



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

DISLL - Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LINGUISTICHE, FILOLOGICHE E LETTERARIE
INDIRIZZO ITALIANISTICA
CICLO XXVII

SULLO STILE E IL LINGUAGGIO POETICO DI VINCENZO MONTI
DAGLI ESORDI FERRARESI ALL'APPRODO A ROMA

Direttore della Scuola: Ch.ma Prof.ssa Rosanna BENACCHIO

Coordinatore d'indirizzo: Ch.mo Prof. Guido BALDASSARRI

Supervisore: Ch.mo Prof. Guido BALDASSARRI

Dottorando: Andrea PENSO

INDICE

INTRODUZIONE	7
NOTA BIOGRAFICA	13
I. La formazione di Monti tra Faenza e Ferrara	23
1. <i>Il Seminario di Faenza</i>	23
2. <i>Gli studi universitari a Ferrara</i>	38
II. <i>Iuvenilia</i> montiani: dalle prove faentine agli esordi ferraresi (1766-1775)	57
1. <i>Il «vario sonettare»: un corpus variegato</i>	57
2. <i>Considerazioni metriche</i>	80
3. <i>Catene rimiche e rimanti: analisi quantitative e qualitative. Con alcuni spunti di critica genetica</i>	90
4. <i>La sintassi in punta di verso: gli enjambement</i>	150
5. <i>Linguaggio e moduli espressivi</i>	206
III. La Nomina In Arcadia: da Ferrara a Roma (1775-1778)	297
BIBLIOGRAFIA	355

Alla mia famiglia

INTRODUZIONE

Durante le mie ricerche bibliografiche per la stesura della tesi di laurea magistrale, dedicata allo studio dell'ultimo Leopardi, ho avuto modo di entrare in contatto anche con la figura di Vincenzo Monti, eminente rappresentante di quello che è stato classificato come *neoclassicismo minore italiano*; il poeta recanatese aveva definito Monti come «poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo», ed è proprio a partire da questa opinione certamente non lusinghiera che la critica si è espressa in maniera sempre piuttosto dura con il poeta di Alfonsine: ad essere oggetto di giudizi severi erano e continuano talvolta ad essere l'autenticità e l'ispirazione del Monti, anche e soprattutto alla luce delle sue complesse, talora anche contraddittorie, vicende biografiche, che lo spinsero a diventare, secondo le emblematiche parole di Walter Binni, «poeta del consenso». Gli studiosi quindi hanno spesso definito il neoclassicismo del Monti come un abito mentale, il frutto di una raffinata erudizione o di una moda letteraria, piuttosto che un'esperienza autenticamente vissuta, un esercizio al servizio di un poeta encomiastico che se ne serve all'occorrenza, pronto anche al compromesso col potente qualora le circostanze lo richiedano. È forse anche per questa immagine esteriore, da *professionista delle lettere*, così lontana per esempio da quella di Foscolo, così distante dall'ideale risorgimentale, che la figura di Vincenzo Monti ha negli anni conosciuto l'indifferenza, quando non l'ostilità, del mondo della scuola e della cultura.

È tuttavia evidente come, negli ultimi anni, data anche l'occorrenza del 250° anniversario della nascita del poeta (2004), la critica montiana, spogliatasi anche di taluni pregiudizi che volevano il poeta ravennate sempre mortificato dal paragone con Foscolo e oscurato dall'aura di questi, abbia ripreso vigore andando incontro a uno sviluppo e a una sistematicità forse senza precedenti: lo confermano da un lato una serie di convegni¹ tenuti in occasione proprio delle celebrazioni nazionali per l'anniversario della nascita di Monti presiedute dal Prof. Gennaro Barbarisi (e si pensi che dopo le ultime celebrazioni risalenti al 1928, primo centenario della morte del poeta, non ci fu più nessun convegno di rilievo nazionale), dall'altro una maggiore attenzione allo studio

¹ Gli atti dei quali costituiscono un punto di partenza quasi obbligato per qualsiasi ricerca su Vincenzo Monti; per l'elaborazione di questo progetto di ricerca mi sono servito in particolare dei saggi ora raccolti in *Vincenzo Monti e la cultura italiana*, a cura di GENNARO BARBARISI, Milano, Cisalpino, voll. I, II (*Monti nella Roma di Pio VI*) e III (*Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*), 2005-2006.

di molte delle opere, complete di saggi dedicati e filologicamente più attendibili². Vincenzo Monti, che rivestì un ruolo chiave nell'universo culturale della sua epoca e che esercitò la sua influenza, quando non addirittura il suo magistero, sulla successiva tradizione letteraria, sta dunque attualmente ricevendo l'attenzione critica che merita.

