») che rimane irrelato anche in *M* e *P*₂, testimoni di una stesura seriore del canto.

Una *X* a matita nel margine sinistro di p. 11 in corrispondenza del v. 202 e una nel margine destro vicino al v. 207 isolano le due terzine rifatte in seguito all'aggiunta di sessantasei versi, corrispondenti ai vv. 202-258 delle seconde bozze (*M-P*₂).

Frammenti manoscritti

⁸ In questo caso la numerazione dei versi fa riferimento al testimone, che tramanda una stesura del testo con 66 versi in meno rispetto alla seconda tiratura di bozze (*M-P*₂), 57 introdotti dopo il v. 201, nove,  dopo il v. 213. La seconda porzione tramandata corrisponde dunque ai vv. 184-201, 259-270 e 280-337 di *M-P*₂, cui d'ora in poi si farà sempre riferimento per la numerazione dei versi di tutti i testimoni, salvo diversa indicazione.

f₁ = Biblioteca per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Frammento autografo corrispondente ai vv. 202-283 del IV canto, vergati in inchiostro marrone su un bifoglio di mm 260x180. Il testo, allineato a destra, occupa tutta la prima carta e il *recto* della seconda, che sul *verso* contiene soltanto i vv. 281-282 e il primo emistichio del v. 283. Il primo verso delle terzine è sempre aggettante. Sul *recto* della prima carta, nell'angolo in alto a destra, è presente un segno di rimando irrelato, vergato con lo stesso inchiostro del testo base.

Il testimone è anepigrafo e si configura quale copia di lavoro con interventi, talvolta insistiti, soprattutto su singole parole o su brevi sintagmi. Fanno eccezione i vv. 213-214, 217, 248-249 e 279, completamente cassati e più volte riscritti nell'interlinea, sempre utilizzata per le correzioni.

Il *ductus* diventa più piccolo in corrispondenza degli ultimi 3 versi di c. 1v (vv. 253-255) per ragioni di spazio; l'inchiostro delle varianti dei vv. 248-249, 256, 259, 269, 279-281 è più chiaro rispetto a quello del testo base e di tutti gli altri interventi.

f₂ = Biblioteca per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Frammento autografo corrispondente ai vv. 130-142 del IV canto, vergato in inchiostro marrone chiaro sul *recto* di un foglietto di mm 100x130. Il *verso* è bianco. Il testimone è anepigrafo e presenta varianti interlineari di singoli vocaboli (ai vv. 131, 132 e 139) che sostituiscono lezioni cassate a testo. Soltanto al v. 140 si trova una cassatura nel rigo. Del v. 142 sono presenti soltanto due parole d'appiccio: «Disse rea». L'inchiostro e il *ductus* sono i medesimi per testo e varianti.

f₃ = Biblioteca per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 170

Frammento autografo corrispondente ai vv. 43-48 del canto IV, vergato in inchiostro marrone sul *verso* di un biglietto di Giuseppe Bernardoni indirizzato «Al Cittadino | Vincenzo Monti», datato 5 vendemmiale: «Caro Monti, | Gambini, sua moglie, ed io ti aspettiamo a pranzo. L'ora nostra solita è dalle tre e mezza alle quattro, ma oggi non si mette in tavola se tu non vieni. Io sono sicuro che non vorrai mancare a tante persone che ti desiderano, e specialmente al tuo | Bernardoni».⁹ Seguono, sulla stessa facciata, i vv. 286-289 (f₆), 281-285 (f₇) e 265-269 (f₈) del canto V. I sei versi del quarto canto si distinguono dai tre gruppi successivi per l'inchiostro più scuro, il *ductus* più piccolo e il tratto di penna più largo. Sono i più tormentati della pagina, caratterizzati da numerosi rifacimenti soprattutto dei primi due versi (vv. 43-44), più volte corretti fino a essere cassati e riscritti.

I frammenti riconducibili al canto V sono vergati in inchiostro e *ductus* identici tra loro e recano poche varianti interlineari relative a singoli vocaboli o a brevi sintagmi. Fanno eccezione i vv. 265-269 (f₈), del tutto privi di interventi.

I quattro gruppi di versi sono separati da un ampio spazio bianco, ridotto solo tra l'ultimo e il penultimo per l'introduzione, forse in un secondo momento, del v. 285, che risulta separato dal precedente da un'interlinea maggiore.

Frammenti a stampa

B = DEI | SEPOLCRI | POESIE | DI | UGO FOSCOLO | DI | IPPOLITO PINDEMONTE | E DI | GIOVANNI TORTI | AGGIUNTOVI UNO SQUARCIO INEDITO | SOPRA UN MONUMENTO DEL PARINI | DI | VINCENZO MONTI | | BRESCIA | PER NICOLÒ BETTONI | MDCCCVIII

I versi montiani, ascritti erroneamente al quinto canto, corrispondono a una rielaborazione dei vv. 202-258 del quarto; si trovano alle pp. 73-75 e sono preceduti dal seguente occhiello: VERSI | DEL CAVALIERE | VINCENZO MONTI | ESTRATTI | DAL QUINTO CANTO INEDITO | DELLA MASCHERONIANA

⁹ Il biglietto è edito da Frassinetti 1998, p. 596.

Studio della tradizione

La tradizione del quarto canto consta di sette testimoni: tre frammenti autografi (f_1, f_2, f_3), due giri di bozze, il secondo dei quali in due copie ($M-P_2$), e un frammento edito (B). L'ultima fase testuale è rappresentata dalle correzioni autografe di Monti nel secondo giro di bozze (P_2), mentre alla storia genetica del testo appartengono tutti gli altri testimoni, fatta eccezione per B , rifacimento successivo di una porzione di testo che Monti adeguò in vista di un progetto editoriale del tutto diverso. Occorre inoltre sottolineare che f_1 occupa una posizione peculiare nella tradizione, poiché si configura come manoscritto intermedio tra il primo e il secondo giro di bozze.

Per lo studio dei rapporti tra i testimoni vale la pena trattare prima le bozze di stampa, che hanno un ruolo fondamentale nell'allestimento del testo critico, e successivamente i frammenti autografi più antichi (f_2 e f_3), utili per indagare la genesi del canto, ma non per fissarne la lezione. Infine mi concentrerò sul frammento Bettoni del 1808 (B), che, come si vedrà, non può essere ritenuto del tutto intrinseco alla *Mascheroniana*.

Dalle prime alle seconde bozze: P , $M-P_2$ e il frammento autografo f_1

I due giri di bozze (P , $M-P_2$) sono rappresentativi dei due momenti in cui Monti fissò una forma del testo che almeno per un frangente ritenne definitiva. La prima tiratura è testimoniata da P , documento parziale, come si è visto, per la caduta di alcune pagine, ma latore di correzioni autografe montiane che permettono di seguire la genesi delle varianti evolutive accolte a testo in P_2 , testimone, insieme a M , della seconda tiratura di bozze.

Su P Monti corresse pochi errori di stampa, *antro* per *antro* (v. 52), *Infritrite* per *Anfritrite* (v. 218), «scarna di plebe» per «di scarna plebe» (v. 232), *orco* per *orzo* (v. 237), e introdusse minime varianti, formali e sostanziali, che, senza mutare profondamente il testo, lo raffinarono stilisticamente. I pochi interventi sull'interpunzione sono sufficienti a delineare una tendenza all'incremento e al rafforzamento, come ai vv. 16-18, dove l'introduzione di tre virgole scandisce il costrutto di congiunzione (sempre in corsivo le varianti): «E operose officine, e di volanti | Splendidi cocchi fervida la via, | E care donne, e giovinetti amanti». In due casi Monti introduce la virgola prima di *e*: «Perdendo merca, e supplicando accatta» (v. 78), «Lo ricaccia nell'epa, e lo rimpozza» (v. 84), e in altrettanti luoghi prima di *che*: «E lui spiraste i numeri divini, | Che sovente obbliar fêro ad Apollo | I Tebani concenti e i Venosini» (vv. 209-211) e «Di lauro, che pareo lieto fiorisse | Tra le sue man, fe' al sasso una catena» (vv. 230-231). Al v. 15, invece, la virgola dopo *Cupido* è sostituita con il punto e virgola, e così al v. 195 (*veggenti*, > *veggenti*). Fa eccezione il solo v. 301 dove Monti elimina la virgola dopo *fanciulli*: «Pianto d'orbi fanciulli e madri pie».

In tre casi gli interventi riguardano le maiuscole: al v. 30, dove *virtù* viene personificato per coerenza con *Impostura* (v. 29), al v. 46, in cui *Ragion* viene abbassato in quanto facoltà e non entità, e al v. 88, dove *forza* diventa maiuscolo per la ragione opposta. Monti rivede le bozze ponendo attenzione anche ai segni diacritici e preoccupandosi di segnalare gli accenti di parola nei possibili casi di ambiguità, come al v. 192 (*Verbano* > *Verbàno*) e al v. 271, dove *umile* diventa *umìle*, con indicazione della diastole.

Le varianti sostanziali interessano luoghi circoscritti e sono il risultato di un *labor limae* che interessa soprattutto il lessico. Ne offre un esempio il v. 28, in cui il sintagma «albergo feral», riferito alla città di Milano, appena paragonata alla zona Caina dell'Inferno, è corretto in «albergo fatal», che alla sfumatura luttuosa aggiunge il senso angoscioso di una condizione di

sofferenza irreversibile.¹⁰ Al v. 41 (in corsivo): «Su e giù sospinte le Speranze nude | Van zoppicando, e *al fianco hanno* per tutto | Colei che tutte le speranze esclude» (vv. 40-42), invece, Monti sostituì *al fianco hanno* con *inseguete*, ridefinendo un verso ritmicamente faticoso e la raffigurazione, inusuale, oltre che ambigua, della morte che procede accanto alla speranza. Un ultimo esempio si avverte nel passaggio da «Con umil *foglio in man carico di lutto* | Grida il Bisogno» a «Con umil *carta in man, lurido e brutto* | Grida il Bisogno» (vv. 43-44), con *lurido* sostituito a un precedente *stracciato*, cassato da Monti. L'introduzione degli aggettivi realistici *lurido* e *brutto* e del sostantivo *carta*, che richiama alla materialità del *foglio* (lezione base) brandito dal Bisogno, rende più efficace la raffigurazione delle condizioni di indigenza dei cittadini. L'espunzione del sostantivo *lutto*, inoltre, elimina la ripetizione con la terzina precedente, anch'essa centrata sull'atmosfera funesta in cui era avvolta la città. Rispetto a quanto rilevato, fa eccezione la sostituzione di «Sente de' *freni* cisalpini il morso» con «Sente di *briglia* cisalpina il morso» (v. 228), che attenua l'immagine del governo autoritario e prevaricatore restituito da *freno*, al quale è preferito *briglia*, metafora di 'guida', e infatti è l'unica variante, insieme alle due interpuntive dei vv. 243 (*pietade*, per *pietade*) e 245 (*fremetti*; per *fremetti*), non accolta in *P*₂.

Le correzioni montiane presenti in *P* non documentano invece l'aggiunta di sessantasei versi tra la prima e la seconda tiratura di bozze (*P*₂), testimoniata dal frammento autografo *f*₁, che per i vv. 202-283 si configura come immediato precedente di *P*₂. Tutte le varianti evolutive introdotte sul testo base di *f*₁, infatti, sono accolte in *P*₂, che si discosta dalla lezione più avanzata dell'autografo soltanto per quattro varianti formali (prima sempre la lezione di *f*₁): *fiori*, > *fiori* (v. 224), *Diva* > *Diva*, (v. 251), *alfine*; > *alfine*, (v. 256), *qui* > *quì* (v. 266).