Il pensiero alla base del mio progetto di ricerca prende quindi le mosse sostanzialmente da due fattori: in primo luogo, la volontà di inserirsi in questo clima di rinnovato interesse e riscoperta di un autore estremamente poliedrico e ricettivo, esplorando una parte della storia letteraria italiana di fatto poco indagata, e per questo tanto più interessante e disponibile a schiudere nuove possibilità. In secondo luogo, lo spunto per orientare l'interesse delle mie ricerche verso lo stile e il linguaggio poetico di Vincenzo Monti nasce anche dalle parole di Nicolò Mineo, a proposito proprio della percezione della figura dell'intellettuale Monti (cor. ns.):

[...] non fu il solo a mostrare incertezze e indecisioni in quegli anni. In lui, come negli altri, si riflette la condizione di un popolo senza libertà e senza indipendenza [...]. Per questo giudicherei falsa quella rappresentazione che fa del Monti una sorta di vincente in ordine alla collocazione sociale e al successo, in dipendenza dall'opportunistica abilità dei suoi spostamenti di schieramento. In verità la sua, sia nel breve che nel lungo periodo, è in quest'ambito una vita senza sicurezza e fatta più di attese che di acquisti. Il suo vero successo è solo nel campo della scrittura. In vita, perché nel tempo la ricezione della sua opera è stata sempre meno convinta. La sua debolezza però, del Monti in particolare come dell'intellettuale del suo tempo in generale, è anche la cartina di tornasole che manifesta la condizione della nuova convinzione dell'importanza della letteratura. [...] Per tutto questo avremmo bisogno di una nuova biografia del nostro autore, fondata su nuove ricerche d'archivio, soprattutto per quanto riguarda il suo ruolo nelle funzioni pubbliche che gli furono assegnate. *Su altro versante, non sarebbe anche il momento di procedere a sistematiche analisi del linguaggio poetico del Monti?*³

Ed è proprio un'analisi sistematica dello stile e del linguaggio poetico del primo Monti l'obiettivo principale che desidero perseguire con il mio progetto. Scorrendo una qualsiasi bibliografia di studi montiani, salta subito all'occhio la scarsità di lavori in questo senso. A fronte di una costante attenzione, manifestata da numerosi saggi e analisi testuali, per il capolavoro della poesia montiana, vale a dire la traduzione in

² Di questi fornisce una rassegna aggiornata ANGELO ROMANO in appendice al suo *Vincenzo Monti a Roma*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2001.

³ NICOLÒ MINEO, *La carriera di Vincenzo Monti nella testimonianza delle lettere: tra Cispadana e Cisalpina*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume III. Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di GENNARO BARBARISI e WILLIAM SPAGGIARI, Milano, Cisalpino, 2006, pagg. 31-32.

endecasillabi sciolti dell'*Iliade* omerica,⁴ non è al contrario possibile riscontrare la stessa sollecitudine per il resto della ricchissima e variegatissima produzione poetica di Monti. Manca, a mio modestissimo parere, uno studio che si incarichi di tracciare un profilo stilistico approfondito e arricchito da analisi puntuali soprattutto sui testi minori, che tenti appunto di mettere in luce le peculiarità dello stile e del linguaggio di Monti, e che aiuti pertanto a fare luce su quegli aspetti della sua poetica conosciuti ancora superficialmente ma che, l'abbiamo detto, furono fondamentali per la sua crescita e in generale poi per la cultura italiana anche dopo la morte del poeta. Valga come esempio l'attenzione dedicata ai rapporti con l'Arcadia romana: se da un lato si è iniziato ad approfondire i temi delle relazioni con gli altri membri dell'accademia e di come Monti/Autonide Saturniano abbia vissuto la sua esperienza accademica,⁵ dall'altro si è forse concessa poca attenzione allo studio della particolare via percorsa dal poeta sulla strada di un neoclassicismo per larga parte del tutto personale e aperto a molteplici suggestioni (si pensi all'interesse per le "muse tedesche", che gli costò il rimprovero dell'amico Vannetti), diverso dal classicismo degli altri arcadi. Da qui la necessità di ripartire anche da una ricognizione più capillare della biblioteca del Monti.