La prima aggiunta, più corposa, si inserisce dopo il v. 201 di *P* e corrisponde ai vv. 202-258 di *P*₂, dedicati al monumento che i coniugi Rocco e Amalia Marliani fecero erigere in memoria di Parini nel giardino della loro residenza, Villa Amalia. Le diciannove terzine introdotte (57 versi) non implicarono l'adeguamento delle precedenti, ma la riscrittura delle due successive, nelle quali Monti inasprì il ritratto, prima malinconico, dei paesaggi attraversati dall'ombra di Verri. Si vedano di seguito le due stesure a fronte:

P, 202-208

Alla manca lasciai l'erte pendici,
Che fan difesa, ah! vana! alle riposte
Di Tellino convalli un di felici.
Alla dritta restar le sottoposte
Abduane pianure; e il mio cammino
Procedendo del Brembo oltre le coste,
Alla tua patria scesi, o pellegrino

*f*₁, 259-265

Vagai per tutto; nel tugurio entrai
Dell'infelice, e il ricco vidi in grembo
Dell'auree case, più infelice assai.
Salii, discesi, e risalii lo sghembo
Sentier di balze e fiumi, e il mio cammino
Oltre l'Adda affrettando, ed oltre il Brembo
Alla tua patria giunsi, o pellegrino

In primo luogo, Monti sostituì la raffigurazione geografica ampia e descrittiva di *P* con una scena caratterizzata da tinte più forti, come il cenno al «tugurio [...] | Dell'infelice» (*f*₁, 259-260), che insiste sulla miseria in cui versava il popolo lombardo, già più volte sottolineata nel canto.¹¹ Il riferimento al *ricco* dei vv. 260-261, invece, suggerisce una riflessione morale prima

¹⁰ Meno significativa è la maggiore attestazione di *fatal* rispetto a *feral*, dal momento che, poco oltre, il marcato latinismo *valve* (v. 37), rarissimo nella tradizione (attestato dai repertori soltanto in Fregoso, *Silve*, *De i re peregrini*, *Del chiostro de Lucina* XXI 6), viene preferito al più comune e dantesco *soglie*.

¹¹ Si vedano per esempio i versi riferiti al Bisogno: «Con umil carta in man, lurido e brutto | Grida il Bisogno, e sua ragione apporta; | Ma duro niego de' suoi gridi è il frutto» (vv. 43-45), alla Finanza (vv. 70-78), e alle ruberie del secondo governo cisalpino (vv. 115-117).

assente, e l'espunzione del cenno a Teglio (*Tellino*), in Valtellina, si deve a ragioni di coerenza geografica, dal momento che Villa Amalia si trova a Erba.

Nella seconda terzina Monti inasprì il tono disteso di *P* introducendo in *f₁* la serrata successione di predicati dei vv. 262-263 e tratteggiando il paesaggio con tocchi più rapidi, che sintetizzano la *pianura Abduana* ne *l'Adda* e le rive del Brembo nel solo *Brembo*. Il procedere concitato della terzina (*f₁* 262-264) isola così, anche ritmicamente, i versi dedicati a Villa Amalia (*f₁* 202-258), caratterizzati da sfumature quasi eteree, che individuano la residenza Marliani come oasi di pace estranea alle brutture ritratte fino a quel momento. Scattante, infatti, è anche l'andamento dei versi precedenti la nuova porzione, che ricordano per brevi cenni i grandi lombardi Plinio (vv. 193-195), Volta (vv. 196-198); e Galvani (vv. 199-201), citati uno per terzina come simboli dell'eccellenza storica del paese.

Le ragioni dell'aggiunta vanno cercate al di là della celebrazione di Parini, che certo condivide con i coniugi Marliani il centro della scena, ma che Monti aveva già consacrato come simbolo di virtù civile nel primo (vv. 157-240) e nel secondo canto (vv. 146-192). Nei due luoghi citati, infatti, il poeta del *Giorno* è protagonista di due discorsi aspramente censori nei confronti della corruzione e delle ruberie perpetrate dal Governo della Prima Cisalpina, che anticipano l'idealizzazione del personaggio diffusa dalla *Vita* scritta dall'allievo Francesco Reina per le *Opere* pubblicate a partire dal 1802.¹² Tale investitura viene poi ribadita all'inizio del quarto canto, dove Parini reagisce duramente all'indulgenza di Mascheroni: «Chiusa e stretta da Forza prepotente, | (Dolce interrompe allor Lorenzo) e in forse | Di maggior danno, e inerme e dependente, || Che far poteva autorità?» “Deporse”: | Gridò fiero Parini, e steso il dito, | Gli occhi e la spalla brontolando torse» (vv. 88-93). L'introduzione delle nuove terzine si giustifica meglio, invece, come omaggio ai proprietari della Villa. Rocco Marliani, infatti, fu tra i Seniori che durante la Prima Cisalpina rifiutarono la remissiva sottomissione al governo di Parigi, e per tale resistenza fu rimosso dall'Assemblea. Una volta lasciato l'incarico rimase politicamente nell'ombra e si dedicò al restauro della residenza che avrebbe ospitato illustri poeti e letterati, tra i quali Foscolo, Monti e Stendhal. Non sembra casuale, in tal senso, che i lavori di ristrutturazione furono completati proprio nel 1801.¹³ L'esonero dagli incarichi governativi, dettato dal rifiuto del cieco asservimento a Parigi, avvicina in qualche misura Marliani a Parini, che a sua volta era stato chiamato tra le fila della Municipalità nel 1796, ma vi era rimasto soltanto pochi mesi.¹⁴ In senso politico, dunque, Monti dipana una sorta di filo rosso tra due generazioni di uomini dagli alti valori civili, fedeli alla propria morale, il più giovane dei quali, ancora partecipe della scena istituzionale lombarda, viene celebrato come esempio di uomo politico auspicabile tra le fila del nuovo governo cisalpino. Dopo Marengo, infatti, Marliani fu nominato presidente della Municipalità di Milano (1800), partecipò come delegato ai Comizi di Lione e in seguito ottenne la carica di deputato alla Corpo Legislativo della Repubblica Italiana (26 gennaio 1802).¹⁵

Tornando al frammento *f₁*, la seconda porzione aggiunta (vv. 271-279), che si colloca dopo il v. 213 di *P*, introduce gli unici versi della cantica che accennino allo stretto legame tra Mascheroni e Paolina Secco Suardo, protagonista e destinataria del celebre *Invito di Dafne Orobiano a Lesbia Cidonia*, pubblicato a Pavia nel 1793. Nonostante fossero trascorsi almeno

¹² Le *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina* uscirono in sei volumi a Milano presso la Stamperia e Fonderia al Genio Tipografico tra il 1802-1803 e il 1804, nonostante il frontespizio del primo volume rechi la data del 1801 (vd. Spaggiari 2000, pp. 152-153). L'idealizzazione del poeta come modello di virtù civili e morali, tuttavia, era già presente in alcune pubblicazioni minori; cfr. Cadioli 1999.

¹³ Sulla ristrutturazione di Villa Amalia e sui suoi ospiti illustri vd. Balzaretto 1964, pp. 18-23.

¹⁴ Nicoletti 2014, p. 373.

¹⁵ Sulle cariche ricoperte da Rocco Marliani vd. *Raccolta* 1801, vol. I, p. 9 e *Convocazione* 1802, p. 52. Per un più ampio cenno biografico vd. Balzaretto 1964, pp. 26-27.

cinque mesi dalla morte di Paolina, avvenuta il 27 marzo 1801,¹⁶ è possibile che Monti avesse appreso la notizia soltanto dopo la tiratura del primo giro di bozze e che abbia colto l'occasione dell'aggiunta più corposa per rendere omaggio alla poetessa. Le due nuove terzine, infatti, sono dedicate a Mascheroni, che, dopo avere appreso la notizia della morte di Paolina, si mostra impaziente di rivederla. La donna è citata nei versi precedenti, che il poeta riadattò dopo l'aggiunta: «e lagrimosi i volti | Su la morta di Lesbia illustre salma, | Che al cielo i vanni per sequirti ha sciolti» (*f*₁ 268-270). La lezione di *P* si concentrava invece sulla libertà frustrata dal governo della Seconda Cisalpina, responsabile a Bergamo, come in tutta la Lombardia, di amare delusioni: «[...]-ma prostrati i volti | De' figli suoi [di Bergamo] che colsero di bella | Pianta aconiti dolorosi e molti» (*P* 211-213). Su *f*₁ Monti rielaborò anche la terzina successiva all'aggiunta, corrispondente ai vv. 214-216 di *P*, «Quindi alla spiaggia mi drizzai che il Mella | Ricco di ferro e d'ardimento irriga; | E l'ardir colle pronte opre suggella», ma intervenne soltanto sul piano stilistico, restituendo un'immagine di maggiore intensità espressiva: «[...]-Dritto il viaggio | Di là volsi al terren, che il Mella irriga | Ricco d'onor, di ferro, e di coraggio» (*f*₁, 280-282).

A conclusione dello studio di *f*₁ si può quindi osservare che, per la porzione di testo interessata dalle aggiunte, Monti salvò da *P* soltanto la terzina di passaggio tra il ritratto di Villa Amalia e i versi dedicati a Lesbia Cidonia (*P* 208-210; *P*₂ 265-267). Nel luogo in questione; l'autografo, che concorda con il secondo giro di bozze (*M-P*₂), reca una sola variante al v. 265 (in corsivo), «Alla tua patria *giunsi*, o pellegrino», mentre in *P* si leggeva «Alla tua patria *scesi* o pellegrino» (v. 208). Originariamente (*P*), dunque, l'ombra di Verri *scendeva* dalla Valtellina (*Tellino*, 'Teglio', *P* 204) verso Bergamo, mentre in *P*₂ giunge da Erba (dove si trova Villa Amalia), cioè da ovest e non da nord, e dalla collina invece che dalla montagna.

Il secondo giro di bozze, testimoniato da *M* e da *P*₂, deriva quindi da *P* aggiornato agli ultimi interventi montiani e integrato da *f*₁ per i vv. 202-283.

Quanto alle correzioni sul manoscritto, importa notare ~~come~~ che a fronte di molti luoghi del tutto in pulito (circa 50 versi su 81) ve ne ~~siano~~ sono alcuni interessati da profondi rimaneggiamenti, come i vv. 248-249, dedicati a Rocco Marliani, così nella prima stesura (in corsivo le varianti): «Ed ei che vuole | Il voler delle care alme pupille, || Sol per farle contente eccelsa mole | *Ergea d'attico gusto ove beato* | *Frui con ella d'un perpetuo sole*». Il primo ritratto di Villa Amalia, costantemente illuminata dal Sole, restituisce un'immagine effimera dal tono quasi sacrale, che muterà con i rifacimenti successivi fino a restituire una vera e propria esaltazione dell'*eccelsa mole*. Già con il primo momento correttorio, Monti muta la prospettiva, inizialmente centrata su Marliani, trasferendola sul Sole, che diventa soggetto: «[...]-eccelsa mole | *Edificava, su la qual* <ill.> | *Par che s'arresti, e innamorato il sole*» (I^a fase, 248-249). L'immagine prende forma e l'intento celebrativo risulta più scoperto, ma Monti si dimostra insoddisfatto, in primo luogo dell'iperbolico *innamorato*, tanto che rielabora soltanto il secondo emistichio del v. 249, sostituendo «e innamorato il sole» prima con «per goderne il sole», poi con «per gioirne il sole» (II^a fase). Ancora inappagato, cassa entrambi i versi (vv. 248-249) e riscrive la lezione definitiva: «D'attico gusto ergea, su cui fermato | Pareami in cielo, per gioirne, il sole» (III^a fase, 248-249). Quest'ultimo intervento recupera il riferimento allo stile architettonico sobrio ed elegante della villa già sottolineato con la prima lezione («*Ergea d'attico gusto*», v. 248), e con esso il predicato *Ergea* (testo base) in luogo del più prosastico *Edificava* (I^a fase). Dalla II^a fase, invece, il poeta riprende *gioirne*, che aveva soppiantato *goderne* (II^a fase), a sua volta sostituito di *innamorato* (I^a fase). Con l'avvicendamento *innamorato* > *goderne* > *gioirne*, che costituisce una *climax* discendente, Monti avvicina per fasi

¹⁶ Vd. Bani, 2018, p. 721. Cinque mesi sono il tempo trascorso tra la morte di Paolina il 27 marzo 1801 e l'agosto-settembre dello stesso anno, periodo in cui, stando all'indicazione in calce al terzo canto («il prossimo si darà in Fruttidor»), avrebbe dovuto uscire il quarto.

successive la sfumatura più delicata restituendo un'immagine più elegante. Tale processo correttivo riflette quanto osservato da Arnaldo Bruni, che annovera il poeta tra «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*. Il procedimento di lavoro perciò risulta di non profondo spessore, anche quando appare complicato sotto il profilo variantistico. Perché esso è riconducibile a restauri locali intenti a levigare la superficie testuale [...].¹⁷

Rispetto alla presenza di luoghi molto tormentati, come l'esempio citato, appare curioso che i vv. 211-216, invece, subiscano un unico rifacimento radicale in interlinea, dal quale risulta una lezione notevolmente mutata. Si vedano le due stesure a fronte (in corsivo le varianti):

Testo base

Io le mirava, e non venia satollo
 Mai del mirar *lo sguardo mio chè tosto*
Un diletto dell'altri era rampollo.
 Quando *voce sentii che non discosto*
 Il tuo nome suonava. Disioso
A questa parte io volo, e al suon m'accosto.

Seconda stesura

Io le mirava, e non venia satollo
 Mai del mirar; *chè rapido il piacere*
L'un dall'altro sorgea, come rampollo.
 Quando *un accento non lontan mi fere,*
 Che il tuo nome suonava. Disioso
Donde quel suono uscía corsi a vedere.

Parla l'ombra di Pietro Verri, che nei pressi di villa Amalia ode la donna invocare il nome di Parini («tuo nome»). Là dove Monti è intervenuto a mutare i versi, il testo base è cassato con una doppia linea orizzontale e la nuova lezione è introdotta in pulito nell'interlinea con la sola eccezione di *uscía*, corretto su *venía*. Se si considera l'esempio precedente (vv. 248-249), in cui la rielaborazione di pochi versi passa attraverso numerose fasi correttive, sembra improbabile che le due terzine siano state riscritte di getto, senza ripensamenti né pentimenti. È dunque possibile che la porzione sia stata rielaborata su un foglio separato, secondo un *habitus* non estraneo al poeta, testimoniato ancora dai frammenti autografi siglati *f*₂ e *f*₃, dei quali discuterò più oltre.

Considerando le varianti introdotte con la correzione, si osserva nella prima terzina (vv. 211-213) la soppressione del riferimento allo *sguardo* (v. 212), che nel testo base implicava tre cambi di soggetto in tre versi e che Monti sostituì con un dettaglio sullo stato d'animo di Verri, incantato dalla bellezza di villa Amalia. Ai vv. 214-216, invece, si rileva da un lato un innalzamento di registro, dato dalla sostituzione di *voce* con *accento* e di *sentii* con *mi fere*, dall'altro la restituzione di una scena più realistica, per la soppressione di «volo e al suon m'accosto» (lez. base) in favore di «corsi a vedere» (II^a stesura). La nuova lezione, infatti, imprime maggior vigore al senso di curiosità e di urgenza dell'ombra di Verri, per di più umanizzata dall'impiego del predicato *correre*.

Ulteriori revisioni interessano porzioni ben più brevi di testo, come il v. 240, evidenziato in corsivo: «vidi che mortale | Grido agli Eterni non salia più, quando | | Il costei [di Amalia] prego a te [Parini] non giunse; il quale | Se alle porte celesti invan percote, | *Null'altro per passar là dentro ha l'ale*» (vv. 235-240). Monti lo cassò interamente e lo riscrisse in interlinea senza mutare alcun vocabolo, ma agì sull'ordine delle parole per rilevare il soggetto (*altro*):

¹⁷ Bruni 1996, p. 268. Lo stesso *modus operandi* trova conferma nella *Bassvilliana*, come sottolineato da Stefania Bozzi sulla scorta delle stesse considerazioni di Bruni; [vd.](#) Bozzi 2012, p. 212.

«Per là dentro passar null'altro ha l'ale», confermando il paradigma correttorio messo in luce da Bruni.

Il carattere assai diverso degli interventi analizzati, insieme alla compresenza di ampie porzioni in pulito e di luoghi corretti più volte, caratterizzano f_1 come collettore di segmenti testuali appartenenti a stadi diversi. I versi privi, o pressoché privi, di ritocchi probabilmente derivano da un primo getto già perfezionato su un testimone perduto, la cui lezione definitiva Monti copiò su f_1 ; i luoghi più volte ricorretti si configurano invece come primi abbozzi aggiunti *ex novo* su f_1 , dove Monti continuò a rielaborarli fino al raggiungimento di una forma soddisfacente (è il caso dei vv. 248-249). A una terza categoria appartengono le porzioni completamente cassate su f_1 , rielaborate altrove e sostituite in f_1 con la nuova variante, senza tracce di interventi correttori (è il caso dei vv. 211-216).

Ultimi interventi: le correzioni in P_2

Una volta stampato il secondo giro di bozze, Monti perfezionò ancora il testo ricercando, come già in P , una maggiore precisione semantica e soprattutto toni più aspri. La revisione più ampia interessa due terzine (vv. 301-306), che riporto di seguito con le innovazioni a fronte, siglate P_3 (in corsivo le varianti):

P_2 , 301-306

Pianto d'orbi fanciulli e madri pie,
D'erba e d'acqua cibate, onde di *mulse*
E d'orzo sagginar lupi ed arpie.

Pianto d'attrite *meschinelle*, *avulse*
Ai sacri asili, e con tremanti petti
Di porta in porta ad accattar compulse.

P_3 , 301-306

Pianto d'orbi fanciulli e madri pie,
D'erba e *ghianda pasciuti*, onde di *grate*
Vivande sagginar lupi ed arpie.

Pianto d'attrite *vergini strappate*
Ai sacri asili, e *un coltel ne' petti*
Spinte a darsi da tutti abbandonate

L'intervento sulla prima terzina (vv. 301-303), innanzitutto, marca il contrasto tra l'indigenza degli orfani e delle madri prive di sostanze, e l'opulenza dei politici (*lupi ed arpie*). La sostituzione del più preciso ma meno perspicuo riferimento all'orzo e alle *mulse* (vini mescolati con miele) con l'ariostesco «grate | Vivande»¹⁸ implica una rinuncia al parallelismo (*D'erba... acqua – di... orzo*), ma evidenzia l'opposizione con maggiore perspicuità. Notevole, invece, è il cambio di tono impresso alla seconda terzina (vv. 304-306), in cui il poeta sostituì il diminutivo *meschinelle* con il più formale *vergini*, riferito alle ex-monache costrette a mendicare per la chiusura dei conventi, e il letterario *avulse* (P_2 304) con *strappate* (P_3 304), più immediato e violento. La scelta di un nuovo registro, che sopprime tutte le attenuazioni, appare evidente. La sfumatura realistica conferita al primo verso (v. 304), inoltre, prepara l'immagine quasi sacrilega dei due seguenti (vv. 305-306), nei quali Monti sostituisce il gesto di chiedere l'elemosina (P_2) con l'atto estremo del suicidio (P_3), tanto più sconcertante perché commesso da donne di fede, delle quali restituisce tutta la disperazione.

La ricerca di toni più duri giustifica anche la sostituzione del sintagma «segnato da Dio» («fisicamente deforme», P_2 138)¹⁹ con «marchiato da Dio» (P_3 138), riferito all'acerrimo nemico

¹⁸ Vd. Ariosto, *Orlando furioso* IV 55, 3-4 «Non prima già che con vivande grate | Avesse avuto il ventre ampio ristoro». Il sintagma è anche in Parini, *Meriggio*, 482-483 «Mentre l'alta forcina in tanto ei volge | Di gradite vivande al piatto ancora», che probabilmente Monti non aveva ancora letto, visto che fu pubblicato da Francesco Reina nel primo volume delle *Opere* di Parini (Reina 1801-1804), uscito a Milano tra la fine del 1802 e l'inizio del 1803.

¹⁹ Cfr. GDLI, s.v. *segnato*.

Francesco Gianni, cui il poeta allude rilevandone il difetto fisico.²⁰ Il disprezzo affiora dalla maggiore violenza della variante (*marchiato*), che per di più intacca una locuzione cristallizzata.

Fanno eccezione i vv. 90-91, sui quali Monti intervenne rinunciando al proprio giudizio personale in favore di una maggiore aderenza tra il carattere dei personaggi e il tono dei loro discorsi. Riporto di seguito la lezione di P_2 con gli interventi a fronte (in corsivo le varianti):

P_2 88-92

«Chiusa e stretta da Forza prepotente,
(Dolce interruppe allor Lorenzo) e in forse
Di maggior danno, e *inerme e dependente*,
Che far poteva autorità?» «Deporse»:
Gridò fiero Parini, [...]

P_3 88-92

«Chiusa e stretta da Forza prepotente,
(Dolce interruppe allor Lorenzo) e in forse
Di maggior danno, *Autorità prudente*
Che far dovea?» «Cìò ch'io già fèi; deporse»
Gridò fiero Parini, [...]

Quanto rilevato vale soprattutto per il discorso attribuito a Mascheroni («Lorenzo»), contrassegnato in P_2 dal giudizio severo e polemico sul governo della Seconda Cisalpina, proprio di Monti e dei toni della *Mascheroniana*, che affiorava dalla dittologia «*inerme e dependente*» (P_2 90). Correggendo le bozze, però, il poeta cassò i due attributi e introdusse il sintagma «*Autorità prudente*» (P_3 90), dal quale traspare un'indulgenza più coerente con l'indole del personaggio, che al v. 89 aveva interrotto gli interlocutori 'con delicatezza' (*Dolce*). I toni mitigati di Mascheroni, inoltre, pongono in maggiore risalto l'intransigenza di Parini, cui Monti attribuisce la puntualizzazione del v. 91, inasprita in P_3 dalla sostituzione di *poteva* (P_2) con *dovea* (P_3), che trasferisce la replica dall'ambito della possibilità a quello della necessità.

A un estremo *labor limae* si possono ascrivere invece gli interventi ai vv. 52, 70, 123, 256-257 e 288, che precisano e puntualizzano le immagini attraverso la scelta di termini o di espressioni più congrui. Nel primo caso, al v. 52 (corsivo mio) «Questo io *vidi nell'antro, in cui si cova* | Della patria il dolor» (P_2 52-53), Monti elimina *antro* e ricorre a un'immagine più generica: «io vidi venendo ove si cova», cosicché le ingiustizie perpetrate dal governo della Seconda Cisalpina non risultano più isolate entro confini circoscritti, ma diffuse in un'area ben più ampia, di cui non si percepiscono i limiti. Ai vv. 70-71, «Mossi più addentro il piede; e in logra zona | Vidi l'Inferma, che *Finanza* ha nome», l'espunzione del sostantivo *piede*, ridondante rispetto al predicato *Mossi* e incongruo in quanto riferito a un'ombra, lascia spazio a un secondo attributo, che avvilisce ulteriormente il ritratto della città e, di conseguenza, della *Finanza*: «Mossi più addentro; e in logra immonda zona» (P_3 70). Simile si presenta il caso del v. 256 (corsivo mio) «*Mossi alfine, e quei colli, ove si sente* | Tutto il bel di natura, abandonai» (P_2 256-257), così restituito in P_3 «*Mesto adunque i bei colli, ove si sente*». La sostituzione di *Mesto* a *Mossi*, che ripeteva non solo *abandonai*, ma anche lo stesso costrutto dei vv. 70-71, rinuncia a un predicato ridondante in favore di un aggettivo che caratterizza emotivamente Pietro Verri, personaggio cui è affidato il discorso.

Come anticipato, la maggior parte delle varianti inasprisce la denuncia delle iniquità del secondo governo cisalpino, rendendo i toni più violenti (v. 138) o più marcatamente censorî (vv. 52-53, 88-92 e 301-306), segno che Monti non tenne conto, nemmeno durante l'ultima revisione, delle preoccupazioni esternate da Marescalchi già il 4 agosto 1801, il giorno dopo l'uscita del terzo canto:

Se io non temessi che i vostri nemici si valessero del pretesto d'essere stati da voi eccitati per cagionarvi de' dispiaceri e farvi arrabbiare, non avrei per i due canti già da voi pubblicati sulla morte del povero Mascheroni, che quel sentimento ch'essi ispirano

²⁰ Francesco Gianni era gobbo; per l'identificazione del personaggio [vd.](#) Frassinetti 1998, p. 371, [nota](#) 283.

generalmente, cioè quello dell'applauso della compiacenza. Ma costoro vi attaccheranno per ogni verso, e siccome so pur troppo per esperienza che i cattivi riescono nel loro intento assai più che i buoni, non ne so niente tranquillo [...].²¹

Al contrario, il poeta mantenne fede al proposito di non scendere a compromessi, come già aveva dichiarato rispondendo all'amico il 10 agosto 1801: «Finché avrò fiato scriverò come scrivo [...] e io mi consolo colla considerazione che se Dante avesse consultata la prudenza piuttosto che la bile, noi forse ignoreremmo che Dante avesse esistito».²² Tuttavia, nonostante l'ostinazione che traspare dalla lettera, Monti dovette cedere alle pressioni e interrompere l'edizione degli ultimi due canti del poemetto. Il definitivo abbandono del progetto lasciò senza esito gli ultimi interventi sulle bozze, e senza soluzione i ripensamenti di cui rimane traccia nelle correzioni cassate lasciate in sospeso, testimonianze di una revisione *in fieri* e di un'ultima volontà ancora non chiaramente definita.