Per poter perseguire nel migliore dei modi gli obiettivi che il presente studio si prefigge di raggiungere, ritengo sia opportuno analizzare la carriera poetica di Monti articolando la ricerca in due momenti differenti, anche se chiaramente interconnessi e dipendenti uno dall'altro, corrispondenti a quelli che grossolanamente potrebbero definirsi i due tempi della formazione del poeta ravennate. Doverosa in primo luogo una ricognizione approfondita sugli anni di formazione trascorsi tra Faenza e Ferrara (1754-1775 ca.), con il sospirato approdo all'attività letteraria solo dopo il fallimento degli studi di medicina e giurisprudenza. In questo giro d'anni, a tutt'oggi poco conosciuti dalla critica,⁶ Monti è impegnato nello studio dei classici latini e italiani, oltreché dei ferraresi Minzoni e Varano, che avranno un certo peso nella formazione del giovane Vincenzo: si pensi ad esempio al magistero esercitato dalle *Visioni* varaniane su quelle

⁴ Si citino a proposito soprattutto i lavori di MICHELE MARI: *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, Firenze, La Nuova Italia, 1982 e VINCENZO MONTI, *Iliade di Omero*, introduzione e commento di MICHELE MARI, 2 tomi, Milano, Rizzoli, 1990.

⁵ Valgano come esempi, oltre al volume *Vincenzo Monti nella cultura italiana II. Monti nella Roma di Pio VI* citato sopra alla nota 1, gli studi di ANGELO ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2001 e *Vincenzo Monti tra Roma e Milano. Atti del Convegno di Alfonsine 27 marzo 1999*, a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Ponte Vecchio, 2001.

⁶ Un ottimo punto di partenza è tuttavia costituito dalla sezione *Monti e la cultura emiliano-romagnola. Atti del convegno di Ferrara, 20 febbraio 2004*, a cura di WILLIAM SPAGGIARI e contenuti nel volume *Vincenzo Monti e la cultura italiana*, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Cisalpino, vol. I.

montiane, composte dal 1776 al 1778. Soprattutto, Monti scrive le prime poesie che gli valsero l'ammissione in Arcadia nel 1775, vero e proprio punto di svolta nella prima parte della carriera poetica del giovane Monti.

Il primo capitolo verterà dunque sulla ricostruzione dell'ambiente letterario che contribuì e formò la coscienza poetica del giovane Monti, avendo cura di segnalare influenze e stimoli accolti durante quegli anni cruciali. In secondo luogo, occorrerà compiere un'analisi approfondita dei testi che furono il frutto di quel periodo di formazione condotto a Faenza a Ferrara, allo scopo di individuare le tendenze stilistiche, linguistiche e retoriche che iniziavano a caratterizzare il modo di concepire l'arte poetica del giovane Vincenzo: si tratta dunque di un *corpus* di quarantatré sonetti, perlopiù encomiastici e devozionali, che mostra abbastanza chiaramente alcuni stilemi che Monti ebbe la capacità di mettere a punto, durante la faticosa ricerca di una via poetica propria e indipendente per affermarsi come letterato. Valga come esempio su tutti la tecnica di auto ripresa, autocitazione e riuso del proprio materiale poetico in presenza di contesti "lirici" simili, un espediente che caratterizzerà anche il Monti maturo e che nei sonetti giovanili è già possibile intravedere in embrione.