Uno scorcio genetico: i frammenti manoscritti f_2 e f_3

I frammenti f_2 (vv. 130-142) e f_3 (vv. 43-48) costituiscono brevi testimonianze della genesi del canto, entrambe precedenti al primo giro di bozze (P). Considero prima f_2 , che può essere collazionato soltanto con le seconde prove di stampa ($M-P_2$), perché P è mutilo delle pagine corrispondenti. Il testimone presenta tre minime correzioni, poco rilevanti, due interdipendenti, ai vv. 131-132 «qual si vende il testimonio | Falso pel quarto e men, d'un Leopoldo», dove Monti sostituì «si vende il» (v. 131) con «il falso» e, di conseguenza, *Falso* (v. 132) con *Vende*. Al v. 139, «V'ha chi viene in bigoncia dallo spago», invece, il poeta corresse *viene* in *salta* per rendere l'espressione più fedele al detto toscano «montare in bigoncia» (cfr. GDLI, s.v. *bigoncia*). Tutte le varianti introdotte in f_2 si trovano a testo in $M-P_2$; ignoti rimangono invece i rapporti tra f_2 e gli altri testimoni autografi del canto (f_1 e f_3), con i quali il frammento non ha versi in comune.

Il secondo frammento, f_3 , tramanda due terzine che furono oggetto di profondi e numerosi rimaneggiamenti. Né la prima stesura, né la lezione su cui Monti si arresta, però, trovano rispondenza in P , né in P_2 .²³ Tuttavia, il ritratto del bisogno (vv. 43-45), per quanto restituito in termini assai diversi nelle bozze, e il cenno alla giustizia (vv. 46-48) permettono di riconoscere nei sei versi una prima redazione dei vv. 43-48 di P , che riporto di seguito a fronte dell'autografo:

f_3 43-48

Lacerato il vestir carico di lutto
Piange il Bisogno e va del giusto in cerca
Ma duro niego de' suoi pianti è il frutto.
Che giustizia, ragion, dritto si merca
Nell'aperto, e invocar legge non giova
Al reo pietosa, e al misero noverca.

P 43-48

Con umil foglio in man, carico di lutto
Grida il bisogno, e sua ragione apporta;
Ma duro niego de' suoi gridi è il frutto:
Chè voce di ragion là dentro è morta,
E de' pieni scaffali tra le borre
Dorme Giustizia in gran letargo assorta;

²¹ Lettera di Ferdinando Marescalchi a Vincenzo Monti del 16 termidoro anno IX, in Bertoldi 1928-1931, vol. II, p. 238.

²² Lettera di Vincenzo Monti a Ferdinando Marescalchi del 22 termidoro [1801], in Bertoldi 1928-1931, vol. II, p. 239.

²³ $M-P_2$ reca una lezione differente al v. 43 «Con umil carta in man, lurido e brutto», che trova riscontro nelle correzioni autografe di P .

Nel frammento autografo sono del tutto assenti il riferimento al tribunale e lo sfondo della scena, mentre in *P* il primo affiora dal cenno agli scaffali pieni di oggetti inutili (*borre*), il secondo è richiamato dal sintagma avverbiale *là entro* riferito alla città di Milano, già paragonata all'*Antenora* e alla *Caina* ai vv. 22-27. D'altro canto, nella stampa trovano riscontro l'immagine del Bisogno malconcio (v. 43), con ripresa anche del sintagma «carco di lutto», e i riferimenti alla ragione, venduta in f_3 (v. 46), inascoltata in *P* (v. 46), testimonianze del legame tra il primo giro di bozze e l'idea originaria, già tratteggiata e fatta oggetto di una prima elaborazione in f_3 .

La stessa configurazione del frammento e l'insistenza dei rimaneggiamenti suggeriscono che l'autografo tramandi un primo tentativo di scrittura durante il quale Monti si soffermò a lungo sui primi due versi, e non compose il terzo finché non raggiunse una soluzione soddisfacente. Dopo due fasi correttorie, la lezione originaria, «Lacerati i vestir carchi di lutto | Piange il turpe bisogno, e ragion chiede» (vv. 43-44), non muta nella sostanza, ma soltanto nella forma, soprattutto attraverso la scelta dei vocaboli: «Lacerato il vestir carco di lutto | Piange il bisogno e va del giusto in cerca» (vv. 43-44). Il primo momento correttorio corrisponde a un tentativo di revisione sintattica volto ad anticipare il predicato *Piange*, ma che non andò oltre il rifacimento del primo verso e la cassatura del primo emistichio del secondo, cosicché la lezione evolutiva rimase in sospeso: «Piange lordo il vestir carco di lutto | <...>, e ragion diede». Il secondo coincide con il raggiungimento della lezione definitiva, riscritta in pulito sotto i primi tentativi. Meno insistiti sono gli interventi sul v. 45, l'ultimo della prima terzina, in cui viene mutata soltanto la disposizione delle parole, secondo una tendenza correttoria già emersa in f_1 .

La seconda terzina è soggetta allo stesso procedimento compositivo, che prende le mosse dai vv. 46-47, così nella prima stesura: «Che giustizia, pudor, dritto si merca | Palesam. Nell'aperto, e invocar legge». Anche in questo caso, l'intervento non muta il contenuto dei versi, ma ristrutturata significativamente la sintassi legando il v. 46 al v. 45, inizialmente separati da un punto fermo. La lezione, infatti, muta come segue (in corsivo le varianti): «Ma duro niego de' suoi [del Bisogno] è il frutto | | Che giustizia, *ragion*, dritto si merca | *Nell'aperto*, e invocar legge *non giova*» (vv. 45-47). Una volta fissata la forma dei primi due versi, Monti completa la terzina con un primo tentativo che gioca sull'anafora di *Che* e sulla ripresa di *legge*: «Che la legge è tiranna, o ria noverca» (v. 48). La soluzione, tuttavia, non soddisfa il poeta, che cassa quasi tutto il verso e riscrive la lezione definitiva: «Al reo pietosa, e al misero noverca».

Il carattere degli interventi correttori e il confronto con *P* suggeriscono che, sul *verso* dell'invito a pranzo ricevuto da Bernardoni, Monti aveva appuntato in maniera rapsodica un'idea forse estemporanea e ancora priva di una collocazione nel canto. In f_3 la scena è priva di un contesto di riferimento, mentre in *P* è precisamente collocata entro la denuncia della miseria e delle ingiustizie dilaganti a Milano e in Lombardia. Assenti sono anche i rappicchi, di cui Monti si avvale quasi sempre quando utilizza fogli sparsi per rielaborare brevi porzioni di testo estratte da frammenti più ampi, entro i quali poi trascrive la lezione definitiva (f_2, f_4 e f_8).

La data della lettera, 27 settembre (5 vendemmiale), è priva dell'anno, ma il luogo di scrittura è sicuramente Milano, dove Bernardoni risiedeva, e di certo coincide con quello di recapito, trattandosi di un invito a pranzo per lo stesso giorno. Considerando che il 27 settembre 1800 Monti era ancora a Parigi,²⁴ e che iniziò a comporre la *Mascheroniana* durante l'esilio in Francia, l'invito sarà da ascrivere al 1801. È dunque plausibile che i vv. 45-47, appena abbozzati, costituiscano un'aggiunta tarda, forse intervenuta quando una prima

²⁴ La lettera inviata a Ferdinando Marescalchi il 3 marzo 1801 (Bertoldi 1928-1931, vol. II, n. 714), attesta che Monti rientrò a Milano ai primi di marzo 1801.

stesura del canto era già conclusa e prossima a essere tirata in bozze. Se la lettera citata di Pindemonte alla Teotochi Albrizzi del 28 settembre 1801 accenna già all'intenzione di pubblicare il canto e la successiva del 12 ottobre ne contiene una terzina, trascritta da Pindemonte per compiacere una richiesta dell'amica,²⁵ pare infatti probabile che il testo fosse concluso e stesse già circolando, ma ciò non toglie che fosse ancora passibile di aggiunte. Lo dimostra il fatto che tra la prima e la seconda tiratura di bozze Monti aggiunse al canto ben sessantasei versi.

Il frammento Bettoni (B): una derivazione successiva

Rimane da considerare il frammento (vv. 202-258) edito da Bettoni nel 1808, sette anni dopo la rinuncia di Monti alla pubblicazione degli ultimi due canti del poemetto; un lasso di tempo che impone di indagare in primo luogo la percezione dell'estratto rispetto alla cantica, per chiarire se, e fino a che punto, Monti lo ritenesse ancora intrinseco all'opera originaria.

La collazione con i versi corrispondenti di *P₂* ha rilevato ampi e notevoli mutamenti che danno luogo a un significativo cambio di prospettiva, non documentato dalle ultime correzioni in bozze (*P₃*). Il rifacimento più significativo riguarda i vv. 208-216, che in *P₂* celebrano i luoghi amati da Parini, mentre in *B* assumono i tratti di un vero e proprio omaggio al poeta.

Si considerino le due redazioni a fronte (in corsivo le varianti):

P₂, 205-216

E nel vederli mi sclamai: «salvete,
Piagge dilette al ciel, che al mio Parini
Foste cortesi di vostr'ombre quiete:

*E lui spiraste i numeri divini,
Che sovente obbliar fero ad Apollo
I Tebani concenti e i Venosini».*

*Io le mirava, e non venia satollo
Mai di mirar; chè rapido il piacere
L'un dall'altro sorgea, come rampollo.*

*Quando un accento non lontan mi fere,
Che il tuo nome suonava. Disioso
Donde quel suono uscia corsi a vedere.*

B, 205-216

E nel vederli mi sclamai: «salvete,
Piagge dilette al ciel, che al mio Parini
Foste cortesi di vostr'ombre quiete;

*Quando ei fabbro di numeri divini
L'acre bile fe' dolce, e la vestia
Di tebani concenti e venosini».*

*Parea de' carmi tuoi la melodia
Per quell'aure ancor viva, e l'aure e l'onde
E le selve eran tutte un'armonia.*

*Parean d'intorno i fior, l'erbe, le fronde
Animarsi, e iterarmi in suon pietoso:
Il cantor nostro ov'è? chi lo nasconde?*

La prima variante che segna il cambio di prospettiva interessa la seconda terzina (vv. 208-210), in cui *ei*, riferito a Parini (*B* 208), prende il posto di *Piagge* in qualità di soggetto (*P₂* 208) e *numeri* diventa semplice determinante. In questo modo il punto di vista non risulta più centrato sui versi e sul luogo che li ispirò, ma dal *fabbro* che li compose guardando all'esempio di Pindaro e di Orazio. Notevole è ancora il cenno al carattere censorio attribuito alla poesia pariniana, introdotto in *B* al v. 209 (*acre bile*), assente in *P₂*, che si limitava a tessere le lodi del poeta (vv. 208-209). L'intervento trova ragione nella volontà di omaggiare Parini come

²⁵ Si tratta dei vv. 154-156, così trascritti da Pindemonte: «*Oh inopia di caestri! oh maledetta | Lue Cisalpina! oh tempi! oh santo Iddio, | Perché pigra in tua mano è la saetta?*» (Lettera di Ippolito Pindemonte a Isabella Teotochi Albrizzi del 12 ottobre 1801, in Pizzamiglio 2000, pp. 119-120). La terzina 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 non offre sufficienti elementi per chiarire se il verso riportato nella lettera derivi da una stesura precedente del testo o da una citazione poco fedele perché fatta a memoria, ma testimonia che i versi erano già noti.

simbolo dei più alti valori civili, secondo il ritratto consacrato proprio dalla *Mascheroniana* (I 157-240 e II 146-192) e ormai diffuso dalla *Vita* del poeta scritta dal Reina.

La direzione di intervento osservata per i vv. 208-210 trova conferma nella revisione delle due terzine successive, in cui l'ammirata contemplazione del paesaggio, ancora protagonista in P_2 , lascia spazio a un nuovo omaggio a Parini. La riscrittura della seconda terzina (vv. 214-217) ricorda infatti i versi finali dell'ode *Per l'inclita Nice*, «Colpito allor da brivido | Religioso il core, | Fermerà il passo; e attonito | Udrà del tuo cantore | Le commosse reliquie | Sotto la terra argute sibilan» (vv. 127-132), incisi con lieve variazione proprio sul monumento di Villa Amalia.²⁶ Nella seconda terzina (vv. 214-216), invece, il cenno alla voce lontana (P_2 114-116) è sostituito dal ritratto di memoria petrarchesca di una natura quasi ineffabile (RVF 303) che invoca il poeta.

Nel passaggio da P_2 a B Monti intervenne anche sull'aspetto stilistico del testo, che nell'edizione bettoniana si caratterizza per una maggiore eleganza espressiva. Tra i numerosi esempi rilevabili, vale la pena soffermarsi sui vv. 220-222 (in corsivo le varianti): «*Ed una non so ben se Donna o Dea | (Tese l'orecchio, aguzzò gli occhi il Vate, | E spianava le rughe, e sorridea.)*», così restituiti in B : «*E Donna di beltà che dolce ardea | (Tese l'orecchio, e fiammeggiando il Vate | Alzò l'arco del ciglio, e sorridea)*». La struttura della terzina non muta, così come la sostanza dell'immagine, che ritrae Parini lusingato dal ricordo della donna, probabilmente subito riconosciuta come Amalia. Monti intervenne invece sul registro, eliminando il binomio donna-dea (v. 220), divenuto quasi formulare a partire da Petrarca,²⁷ in favore di un'immagine più ricercata, dalla quale affiora lo stato d'animo di Amalia. Lo stesso vale per i vv. 221-222, nei quali il ritratto realistico di un Parini che «aguzzò gli occhi» e «spianava le rughe» è sostituito da una raffigurazione di tono più alto.

Per quanto condotta su più livelli, la revisione dell'episodio dipese in primo luogo dalla destinazione dell'estratto, pubblicato entro un volumetto in cui tre dei quattro componimenti editi celebrano Parini (rimangono esclusi i *Sepolcri* di Pindemonte), donde il cambio di prospettiva dei vv. 205-216 e 232-240, rielaborati affinché meglio aderissero a uno dei motivi portanti della raccolta. Il poeta, tuttavia, non si preoccupò di dare piena autonomia al frammento, tanto che la permanenza di pronomi allocutori e di riferimenti a un personaggio non introdotto sulla scena rendono necessaria la premessa del curatore, indispensabile per comprendere e contestualizzare l'estratto: «Le parole sono in bocca a Pietro Verri uno de' quattro Spiriti descritti sul fine del Terzo canto. – Parini è uno degli ascoltanti».²⁸ Il legame con la cantica, dunque, non risulta del tutto reciso, ma ciò non significa che Monti intendesse sostituire i versi originari con la redazione edita da Bettoni, soprattutto senza intervenire ulteriormente. Si consideri inoltre che in B non resta alcuna traccia degli ultimi interventi montiani sulle bozze di stampa (P_3), segno che il testo subì una trasformazione tanto profonda da superare gli ultimi ritocchi in vista della pubblicazione dell'intero canto nel 1801.²⁹ La revisione, quindi, dovrà essere ricondotta all'altezza cronologica dell'edizione Bettoni, e il frammento (B), in quanto non del tutto pertinente alla cantica, potrà essere pubblicato in appendice all'edizione critica.

Canto V

²⁶ «Qui ferma il passo e attonito | Udrà del tuo cantore | Le commosse reliquie | Sotto la terra argute sibilan», Balzaretti 1964, p. 10.

²⁷ Vd. Petrarca, RVF CLVII 5-7 «L'atto d'ogni gentil pietate adorno, | e 'l dolce amaro lamentar ch' i' udiva, | facean dubbiar, se mortal donna o diva».

²⁸ *Dei sepolcri*, p. [73].

²⁹ L'esempio più significativo si trova al v. 249, così in P_2 «Pareami in cielo, per gioirne, il sole», poi mutato in P_3 : «Parvemi in ciel per vagheggiarla, il sole», e ancora diverso in B : «Raggiava immemor del suo corso il sole», dove Monti rielabora l'intera terzina.

Descrizione dei testimoni

Bozze di stampa

M = Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, Triv L 2619 1-3

Esemplare del secondo giro di bozze del quinto canto rilegato insieme alle *principes* dei primi tre e alle prove di stampa del quarto. Il testimone è costituito di sette carte stampate solo sul *recto*, ognuna delle quali contiene due pagine affiancate, numerate in cifre arabe da 4 a 15 in alto al centro tra parentesi tonde. Di norma ogni pagina presenta otto terzine separate da uno spazio bianco e con il primo verso sempre aggettante; fanno eccezione la prima, che ne ha soltanto sei precedute dal titolo «CANTO QUINTO | (*fuso*)», e l'ultima, che ospita le ultime due seguite dall'indicazione «FINE DEL QUINTO CANTO».

Il testimone è privo di data e di note tipografiche, ma può essere ricondotto all'editore milanese Pirotta e Maspero, responsabile anche delle bozze del quarto canto, che presentano lo stesso fuso tipografico, caratteri identici e la stessa impaginazione. L'unica differenza è costituita dall'intestazione, che non riporta il titolo del poemetto, ma soltanto il numero del canto.

Non sono presenti correzioni.

P₂ = Biblioteca del Museo per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Esemplare della seconda tiratura di bozze identico a M, ma con interventi autografi di Monti in interlinea e a margine. Si tratta di sei fogli sciolti stampati solo sul *recto*, ognuno contenente due pagine con numerazione in cifre arabe da 3 a 14 in alto al centro tra parentesi tonde. Il titolo, «CANTO QUINTO | (*fuso*)», è a p. 3. Le terzine sono separate da uno spazio bianco e hanno il primo verso sempre aggettante; ogni pagina ne contiene otto, a esclusione della prima, che ne contiene sei, precedute dal titolo. Sul *verso* di p. [3], in corrispondenza del margine superiore, vergata in inchiostro marrone da una mano coeva non identificata si legge la nota «Quinto compito».

Il testo è mutilo degli ultimi diciannove versi (vv. 271-289) a causa di uno strappo che danneggia p. 14 dopo le prime quattro terzine e della caduta di p. 15.

P = Biblioteca del Museo per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Prove di stampa parziali contenenti i vv. 91-138 e 187-234 del quinto canto con interventi autografi di Monti vergati in inchiostro marrone in interlinea e a margine. Si tratta di due fogli sciolti, ognuno contenente due pagine stampate solo sul *recto*, numerate 7, 8, 11 e 12 in cifre arabe in alto al centro tra parentesi tonde.

Ogni pagina contiene otto terzine separate da uno spazio bianco, con il primo verso sempre aggettante. Uno strappo nell'angolo in alto a destra rende illeggibile una correzione nel margine destro relativa al v. 116, dove Monti elimina una virgola con un segno verticale, non è possibile sapere se per sopprimerla ogni segno interpuntivo o per sostituirla con un punto e virgola o con i due punti. Improbabile l'introduzione di un punto fermo per ragioni sintattiche.

Frammenti autografi

f₄ = Biblioteca per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Frammento autografo corrispondente agli ultimi 69 versi del quinto canto (vv. 220-289), vergati su *recto* e *verso* di un foglio di mm 260x180, a centro pagina in inchiostro marrone. Il primo verso delle terzine è sempre aggettante. Il testimone è anepigrafo e si caratterizza quale copia di lavoro in cui rare porzioni di testo in pulito, la più ampia sul *recto* (vv. 235-246), con versi ben distanziati e *ductus* regolare, si inseriscono tra numerosi luoghi particolarmente tormentati, con correzioni soprattutto in

interlinea, alcune delle quali relative a intere terzine. Il *verso* presenta ampie porzioni più volte rimaneggiate nell'interlinea e nel margine sinistro, sul quale Monti aggiunse anche le ultime due terzine. Fanno eccezione i vv. 281-287, del tutto privi di correzioni.

L'inchiostro è identico per testo e interventi, mentre il *ductus* diventa più sottile sul *verso* della carta, in corrispondenza della variante dei vv. 266-267, posta sul margine sinistro, e delle ultime tre terzine.

f₅ = Biblioteca per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Frammento autografo corrispondente ai vv. 67-135 del quinto canto, vergati su *recto* e *verso* di un foglio di mm 260x180, a centro pagina in inchiostro marrone con i primi versi delle terzine sempre aggettanti. Il testimone è anepigrafo e si caratterizza quale copia di lavoro, in cui brevi porzioni di testo in pulito, con versi ben distanziati e *ductus* regolare (vv. 67-78), si alternano a terzine con numerose e ampie correzioni in interlinea e a margine. Inchiostro e *ductus* sono identici su *recto* e *verso* per testo e varianti.

f₆; f₇; f₈ = Biblioteca per la Storia dell'Università di Pavia, Autografi 136

Frammenti autografi corrispondenti, nell'ordine, ai vv. 286-289 (f₆) 281-285 (f₇) e 265-269 (f₈) del quinto canto, vergati insieme al primo abbozzo dei vv. 43-48 del quarto canto (f₃) sul *verso* del biglietto già citato di Giovanni Bernardoni al poeta, datato «5 vendemmiale». Per le caratteristiche del testimone rimando a quanto già detto nella descrizione di f₃.

f₉ = Biblioteca Apostolica Vaticana, Autografi Ferraioli, Raccolta Ferraioli 58

Frammento autografo di 57 versi, riconducibili ai vv. 235-276 del quinto canto, vergati su *recto* e *verso* di un foglio singolo di mm 208x153, a centro pagina. Il testimone è anepigrafo e il testo procede dal *verso* al *recto* per un errore di rilegatura all'interno del codice miscellaneo che lo contiene; sono presenti sporadiche cassature e correzioni sia interlineari sia nel rigo, su di un testo base caratterizzato da versi ben distanziati, terzine con il primo verso sempre aggettante e *ductus* regolare. L'interlinea si riduce soltanto in corrispondenza degli ultimi tre versi sul *verso* della carta. Si tratta probabilmente di una stesura in pulito, divenuta in un secondo momento copia di lavoro.

Il *ductus* è identico per testo e varianti. Sul *verso*, in corrispondenza del margine destro, si legge una nota firmata da Andrea Maffei che attribuisce erroneamente i versi alla *Bassvilliana*: «Branco autografo di Vincenzo Monti inedito del V Canto della Bassvilliana | A. Maffei». ³⁰

Frammenti a stampa

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.

Studio della tradizione

La tradizione del canto consta di dieci testimoni: sei frammenti autografi (f₅, f₆, f₇, f₈ e f₉), due giri di bozze, il secondo dei quali in due copie (M-P₂), e un frammento edito (LM). Come per

³⁰ Per la descrizione del testimone mi affido alle riproduzioni del documento ottenute dalla Biblioteca Apostolica Vaticana.

il quarto canto, la fase testuale più avanzata corrisponde alla lezione di P_2 aggiornata alle ultime correzioni montiane, che tuttavia è mutilo degli ultimi diciannove versi. Tutti gli altri documenti tramandano la storia genetica del canto. Tra essi, LM e f_9 sono testimoni di una redazione primitiva dei vv. 235-279, probabilmente composta prima delle restanti parti del canto, nonostante abbia poi trovato posto nel finale.

Dando conto dello studio della tradizione presento i testimoni in ordine di rilevanza ai fini dell'allestimento del testo critico, dunque a partire dalle bozze di stampa, seguita dall'analisi dei frammenti autografi fino a f_8 . Lascio in ultimo f_9 , che richiede di essere considerato insieme a LM .

Gli ultimi ritocchi al testo: le prime (P) e le seconde bozze (M-P₂)

Il primo giro di bozze (P) tramanda soltanto i vv. 91-138 e 187-234 del canto. Intervendendo sul testo, Monti, oltre a emendare otto refusi,³¹ ritoccò la punteggiatura aggiungendo numerose virgole, soprattutto prima delle congiunzioni, o sostituendole con pause più marcate, e introdusse varianti sostanziali in sette luoghi. Gli interventi non sono mai corposi e anche quando riguardano più versi si presentano come fini ritocchi di cesello. Offrono un esempio i vv. 211-213 (in corsivo le varianti) «E de' gemiti al suon che il ciel s'udiva | D'ogni parte ferir la tempestosa | Onda dell'Adria e del Tirren muggiva», che Monti corresse come segue: «E de' gemiti al suon che il ciel feriva | D'ogni parte iracondo e senza posa | L'Adriaco flutto ed il Tirren muggiva». La scena rimane identica nella sostanza, ma il tono diventa più cupo e lo stile più ricercato. La sostituzione di *udiva* con *feriva* (v. 211) rende la sintassi più agile sopprimendo la forma impersonale e mutando la funzione di *Adria*, che diventa *Adriaco*, e di *Tirren*. L'espunzione di *tempestosa* in favore di «iracondo e senza posa» contribuisce inoltre a tratteggiare un'immagine dalle sfumature più violente.