L'anno 1775 segna dunque una prima cesura nella vita poetica di Monti, essendo segnato da un avvenimento di capitale importanza per i successivi sviluppi della vita prima e della poetica poi: la nomina a pastore arcade accese finalmente in Monti il desiderio di affermarsi come verseggiatore. È questa la tappa che inaugura un percorso artistico più maturo e più consapevole per il poeta. Si cercherà di mostrare come l'ingresso in Arcadia separi il periodo ferrarese di Monti in due stagioni piuttosto diverse: la prima, in cui vengono portati a maturazione gli insegnamenti e le tendenze apprese durante gli anni faentini e il primo periodo ferrarese, è informata da quel «genere di poesia occasionale, devota ed encomiastica, cioè di quel vario sonettare»⁷ che permise al giovane Vincenzo di farsi notare e di ottenere le prime protezioni; la seconda, invece, nutrita da una più matura coscienza umana e letteraria, in cui Monti inizia a cercare una personale via poetica, mettendo a frutto il vasto repertorio studiato e ormai quasi del tutto padroneggiato. L'ammissione in Arcadia costituisce dunque un evento capitale nella giovinezza artistica del poeta: Autonide Saturniano non è più il Vincenzo Monti degli anni faentini e degli esordi ferraresi. Dopo il lungo tirocinio svolto compiacendo poeticamente monache e giovani spose, durante il quale fu

⁷ ANGELO ROMANO, *Autonide Saturniano in Arcadia*, in *Vincenzo Monti a Roma*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2001, pp. 13-14.

impegnato in una strenua lotta coi famigliari che lo ostracizzavano, grazie ad alcuni 'audaci' componimenti (successivi infatti al 1775) dalle dediche ben calibrate, per Autonide Saturniano si spalancavano le porte di Roma. Se dunque la stagione degli esordi poetici montiani è articolata in due momenti, pare coerente dividere in due parti anche l'esame più approfondito dei componimenti prodotti di tali tempi, al fine di compiere un'analisi stilistica appropriata.

Nel 1778 il giovane poeta si trasferisce finalmente da Ferrara a Roma, coronando così un desiderio che era aumentato dopo l'inclusione tra i pastori d'Arcadia di tre anni prima. A Roma Monti può intrecciare numerosissime relazioni, alcune delle quali anche polemiche, e arriverà presto a ricoprire un incarico di grande importanza come segretario del Duca Braschi. L'attività letteraria è d'altra parte sempre in primo piano: di questo periodo sono le frequenti apparizioni al Bosco Parrasio e, tra le altre opere, il *Saggio di poesie* e la *Prosopopea di Pericle* (1779), *La bellezza dell'universo* (1781), i *Pensieri d'amore* (1782) e la *Basvilliana* (1793). Tutte opere per la maggior parte di carattere encomiastico, ma diversissime negli esiti e nelle forme e meritevoli pertanto di analisi testuali più approfondite, volte a mettere in luce le modalità espressive, gli influssi e le caratteristiche che le sostengono. L'approfondimento del delicato periodo di formazione del poeta, vissuto tra Faenza e Ferrara, da perseguire con l'esame diretto delle opere misconosciute e conducendo sulle stesse analisi stilistiche e retoriche, aiuta a svelare stilemi e artifici linguistici tipici del primo Monti permettendo dunque di ricostruire un'idea stilistica e di poetica del letterato, che agli esordi non può ancora essere definito un neoclassicista *tout court*, essendo disposto ad accogliere le più varie suggestioni.

Mi si permetta, nel chiudere queste brevi riflessioni, di dare alcuni ragguagli circa il procedimento che ho adottato nell'avvicinarmi all'opera di Monti per trarne tutte le informazioni più utili a tracciare un profilo dello stile e del linguaggio poetico. Il punto di partenza fondamentale per iniziare la ricerca è stato senza dubbio l'analisi dei testi, dai componimenti già in qualche modo frequentati sotto altri rispetti dalla critica, a quelli, soprattutto, che ancora necessitano di un esame approfondito. L'analisi del testo non è d'altra parte stata, per così dire, fine a sé stessa, ma i suoi risultati sono stati poi messi a frutto anche in chiave comparatistica, alla ricerca di possibili influssi e modelli. La scansione in due tempi, poi, potrà a mio avviso permettere di avere un'idea più

chiara sull'evoluzione di Monti, chiaramente a patto di aver cura di armonizzare il tutto lavorando in una prospettiva di continuità e non trattando ciascun momento come un compartimento stagno. Per scongiurare tale pericolo, d'altra parte, ritengo utile procedere, contestualmente all'analisi dell'opera poetica, a un continuo esame da condurre parallelamente sul monumentale *Epistolario*,⁸ strumento imprescindibile dal quale si è partiti anche ai fini di questa ricerca.