Simile per tipologia è la correzione dei vv. 226-228 (in corsivo le varianti): «Tuttoquanto l'Olimpo era un sorriso | Dell'Increato, e raccontarlo appieno | Neppur lingua il potria di paradiso» (P 226-228), così ritoccati da Monti: «Tuttoquanto l'Olimpo era un sorriso | D'amor; nè dirlo; nè spiegarlo appieno | Pur lingua lo potria di paradiso». La sintassi è semplificata e resa più incisiva dalla correlazione «nè dirlo; nè spiegarlo» (v. 227), che insiste sulla natura del tutto straordinaria dell'avvenimento, sostituita al generico *raccontarlo* del testo base. Il passaggio da *Increato* ad *amor* (v. 227), invece, attribuisce all'immagine una sfumatura più delicata. Più circoscritto l'intervento al v. 208, «Freme Emilia, e col fianco ancor non queto», dove Monti sostituisce la perifrasi «ancor non queto» con il solo *irrequieto*, che esclude sfumatura temporale e rende assoluto il carattere indomito delle provincie emiliane. In questo caso la correzione non tocca la sintassi, ma muove dallo stesso principio di sintesi che permette al poeta di restituire immagini sempre più precise e incisive.

Tutte le varianti introdotte nel primo giro di bozze sono accolte a testo nel secondo (M-P₂), che presenta pochissimi interventi ulteriori. Monti introdusse una sola variante sostanziale al v. 19, sostituendo il pariniano *calamistri* (*Mattino* 556 «Rotti cristalli e calamistri e vasi») al più raro *ciondolini*, che stando al GDLI ha il solo precedente di Buonarroto il Giovane. Limitati sono anche i ritocchi della punteggiatura, tra i quali si contano quattro aggiunte di virgole sintatticamente necessarie, ai vv. 212-213 (il corsivo indica sempre la variante) «D'ogni parte, iracondo e senza posa | L'Adriaco flutto ed il Tirren muggiva», e 262-266, «Cade al Commercio, che ritorte abborre, | Il britannico ceppo, e per le tarde | Vene la vita, che languia, ricorre || Al destarsi, al fiorir delle gagliarde | Membra», e la sostituzione di un punto e virgola con una virgola ai vv. 226-228, «Tuttoquanto l'Olimpo era un sorriso |

³¹ **V**. 95 «stan come» per «stan come rupi»; v. 129 *ch'insuso* per *all'insuso*; **V**. 204 *fa* per *fu*; v. 217 «spero che» per «spero io ben che»; v. 218 *che* per *chè*; v. 224 *impreviso* per *improvviso*; 229 *riziar* per *rizzur*; v. 232 *ruga* per *vaga*.

D'amor; nè dirlo, nè spiegarlo appieno | Pur lingua lo potria di paradiso». Quattro sono invece i refusi corretti: *eprica* per *aprica* (v. 139), *terra* per *Terra* (v. 235), *reintegra* (ipermetro) per *rintegra* (v. 268) e *d'altri* per *ch'altri* (v. 270).

I pochi interventi appena illustrati sono gli unici presenti nel secondo giro di bozze (P_2) e hanno il carattere di ultime rifiniture. Il testimone però è mutilo dell'ultima carta e di parte della penultima, che contenevano gli ultimi diciannove versi del canto, sui quali non è possibile sapere se e come Monti avesse intenzione di intervenire.

Nel laboratorio montiano: i frammenti autografi maggiori (f_4 e f_5)

I due testimoni che offrono l'apporto maggiore allo studio del sistema di lavoro montiano sono i frammenti autografi f_4 e f_5 ; il primo tramanda i vv. 220-284, il secondo i vv. 67-135. Dei due considero prima f_4 , anche se tramanda gli ultimi versi del canto, perché presenta interventi di più ampio respiro, e costituisce un utile termine di paragone per il meno tormentato f_5 .

f_4 (vv. 220-289)

La collazione con il primo giro di bozze (P) è possibile soltanto per i vv. 220-234, poiché P , come detto, tramanda soltanto i vv. 91-138 e 187-234 del canto. Per quanto parziale, lo studio ha permesso di rilevare la precedenza di f_4 rispetto alle prove di stampa, dalle quali l'autografo diverge per sei varianti, tre sostanziali. Le prime due sono probabilmente in stretta relazione, poiché nel primo caso, «Ruppe i detti una voce che gridava» (f_4 223), Monti mutò *Ruppe* in *Spense* (P), con sfumatura in senso meno repentino, mentre nel secondo, «Sursero tutte e quattro in un baleno | L'alme Lombarde in piedi» (f_4 229-230), il poeta sostituì *Sursero* con *Si rizzar* (P), che restituisce, in direzione opposta, l'idea di un gesto immediato. È dunque possibile che le due varianti siano state introdotte in dipendenza l'una dall'altra per bilanciare l'intensità della scena e rappresentare lo sconcerto delle anime, senza però rinunciare all'atmosfera sospesa determinata dall'apparizione dell'angelo della pace (vv. 223-228). Il terzo luogo corrisponde ai vv. 233-234 (corsivo mio) «Quest'atomo rotante, ove dell'ire | De' mortali sì caro il fio si paga», nei quali Monti sostituì «E degli odj» (P) a «De' mortali» (f_4), tautologico perché il sintagma «atomo rotante» identifica di per sé la Terra, sede dei *mortali*.

La natura evolutiva delle tre varianti e la solidarietà di P con $M-P_2$ contro f_4 identificano l'autografo come testimone anteriore alle prime prove di stampa. L'ipotesi trova ulteriore sostegno nella concordanza di P e f_4 ai vv. 227-228 «Dell'Increato, e raccontarlo appieno | Neppur lingua il potria di paradiso», lezione che Monti corresse sullo stesso P : «D'amor; nè dirlo; nè spiegarlo appieno | Pur lingua lo potria di paradiso», e che passò identica nel secondo giro di bozze ($M-P_2$). I tre luoghi in cui i due testimoni differiscono per varianti sostanziali indicano che f_4 precede P , ma non è il suo antecedente immediato, e che probabilmente esistette un testimone intermedio sul quale Monti inserì le ultime varianti prima che le bozze fossero tirate.

Come rilevato per il quarto canto, anche durante l'elaborazione del quinto Monti non tornò sui contenuti, ma lavorò costantemente sull'efficacia espressiva del testo, in linea con il paradigma correttivo messo in luce da Bruni, che, come si vedrà, risulta valido non soltanto per le ultime fasi di revisione dei testi, ma anche per il processo di messa a fuoco delle idee originarie. Lo testimoniano i numerosi interventi presenti sull'autografo (f_4), e in particolare l'intenso lavoro correttivo compiuto sul ritratto di Nettuno e del suo corteo di tritoni e di nereidi (vv. 247-261). All'interno dell'ampia porzione, il luogo più tormentato corrisponde ai vv. 250-252, che attraversarono cinque fasi di elaborazione. Il primo getto è

costituito di soli due versi, «Sferzava i verdi alipedi cavalli | Il re dell'onde, e le spianava il carro» (vv. 250-251), centrati sulla raffigurazione di Nettuno che solca il mare a bordo del suo carro trainato da cavalli. Su di essi, insoddisfatto del primo risultato, Monti tornò con insistenza rielaborandoli più volte nella forma, ma non nella sostanza. Dopo due tentativi rifiutati per la presenza di un verso ipermetro, con la terza revisione il poeta giunse a una soluzione metricamente corretta, ma prosodicamente inaccettabile per l'accento di 5^a del primo verso: «All'aperto i suoi cavalli Nettuno | Sferza: e l'onda spianata a baciare viene | Il carro aspro di perle e di coralli». ³² Per questo motivo, probabilmente, Monti rifiutò anche il terzo tentativo, cassò i versi e li riscrisse completamente a partire da un'immagine del tutto diversa: «Nesea, Nemerte, e Glauce de' cavalli | Di Nettuno custode, e Xanto e Drimo | E Attea di perle amante e di coralli» (*IV^a fase*). Su quest'ultima lezione sono presenti ulteriori interventi puntuali che giungono alla forma definitiva, «Drimo, Nemerte, e Glauce de' cavalli | Di Nettuno custode, e Thoe vermiglia | Di zoofiti amante, e di coralli», passata in *M* con una sola variante formale, che elimina la virgola dopo *amante* (v. 252). Con la riscrittura (*IV^a fase*) si perde la raffigurazione di Nettuno a bordo del carro, che tuttavia Monti recuperò due terzine dopo, in conclusione dell'intera scena: «[...] In mezzo a tutti | Dell'onde il re dai gorgi imi commoto | | Sporge il capo divino, e al carro addutti | Gli alipedi immortali il mar trascorre | Colle libere rote, e adegua i flutti» (ai vv. 257-261). La lezione, come si è visto, giungerà in *M* con una variante sostanziale al v. 261, frutto di ulteriori interventi da parte del poeta, che si aggiungono ai già numerosi testimoniati dall'autografo.

Quanto illustrato sembra tuttavia contraddetto dall'intervento ai vv. 266-268, che dopo un tentativo di rifacimento furono cassati e riscritti a margine in pulito. Sulla lezione del testo base (in corsivo le varianti), «Al destarsi al fiorir delle gagliarde | *Membra, le genti che percossa ed egra* | *Tenean la fronte, e timor fea codarde* | *Nuovo ardor, nuova lena erge e rintegra*» (*f₄* 265-268), Monti corresse il v. 266 in «Membra, una nuova sanità dell'egra», cassò interamente il v. 267 e parzialmente il 268, senza introdurre lezioni sostitutive, ma in un secondo momento riscrisse l'intera porzione nel margine, senza ripensamenti e già nella forma definitiva, seguita dall'appiccico del v. 269: «Membra del nume, la percossa ed egra | Europa a nuova sanità riarde. | | Nuova lena le genti erge e rintegra | E tu ecc.» (vv. 266-269). Gli autografi finora considerati, sia del quarto, sia del quinto canto, mostrano che gli interventi correttori relativi a porzioni di due o più versi difficilmente giungono alla lezione definitiva senza alcun intervento intermedio. Come si è visto, infatti, Monti era solito mettere a fuoco le idee gradualmente, attraverso più passaggi. ³³ Ciò significa, probabilmente, che il poeta trascrisse i versi in *f₄*, iniziò a correggerli sullo stesso manoscritto e poi proseguì altrove, su un testimone perduto, fino a trovare la forma definitiva. Una volta soddisfatto, Monti riportò la porzione nel margine di *f₄* senza ulteriori variazioni.

Gli interventi analizzati e le caratteristiche del testimone suggeriscono che in *f₄* siano confluite sia nuove idee, che in esso hanno preso forma per la prima volta, sia gruppi di versi composti e/o rielaborati altrove, riuniti e raffinati in funzione di un sistema organico via via arricchito dall'aggiunta di nuove immagini.

f₅ (vv. 67-135)

³² Di seguito i due tentativi precedenti: *I^a fase* «Sferzava Nettuno i suoi alipedi cavalli | E spianata già l'onda <...>» (il primo verso è ipermetro e spiega il secondo incompiuto) > *II^a fase* «All'aperto Nettuno sferza i cavalli | E l'onda già spianata a baciare viene | Il carro aspro di perle e di coralli» (Monti aggiunge il terzo verso, ma il primo rimane ipermetro, nonostante venga rielaborato).

³³ Si consideri inoltre che prima di sfruttare i margini, più spesso impiegati per mutare gli *incipit* o le parti finali dei versi, Monti interveniva più volte nell'interlinea, in questo caso sfruttata soltanto per la riscrittura del v. 266, ma non per i vv. 267-268, la cui rielaborazione rimane in sospeso.

La collazione con le prime prove di stampa (*P*) è possibile soltanto per i vv. 91-135, gli unici comuni ai due testimoni, ma ha comunque dimostrato che *f*₅ tramanda un testo anteriore rispetto alle bozze. In tutti i luoghi in cui *f*₅ si discosta da *P*, infatti, quest'ultimo concorda sempre con le seconde prove di stampa (*M-P*₂) e la presenza in *P* di varianti sostanziali che non trovano riscontro negli interventi montiani sul manoscritto suggerisce che *f*₅ preceda *P*, ma che non sia il suo immediato antecedente. La posizione di *f*₅ nella tradizione è ulteriormente chiarita dall'unico caso in cui *f*₅ e *P* concordano contro *M-P*₂. Al v. 119, infatti, l'autografo (*f*₅) e il primo giro di bozze (*P*) concordano nella lezione *gruppo*, poi cassata da Monti sullo stesso *P* e sostituita con *nembo*, accolto a testo in *M-P*₂.