⁸ Gli studi sull'epistolario gravitano ancora intorno all'edizione in sei volumi di ALFONSO BERTOLDI (Le Monnier, Firenze 1928-1931). Tale edizione dell'*Epistolario* va tuttavia necessariamente integrata con alcuni lavori successivi; importanti a proposito, tra gli altri, sono ANGELINA D'ANTONI, *L'epistolario di Vincenzo Monti*, Catania, Tip. Squeglia di G. Caruso, 1979; VINCENZO MONTI, *Lettere d'affetti e di poesia*, a cura di ANGELO COLOMBO, Salerno Editrice, Roma 1993; ANGELO COLOMBO, *Giunte e ritocchi per l'epistolario montiano. La corrispondenza con Francesco Albergati Capacelli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXII, 1995, 560, pagg. 39-52, e soprattutto con il *Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti*. Raccolto, ordinato e annotato da LUCA FRASSINETI, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2012, pp. LII-734.

NOTA BIOGRAFICA

Vincenzo Monti nasce ad Alfonsine, in provincia di Ravenna, il 19 febbraio del 1754. È l'ottavo figlio di Domenica Maria Mazzarri e Fedele Maria Monti, perito agrimensore, che nel 1749 era diventato piccolo proprietario terriero con l'acquisto di un podere, su cui sorge la casa natale del poeta. La famiglia, molto religiosa e desiderosa di formare il figlio educandolo alla tutela dei beni famigliari, indirizza ben presto il giovane rampollo a un corso di studi per diventare un professionista, una figura cioè che avrebbe potuto contribuire in maniera attiva al consolidamento finanziario del nucleo. A dodici anni, nel 1766, Vincenzo raggiunge dunque i fratelli Francesco e Giovanni Battista nel Seminario di Faenza, il centro educativo più in vista tra le famiglie abbienti romagnole. Il clima culturale del seminario, ancorché attardato (lo studio dell'italiano era quasi completamente sacrificato al latino, al punto che gli allievi sapevano comporre un'elegia in latino, ma non una corretta lettera in italiano), imprime una svolta decisiva alla vita intellettuale di Monti: lo studio dei classici e della Bibbia indirizzano gli interessi del giovane studente verso le lettere, la retorica e l'arte poetica. I suoi insegnanti faentini, gli umanisti Contoli e Maccabelli, contribuiscono ad alimentare la passione per la poesia del giovane Vincenzo, che mostra precocemente una predisposizione non comune alla composizione di versi. È a questa altezza e per questa ragione dunque che cominciano i primi dissidi con i propri famigliari, che si protrarranno per qualche tempo.⁹ Nel 1771 pensa di farsi prima frate francescano, poi semplice sacerdote, propositi che saranno abbandonati dopo l'iscrizione nello stesso anno all'Università di Ferrara. Sottostando inizialmente al volere interessato della sua famiglia, Vincenzo inizia dapprima i corsi di Giurisprudenza e successivamente quelli di Medicina¹⁰, ma la sua inclinazione naturale lo spingeva sempre più intensamente

⁹ Valga come esempio su tutte la lettera scritta da Vincenzo al padre il 6 aprile 1773 da Ferrara, in cui traspare tanta parte dello stato d'animo del giovane in rapporto alle proprie relazioni col parentado, che cercava di orientare in maniera decisa la sua vita per cavarne un proprio utile: «Io non so più qual debba essere per me il tempo destinato alla quiete, giacché pare che tutto cospiri a farmela perdere. Il vedere i miei fratelli male impressionati di me, e pieni a mio riguardo d'un zelo e d'un amore, che io non posso per verun modo intendere, e che in una parola ha sembianza di tutto fuorché d'amore; il sapere che Ella e la madre sono in angustie per me e in sospetti oramai troppo ingiuriosi all'onestà de' miei andamenti: queste al certo sono cose, che mi dovrebbero far piangere di e notte. Sento che il rammarico mi divide il core in tante parti, che a poco a poco io comincio a non conoscer me stesso».

¹⁰ Si veda, nella stessa lettera citata alla nota precedente, la fiera reazione del giovane Monti che cerca di difendere la sua risoluzione di abbandonare la Giurisprudenza non vedendo altro che la Medicina, una precoce spia di come l'entusiasmo del poeta fosse sempre stato facilmente eccitabile e totalizzante, ma anche temporaneo e sempre alla ricerca di nuovi oggetti: «Ho io da studiar quel che piace a loro, spogliandomi del mio libero ed incontrastabile arbitrio col sacrificare alla loro voglia il mio genio che è portato per altra parte, o pure ho io da studiar quel che più è adatto alla natura del mio talento? Tralascio

verso lo studio delle *humanae litterae*. A Ferrara il giovane Monti trovò l'ambiente ideale per coltivare il suo gusto e per educare la propria sensibilità estetica, entrando in contatto con una fitta rete di intellettuali che animavano la vita culturale della città: da Girolamo Ferri, professore di Eloquenza e Antichità presso l'università,¹¹ al cenacolo intellettuale che usava riunirsi presso la dimora del marchese Bevilacqua, nel cui salotto, ma non solo, Monti ebbe modo di allargare la sua cultura poetica alle opere di Lodovico Savioli, Angelo Mazza, Alfonso Varano e Onofrio Minzoni; dall'abate Zorzi, tra i primi protettori di Monti e quindi suo grande e compianto amico,¹² all'abate Gaetano Migliore, professore di eloquenza, allo storico Antonio Frizzi, al matematico Gianfrancesco Malfatti.

Le prime prove poetiche riscuotono un certo successo nella città estense, e la fama gli vale prima l'ammissione all'Accademia d'Arcadia nel 1775, con lo pseudonimo di Autonide Saturniano, e quindi l'ingresso nell'Accademia degli Agiati di Rovereto nel 1777, evento significativo soprattutto perché fautore dell'amicizia che legherà Monti a Clementino Vannetti, classicista e teorico della letteratura con cui Monti ebbe un intenso e animato carteggio. Un anno prima, nel 1776, era stato dato alle stampe il componimento *La visione d'Ezechiello*, in lode del predicatore Francesco Filippo Giannotti e con dedica, nella seconda edizione di Parma, al cardinale Scipione Borghese, legato pontificio a Ferrara, che gli garantì per questo la sua protezione. Quando questi farà ritorno a Roma dal temporaneo incarico in Romagna, per Monti, cui i confini della terra natia iniziavano a stare decisamente stretti, sarà l'occasione per fare il grande salto e trasferirsi in un ambiente culturale più ampio e più stimolante, tutto da conquistare. Nel maggio 1778 Monti è a Roma, preceduto da una discreta fama di poeta per i componimenti sin lì dati alla luce, abitando dapprima nel palazzo Doria Pamphili in Piazza di Spagna, poi presso i marchesi Roberti. L'ambizioso progetto del poeta deve fare subito i conti con le ristrettezze cui i famigliari, in totale disaccordo con le sue velleità letterarie, cercano di costringerlo, obbligandolo a cercare immediatamente protezioni e committenze. Inizia dunque a frequentare intensamente le adunanze d'Arcadia presso il Bosco Parrasio, allo scopo di farsi conoscere e far conoscere la

da parte che la medicina è una scienza mille volte più onorata, e da che mondo è mondo sempre più rispettata e premiata in confronto della iurisprudenza; [...] che l'avvocatura è senza paragone più pericolosa della medicina».

¹¹ Col quale Monti dovette sentire particolare affinità, anche in virtù del comune passato nel seminario di Faenza, questo come studente e quello come docente.

¹² Testimone del rapporto che ebbe Monti con l'abate Zorzi una lunga serie di lettere degli anni Settanta, e soprattutto l'accorata difesa che lo stesso Monti fece delle opere di Zorzi contro un suo detrattore (cfr. lettera del 20 giugno 1779 a Clementino Vannetti).