Delle dodici varianti sostanziali riscontrate tra *P* e *f*₅ considero le due più ampie, che trascendono la correzione di luoghi circoscritti (singoli vocaboli o brevi sintagmi) per ragioni stilistiche o di intensità e precisione espressiva.³⁴ La prima interessa i vv. 100-101, che in *f*₅ si leggono come segue: «Accorreat d'ogni parte le pennute | Torme al coperto». Prima di tirare le bozze, però, Monti sostituì il tempo passato con il presente (*accorrono*) marcando con maggiore precisione il passaggio dalla quiete dei vv. 97-99, «Tutti dell'aure i garruli sospiri | Eran quieti, e le foglie al suol cadute | Si movean roteando in presti giri», alla concitazione della scena successiva (in corsivo le varianti): «D'ogni parte al coperto le pennute | Torme accorrono, e in tema di salvarse | Empiono il ciel di querimonie acute. || Fiutan l'aria le vacche, e immote e sparse | Invitan sotto alle materne poppe | Mugolando i lor nati a ripararse. || Ma con muso atterrato e avverse groppe | L'una all'altra s'addossano le agnelle | Pria le gagliarde, e poi le stanche e zoppe» (*P* 100-108). Concluso il ritratto delle bestie spaventate in cerca di riparo, il discorso torna al passato, il ritmo rallenta, e il tono si fa riflessivo: «Cupo regnava lo spavento; e in quelle | Meste sembianze di natura il core | L'appressar già sentia delle procelle» (*P* 109-111). Il frangente di maggiore tensione risulta così incorniciato tra due immagini dall'andamento sospeso che ne accentuano l'efficacia espressiva.

La seconda variante riguarda i vv. 115-118, così nella lezione di *f*₅ (in corsivo sempre le varianti): «Quindi un grido, ecco il turbo. Mille fronti | Si fan bianche e in un punto le tenebre | Squarcia il vento si ratto che più pronti || Vanno appena i pensier», mentre nel primo giro di bozze si arricchiscono di dettagli, restituendo una scena di maggiore intensità drammatica: «Quindi un grido: ecco il turbo: e mille fronti | Si fan bianche; e le nebbie e le tenebre | Spazzza il vento si ratto, che più pronti || Vanno appena i pensier» (*P* 115-118). Ciò si deve all'introduzione da parte di Monti di pause marcate e ravvicinate, che frammentano la sintassi e aumentano la tensione, e alla sostituzione dell'avverbio *in un punto*, tautologico rispetto al paragone dei vv. 117-118, con il sostantivo *nebbie*, in dittologia con *tenebre*.

Quanto agli interventi sul manoscritto, il luogo più tormentato corrisponde ai vv. 88-90, che Monti rielaborò con insistenza per precisare sempre più l'idea originaria, così espressa, in termini generici, nella prima stesura: «Mentre tutto di gemito indistinto | Tuona il pian ferrarese ecco un secondo | Spettacolo d'orror che il primo ha vinto». Con la prima fase correttoria, Monti mutò i versi quasi radicalmente, salvando soltanto l'avverbio iniziale e la locuzione «ecco un secondo» (in corsivo) «Mentre uno è il volto già dell'acqua, ed have | Di mar sembianza il campo, ecco un secondo | Lutto a cui l'alma già pensando pave» (*I*^a fase 88-90). Con il secondo intervento, tuttavia, il poeta recuperò ancora due lezioni del testo base, l'attributo *indistinto* e la locuzione *che... ha vinto* (in corsivo): «Mentre che d'una parte un indistinto | Gemer i campi assorda ecco un secondo | Lutto dall'altra che il primo ha vinto» (*II*^a fase). Ancora insoddisfatto, Monti torna sui versi per ripristinare il paragone tra la pianura ferrarese e il mare, introdotto con la prima fase correttoria («il volto... sembianza»), soppresso

³⁴ Per esempio ai vv. 108 *f*₅ fresche > *P* gagliarde, 130 *f*₅ il crudo uracan > *P* il turbo crudel, 135 *f*₅ atterrito > *P* pallido.

nella seconda, e infine recuperato in forma più esplicita (in corsivo): «Mentre che d'una parte *in mar converso* | Geme il campo dall'altra ecco un secondo | Lutto onde peggio lo vedrai sovrerso» (*III^a fase*). Attraverso il quarto e ultimo intervento il poeta giunse alla lezione definitiva, che differisce dalla precedente soltanto per l'introduzione dell'aggettivo dantesco *diverso* ('orribile') al v. 90 «Spettacolo crudele e più diverso» (*IV^a fase*). Quest'ultima soluzione sembra soddisfare Monti in *f₅*, ma il poeta la ritoccherà ancora prima della tiratura di *M-P₂*, recuperando ulteriori vocaboli dal primo getto e dalle diverse fasi correttorie dell'autografo (in corsivo): «Mentre che d'una parte *in mar converso* | Geme il *pian Ferrarese*, ecco un secondo | Strano *lutto* dall'altra, e più diverso» (*M-P₂* 88-90). Il sintagma *pian Ferrarese*, per esempio, risale proprio al testo base di *f₅* (v. 89), mentre *lutto* (v. 90) era stato introdotto durante la prima fase correttoria e mantenuto fino alla terza, per poi essere sostituito da *Spettacolo* durante l'ultima revisione. L'avvicinarsi delle diverse lezioni, talvolta riprese anche da fasi testuali molto arretrate, mette in luce un ulteriore tratto del sistema di lavoro di Monti, che nel dare forma alle proprie idee talvolta è soggetto a pentimenti e recuperi.

Benché meno tormentato di *f₄*, anche in *f₅* confluirono sia porzioni di testo rielaborate altrove e poi trascritte in pulito (vv. 67-78), sia versi composti sul momento e via via ricorretti. La consonanza tra le tipologie di interventi correttivi presenti in *f₄* e in *f₅*, il rapporto simile dei due testimoni con le bozze di stampa e la presenza in entrambi di idee tratteggiate per la prima volta e poi sviluppate sullo stesso manoscritto (vv. 88-90), suggerisce che essi possano appartenere alla stessa fase di elaborazione del canto, probabilmente, come avrò modo di chiarire più oltre, successiva alla metà di novembre 1801.

I frammenti autografi più brevi: f₆, f₇, f₈.

I tre frammenti appuntati sul *verso* del citato biglietto di Giovanni Bernardoni al poeta confermano l'abitudine di Monti di abbozzare o rielaborare porzioni circoscritte di testo su fogli separati rispetto ai manoscritti più organici (per esempio *f₄* e *f₅*) sui quali vengono trascritte o aggiunte in un secondo momento.

Il testimone più importante in tal senso è *f₈*, che reca i vv. 265-269 ed è l'unico frammento del tutto privo di interventi correttivi. I cinque versi tramandati coincidono con la lezione definitiva di *f₄*, poi passata in *P* e in *M-P₂* con minimi interventi formali: «Al destarsi al fiorir delle gagliarde | Membra del Nume la percossa ed egra | Europa a nuova sanità riarde | Nuova lena le genti erge e rintegra | E tu di questo» (*f₈* 265-269).

Analizzando le varianti interne a *f₄* avevo sottolineato la particolarità della rielaborazione dei vv. 266-268, che Monti probabilmente iniziò a correggere nell'interlinea, continuò a rivedere altrove e una volta soddisfatto tornò a copiare nel margine dello stesso *f₄*. Visto che i versi in *f₈* sono del tutto in pulito, il frammento non può essere identificato come testimone di una rielaborazione, ma molto probabilmente come copia in pulito intercorsa tra il lavoro correttivo e la trascrizione della lezione definitiva nel margine di *f₄*.

Se si considerano i due versi assenti dalla trascrizione in *f₄* (vv. 265 e 269), si nota che il v. 265 è identico in *f₄* e in *f₈*, e che in entrambi i testimoni è privo di correzioni. La sua presenza in *f₈* si spiega dunque in quanto principio del giro di frase. Del v. 269, invece, *f₈* reca soltanto il primo emistichio: «E tu di questo», che corrisponde alla lezione definitiva di *f₄*, corretta nell'interlinea in luogo di «E più ch'altri». È dunque possibile che la revisione interessasse non solo i vv. 266-268, ma anche il v. 269, di cui Monti mutò soltanto la prima parte, poi trasposta nell'interlinea di *f₄*, o corretta direttamente sul manoscritto più organico, ritenuta dal poeta subito soddisfacente, e pertanto trascritta in *f₈* in funzione di appiccio.

Un discorso simile vale per *f₇*, che tramanda i vv. 281-285 e può essere collazionato soltanto con *f₄* e con *M*, rispetto ai quali tramanda una lezione anteriore. Lo suggerisce il v.

285, probabilmente abbozzato per la prima volta proprio su f_7 , dal momento che è l'unico verso rimaneggiato del gruppo e che la prima stesura è sintatticamente incongrua rispetto a quanto precede (corsivo mio): «Voi della patria le speranze nuove | Tutte adempite, e di giustizia il telo | *Coraggiosi branditelo e udir vi giove*» (f_7 283-285). Dopo avere scritto, probabilmente di getto, il verso, Monti intervenne per correggere l'incoerenza sintattica e per sostituire *Coraggiosi* con il più energico *Animosi*, restituendo la seguente soluzione: «Animosi brandendo, udir vi giove». Il verso passò identico in f_4 , dove non subì interventi, ma giunse al secondo giro di bozze (M) con la variante *vibrando* in luogo del meno violento *brandendo*. L'unica variante di f_7 rispetto a f_4 riguarda il v. 282 dove il frammento più breve reca la lezione «che in salvo la trarrete», mentre in f_4 - M si legge «che in porto la trarrete». I dati sono esigui, ma la costante concordanza di f_7 con f_4 , fatta eccezione per l'ultimo luogo discusso, induce a ritenere che i cinque versi in questione (vv. 281-285) siano stati composti altrove, sottoposti a un'ultima revisione in f_7 e copiati in f_4 con l'introduzione diretta della variante al v. 282.

Rimane da considerare f_6 (vv. 286-289), costituito di quattro versi collazionabili soltanto con f_4 e con M . Oltre a una variante immediata poco significativa, sul testo sono presenti due correzioni che permettono di chiarire i rapporti del frammento con la tradizione. Con il primo intervento Monti sostituì «disse a» con «vide in» al v. 286 (in corsivo la lezione base): «Che *disse a* terra, e che poi disse in cielo»; la variante passò in f_4 , ma non giunse al secondo giro di bozze (M), dove si legge l'originario *disse*. La seconda correzione riguarda il v. 289, «Voi quel vero ascoltar che vi partiene» dove Monti sostituì *quel* con *il*, obbligando alla dialefe. Per questo motivo, forse, il poeta accolse l'innovazione nel testo base di f_4 , ma poi tornò sui propri passi ripristinando *quel*, e infine rifiutò l'intero verso per riscriverlo come segue: «Voi la lingua ascoltar che v'appartiene». La lezione, tuttavia, non resistette fino al secondo giro di bozze, nel quale il verso appare ancora ritoccato, con una parziale ripresa dell'idea originaria: «D'ascoltar degni il ver che v'appartiene».

Il frammento f_6 è quindi anteriore a f_4 , e il recupero in M di lezioni rifiutate sui manoscritti mostra ancora una volta la tendenza di Monti, già rilevata nei due frammenti maggiori (f_4 e f_5), a tornare sui propri passi.

La preistoria del canto: f_9 e LM

I frammenti f_9 e LM tramandano una porzione di testo non collazionabile con altri testimoni poiché entrambi appartengono a una fase primitiva di elaborazione del canto. Essi presentano, tuttavia, alcune analogie contenutistiche con i vv. 235-276 tramandati dall'autografo f_4 e dal secondo giro di bozze (M - P_2). Prima di considerare la loro collocazione nella tradizione importa però chiarire il loro rapporto reciproco e la provenienza di LM .

Il frammento a stampa, come anticipato, fu pubblicato con il titolo *Variante inedita del canto V* nella raccolta delle *Prose e poesie di Vincenzo Monti* stampata a Firenze da Le Monnier nel 1847. Il curatore, Andrea Maffei, che aveva stretti rapporti con Monti dal 1825,³⁵ raccolse la maggior parte dei materiali confluiti nell'edizione e inviò a Le Monnier una sorta di piano dell'opera con precise indicazioni per l'allestimento di ogni volume e la trascrizione di alcuni testi, tra i quali la *Variante inedita della Mascheroniana*. L'edizione tuttavia non esplicita la fonte da cui sono tratti i versi.³⁶ L'assenza di ulteriori testimoni del frammento e di informazioni

³⁵ Il rapporto tra Monti e Maffei è stato approfonditamente analizzato da Bruni, perché Maffei ebbe parte di primo piano nell'edizione postuma della traduzione della *Pulzella di Orléans*; vd. Bruni 2020, vol. I, pp. XXXVI-XXIX.

³⁶ BNCF, Fondo Le Monnier, Documenti, 12-7; rispetto alla copia fornita da Maffei, la stampa reca una sola svista: «la d'olivo sospirata fronda» > «le d'olivo sospirate fronde» (LM 254). Per la storia e l'allestimento dell'edizione delle *Prose e poesie* rimando a Tanzi Imbri 2022b, pp. 165-166.

sulla sua provenienza impone cautela, soprattutto perché Maffei era noto per una certa «disinvoltura sul lavoro e nella vita [...] dichiarata a tutte lettere dalle testimonianze incontrovertibili» dei suoi contemporanei, e sottolineata recentemente da Arnaldo Bruni rispetto alla falsificazione di numerosi luoghi della *Pucella d'Orléans*.³⁷ Tuttavia, in assenza di prove che insinuino il sospetto di un rimaneggiamento, è più cauto considerare i versi come autentici.

I dati emersi dalla collazione tra il testimone Le Monnier (*LM*) e l'autografo vaticano (*f₉*) permettono di affermare in primo luogo che, rispetto al frammento a stampa, *f₉* tramanda un testo stilisticamente più raffinato e più breve di tre versi (57 in luogo di 60), frutto di una profonda revisione, della quale offrono un esempio significativo i vv. 271-291 dell'autografo, corrispondenti ai vv. 271-294 di *LM*. Riporto di seguito i due luoghi a fronte (in corsivo le varianti):

f₉ 268-291

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.
Cantavan l'ira dell'Eroe tremendo
Del cui *brando* pocanzi la ruina 275
Crollò l'Europa e la salvò vincendo
Cb'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
Fini di Marte sanguinoso ludo.
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'accesso in Flegetonte orrido tizzzo,
Tu i sibilanti serpi ne calpesti,
Che di fumo e di toscò atro uno schizzzo
Vibran sottesso al vincitor calcagno 290
Traendo sul sabbion l'ultimo quizzzo.

LM 268-294

Galatea che nel sen della conchiglia
La prima perla invenne, e Doto, e Proto;
Scorta è l'una al nocchier quando periglia, 270
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 275
La diva prole co' Triton confuse
Venian danzando a torme e di canori
Inni allettando i venti e il mar molcendo
Cui dolce increspa l'amator di Clori.
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
Fini di Marte sanguinoso ludo.
Tu la discordia ancor che rio fe scempio
Della tua patria hai *vinta*, e la stringesti
Nel chiuso di Bellona ferreo tempio.

La stesura autografa si caratterizza per una maggiore concisione del discorso, che la rende anche più efficace sul piano espressivo. Si consideri infatti che la rassegna delle nereidi ai vv. 271-276 della stampa è sintetizzata in *f₉* con il generale riferimento alla «pigna di Nereo ampia famiglia» (v. 270), mentre l'ampio giro sintattico di *LM* 286-291 è sostituito in *f₉* 280-281, dalla rapida sequenza di metafore che adombrano la fama e il coraggio, cui è aggiunto il *senno*: le tre «armi» valsero a Napoleone la resa degli inglesi. Nonostante i tre versi in meno,

³⁷ **Vd.** Bruni 1996, p. 263. La traduzione di Monti della *Pucella d'Orléans* si legge ora in Bruni 2020.

l'autografo reca anche due terzine dedicate alla sconfitta della discordia (f_9 286-291), assenti dal frammento Le Monnier. La soppressione dei lunghi tratti descrittivi, che lascia spazio all'introduzione di nuovi concetti, testimonia così la profonda revisione compiuta da Monti per restituire un testo più denso di immagini. I due testimoni possono dunque ritenersi lavori di un'unica redazione in due diverse stesure, con f_9 seriore rispetto a LM , nonostante il v. 270 dell'autografo risulti ipermetro a meno di non prevedere un inaccettabile *Nereo* bisillabo.

Per chiarire ora la collocazione dei due frammenti nella tradizione, occorre concentrarsi sui rapporti tra f_9 e f_4 . La corrispondenza più ampia tra le due redazioni riguarda i vv. 259-273 dell'autografo vaticano (f_9), che trovano riscontro nei vv. 247-261 di f_4 . Riporto di seguito le due porzioni a fronte secondo la lezione definitiva degli autografi (in corsivo le varianti):

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' gorgbi chiamò le rugiadose
Figliuole di Nereo, che de' metalli
 Fluttuanti il tonar tenea nascose:
 Drimo, Nemerte, e Glauce de' cavalli 265
 Di Nettuno 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 inna commoto.

f_4 247-261

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 gorgbi imi commoto
Sporge il capo divino, e al carro addutti
Gli alipedi immortali il mar trascorre 260
Colle libere rote e sdegna i fluttip

L'episodio ritratto; è senz'altro lo stesso, così come il contesto; ciò che varia notevolmente, invece, è la dislocazione delle terzine nei due testi, che costituiscono due diverse elaborazioni dello stesso materiale. Lo conferma la diversa collocazione della prima, della seconda e dell'ultima terzina di f_9 (vv. 259-261 e 262-264), che corrispondono, con alcune varianti, rispettivamente all'ultima (vv. 259-261), alla prima (vv. 247-249) e alla penultima (vv. 256-259) di f_4 . Del tutto sovrapponibili risultano invece f_9 265-270 e f_4 250-255, fatta eccezione per *Colla pigra* (f_9 270), che in f_4 varia in *E tutta* (f_4 255).

Il numero esiguo di versi confrontabili tra i due testimoni e la revisione già subita dal testo nel passaggio da LM a f_9 non permettono di stabilire su base stilistica il rapporto tra i due autografi. Nemmeno l'ipermetria del v. 270 di f_9 è dirimente, poiché, come si è visto, durante le fasi di rielaborazione, talvolta, Monti formula anche soluzioni metricamente scorrette, o prosodicamente inaccettabili, alle quali pone rimedio nel corso del processo correttivo, o che rifiuta definitivamente (f_4 250-252).

Appiglio più sicuro è senz'altro la maggiore prossimità di f_4 con le prime bozze di stampa, (P) laddove presenti (vv. 220-234), e con le seconde ($M-P_2$) per i versi successivi (vv. 235-289),³⁸ che lascia pochi dubbi sulla seriorità di f_4 rispetto a f_9 . Del tutto inverosimile pare

³⁸ Per i versi contenuti nelle pagine disperse di P la collazione con $M-P_2$ ha rilevato soprattutto varianti interpuntive, e soltanto sette sostanziali, che precisano lessico e immagini. Al v. 261, per esempio, Monti sostituisce «libere rote», riferito al carro di Nettuno (f_4), con «volanti rote» ($M-P_2$) aggiungendo un dettaglio alla raffigurazione e risolvendo la ripetizione, lessicale e concettuale, che prima si instaurava con i vv. 247-248: «Sovra il libero mar le rugiadose | Figlie di Dori uscir». Ai vv. 274-275 (corsivo mio) «Anime stolte, *vagabonde*, e lorde | D'ogni sozzura», invece, la lezione *svergognate* (M 274) in luogo di *vagabonde* (f_4), inasprisce il ritratto dei politici cisalpini, e lo stesso vale per i vv. 288-289, che in f_4 ritraevano il nuovo governo come depositario dei

l'ipotesi che l'autografo vaticano (f_9) rappresenti un'elaborazione successiva anche alle bozze di stampa, preceduta da una prima riscrittura della porzione testimoniata da *LM* che, come detto, tramanda un testo stilisticamente molto arretrato.

Si può invece ipotizzare che i Preliminari di Londra e il ritiro delle flotte navali di Francia e Inghilterra, annunciati a Milano l'8 ottobre 1801, abbiano ispirato a Monti il primo getto dell'episodio, poi riscritto anche alla luce degli avvenimenti successivi, e finalmente collocato all'interno del canto. Se l'ipotesi è corretta, il frammento *Le Monnier (LM)* e l'autografo vaticano (f_9) ci consegnano due stesure della prima idea, dalle quali Monti attinse in un secondo momento tessere e immagini per dare corpo alla redazione di f_4 . Alla luce delle considerazioni compiute sulla datazione del quinto canto, inoltre, si può ragionevolmente supporre che *LM* e f_9 siano di poco posteriori all'8 ottobre 1801, giorno in cui a Milano giunse la notizia dei Preliminari di Londra e che il termine *post quem* per f_4 , come anticipato, sia invece da fissare al 13 novembre 1801, data della convocazione dei Comizi di Lione, alla quale alludono i vv. 280-289, gli ultimi dell'autografo, e del poemetto.

Proposta per il testo critico.

Gli studi sulla *Mascheroniana* sino a ora condotti non propongono soluzioni ecdotiche esplicite per l'edizione del poemetto. Anche Francesca Gorreri, che per ultima si è occupata della tradizione dell'opera, non si è soffermata sul problema del testo critico, e rispetto al quarto e al quinto canto, che pongono maggiori problemi perché pubblicati postumi, ha utilizzato le prove di stampa in funzione soltanto documentale.³⁹

Per allestire l'edizione della *Mascheroniana* importa in primo luogo tenere conto del diverso statuto dei cinque canti che costituiscono l'opera. Se i primi tre, infatti, furono pubblicati in fascicoli distinti sotto la supervisione dell'autore, gli ultimi due rimasero in bozze fino all'edizione postuma del 1831.⁴⁰ È dunque essenziale separare i tre testi licenziati da Monti dai due che non ebbero l'*imprimatur* del poeta, che dovranno essere collocati in un'apposita sezione.

Per quanto riguarda il testo critico, come ho sostenuto a conclusione dello studio relativo,⁴¹ i primi tre canti andranno pubblicati secondo la lezione delle rispettive *principes* corrette dei pochi refusi sfuggiti a Monti nella revisione delle prove di stampa. Per il quarto e per il quinto canto si dovrà riflettere, invece, sull'ultima volontà dell'autore, rappresentata dalle seconde bozze corrette ($P_{2,3}$), che tuttavia pongono alcuni problemi.

Nel caso del quarto canto, come detto, Monti cassò e riscrisse alcune lezioni del testo base, ma poi rifiutò anche le varianti evolutive, senza proporre nuove soluzioni. Ciò non significa necessariamente che il poeta intendesse ripristinare la lezione in bozze, ma è possibile che si proponesse di rielaborare altrove le porzioni rifiutate, per esempio su fogli volanti che non ci sono pervenuti. Alla luce di tali considerazioni, dalle quali emerge un'ultima volontà d'autore ancora in divenire, si dimostra più opportuno pubblicare il canto secondo il testo base delle prove di stampa, l'ultimo che Monti, almeno per un frangente, ritenne definitivo.

Le seconde bozze del quinto canto presentano invece pochissime correzioni autografe, ma il testimone che le tramanda (P_2) è mutilo degli ultimi diciannove versi del canto, sui quali

valori nazionali (il corsivo è sempre mio), «Ei [Beccaria] di parlarvi è degno, e senza velo | *Voi la lingua ascoltar che v'appartiene*», mentre in *M* (P_2 è privo della pagina corrispondente) diventa custode della verità, cioè di un principio assoluto e universale: «Ei di parlarvi, e Voi rimosso il velo | *D'ascoltar degni il ver che v'appartiene*».

³⁹ Gorreri 2006, pp. 411-413.

⁴⁰ *In morte di Lorenzo Mascheroni* 1831.

⁴¹ Tanzi Imbri 2022a, p. 149.

non è noto se e come Monti sia intervenuto. Anche in questo caso, dunque, come nel precedente, occorrerà attenersi al testo stampato delle seconde bozze, che l'esemplare trivulziano (*M*) ci consegna completo.

Per entrambi i canti le varianti evolutive saranno registrate in un'apposita fascia di apparato, che segnalerà anche le correzioni rifiutate. Apposite appendici ospiteranno i frammenti *f₉* e *LM*, in quanto testimonianze di un'elaborazione primitiva del quinto canto e, separatamente, l'estratto del quarto canto edito da Bettoni (*B*), che rappresenta un esito successivo rispetto alla *Mascheroniana*, dalla quale tuttavia deriva.