propria arte. A questo periodo risalgono anche la sua iscrizione all'Accademia degli Aborigeni, dove ritroverà il maestro ferrarese Minzoni e conoscerà l'archeologo Ennio Quirino Visconti, e la partecipazione alle adunanze letterarie degli Accademici Occulti del principe Baldassarre Odescalchi. Il successo di queste sue apparizioni pubbliche contribuisce a convincere il poeta, confidente e consapevole della sua superiorità artistica, a stampare nel 1779 il *Saggio di poesie*, stampato a sue spese presso Pazzini Carli in Siena con la falsa indicazione di Livorno. Nel saggio convergono certe poesie giovanili e qualche componimento più recente, ma le cose più rilevanti risultano le dedicatorie e il *Discorso preliminare* a Ennio Quirino Visconti, che concorrono a rendere l'idea dell'esigenza che Monti avvertiva di costruire una solida rete di relazioni intellettuali autorevoli, oltretutto del bisogno di aprirsi all'atmosfera cosmopolita della cultura romana, tra classicismo e incipienti suggestioni europee, con un punto di riferimento nell'*Arcadia* di Pizzi e Godard. L'accoglienza della prima, eclettica (elementi biblici, classici, frugoniani, europei e 'protoromantici' convivono restituendo l'idea di un poliedrico sperimentalismo) silloge poetica di Monti fu buona, e spinse probabilmente il Monti a osare di più: il 23 agosto del 1779 lesse in *Arcadia* la *Prosopopea di Pericle*, in occasione della celebrazione dei voti quinquennali in onore di Pio VI convalescente. Il componimento suscitò molto clamore, invidie e polemiche tra parte dei letterati romani, ma continuò l'eclettismo e lo sperimentalismo di forme e tematiche che saranno una costante dell'opera montiana, attirando l'attenzione di nomi illustri come Aurelio Bertola, Girolamo Tiraboschi, Francesco Albergati Capacelli. Due anni più tardi, il 19 agosto 1781, Monti legge in *Arcadia* *La bellezza dell'Universo* in occasione delle nozze tra Costanza Falconieri e Luigi Braschi Onesti, nipote del Papa. Quest'inno alla divina Bellezza, insieme all'intercessione dell'abate cesenate Mami, varrà a Monti il posto di segretario del nipote del Papa, due mesi più tardi. Ora che poteva contare su una posizione relativamente tranquilla, Monti cercò di far fruttare i suoi agganci all'interno della rete di conoscenze che gravitavano attorno al Papa, puntando ad aiutare la sua famiglia con mediazioni e informazioni concernenti soprattutto affari terrieri.¹³ La sua attività poetica ad ogni modo non risentì delle incombenze dovute alle nuove cariche. Nel febbraio del 1782 compone per il cardinale François-Joachim de Pierre de Bernis, due *Cantate per la nascita del Delfino di Francia* che verranno musicate da Domenico Cimarosa e Antonio Baroni. Dello stesso anno è il *Pellegrino apostolico*, poemetto 'cortigiano' in terzine per celebrare il viaggio a Vienna

¹³ Monti fu anche agente d'affari in Roma dei Comuni di Rieti e di Osimo e, dal 1794, del cardinale Chiaramonti; dal 1791 divenne bussolante e segretario degli avvocati concistoriali.

di Pio VI presso Giuseppe II. Il 1782 è anno importante nella vita di Monti: si innamora della giovane fiorentina Carlotta Stewart, conosciuta in casa di Fortunata Sulgher Fantastici, arrivando anche a coltivare per qualche mese seri progetti di matrimonio, aiutato da Sigismondo Chigi. Della grande passione per Carlotta però rimarranno solamente i *Pensieri d'amore* e gli sciolti *Al principe don Sigismondo Chigi*, testimoni più della ricezione della poesia d'oltralpe (l'esempio del Werther è ben visibile, e Monti lo conobbe tramite una traduzione francese) e della continua disponibilità alla sperimentazione che di una storia d'amore intensamente vissuta e non concretizzata. Questi componimenti afferiranno nel 1783 alla nuova silloge poetica di Monti, i due volumi di *Versi*, il primo dedicato al pontefice e il secondo a Luigi Braschi, usciti a Siena nel 1783 presso Pazzini Carli. Sebbene stesse gradualmente prendendo le distanze da certa Arcadia romana, il 4 marzo 1784 Monti lesse l'ode *Al Signor di Montgolfier*, in cui il poeta celebrava la fede illuministica nei progressi della tecnica ricorrendo al mito degli Argonauti. Sono questi gli anni in cui lo sperimentalismo e l'apertura del poeta verso la letteratura straniera (in questo caso soprattutto Shakespeare) si sostanziano nell'inizio della lungamente progettata attività tragica, con lo stimolo oltretutto della presenza a Roma di Verri e Alfieri: tra il 1784 e il 1786 compose l'*Aristodemo*, rappresentato prima a Parma (dove fu insignito della medaglia d'oro ducale) e quindi a Roma, e nel 1788 diede alla luce il *Galeotto Manfredi principe di Faenza*. Le due tragedie, sulle quali il poeta continuò poi a lavorare, con modifiche e nuovi inserimenti,¹⁴ furono immediatamente celebri, e prontamente non mancarono i detrattori e le polemiche, ma certo la fama poetica di Monti ne uscì rafforzata e rinvigorita. Fu così che iniziò immediatamente a lavorare alla sua terza tragedia, il *Caio Gracco*, che però dovette abbandonare e riprendere solamente nel 1802, anche per i toni eccessivamente libertari. L'inizio dell'attività tragica segna una sorta di cesura nel periodo romano di Monti, avviato ormai alla piena maturazione poetica e personale. Nel 1787 fanno la loro apparizione nuovi *Versi*, stampati a Parma da Bodoni, ma l'evento più rilevante di quest'anno è la nascita del figlio di Costanza Braschi, moglie del suo 'padrone'. Il sonetto encomiastico *A S. Nicola da Tolentino* che Monti indirizza alla donna dà ulteriore voce a sarcastiche polemiche, che già da tempo circolavano sulla presunta relazione del poeta con la Braschi. È un periodo movimentato per Monti, che cerca di reagire attaccando il mondo letterario romano col sonetto caudato *A Quirino* ma viene nel frattempo allontanato da casa Ferretti, dove alloggiava dal 1783, per gelosia di

¹⁴ Si pensi ad esempio all'*Esame critico* e ai *Pentimenti* usciti in calce all'edizione romana dell'*Aristodemo* nel 1788.

Paolo verso la moglie. Questo secondo tempo della stagione romana del poeta sembra poi votarsi maggiormente a un ripiegamento sugli studi e sulla propria intimità: gli interventi pubblici sono più radi e si intensificano invece le letture. Degni di menzione sono comunque i quattro sonetti ‘infernali’ *Sulla morte di Giuda* (1788), che segnarono l’inizio delle sue polemiche con Francesco Gianni, e gli sciolti *Alla marchesa Anna Malaspina della Bastia* (1789), che verranno posti come introduzione all’edizione bodoniana dell’*Aminta* curata da Serassi. Nel 1791 Monti sposa Teresa Pikler, bellissima attrice che gli darà due figli, Costanza (1792-1840) e Giovan Francesco (1794-1796); il matrimonio tuttavia accresce le difficoltà economiche, dal momento che il poeta si era fatto carico anche dei famigliari della moglie: a questo periodo risale l’inasprirsi dei dissidi coi fratelli e le contestazioni sull’amministrazione dei beni di famiglia, da cui Monti era stato tuttavia escluso alla morte del padre nel 1785, come risarcimento per le spese sostenute al suo mantenimento. Se dunque, al di là di tutto, il poeta aveva comunque trovato un certo equilibrio grazie alla figura di Teresa, l’evolversi delle vicende politiche avrebbero portato presto nuovi cambiamenti: l’accelerazione dei moti rivoluzionari, la pressione del giacobinismo sullo Stato pontificio e il conseguente sentimento antifrancese che serpeggiava a Roma indussero Monti a farsi cantore delle istanze reazionarie. L’uccisione del segretario della legazione francese a Napoli, in missione a Roma, il 14 gennaio 1793 durante alcuni tumulti, diedero a Monti il pretesto per comporre il poemetto visionario in terzine dantesche *In morte di Ugo di Bassville*, meglio noto come *Bassvilliana*, che ottenne celebrità su scala europea nonostante il poeta avesse attinto a moduli espressivi già usati in numerose altre, ‘antiche’ occasioni. L’opera costituisce comunque la prova più alta di Monti nello stile sublime, e mette a frutto con successo le precedenti esperienze poetiche e le incessanti letture: si pensi solamente all’impulso che i quattro canti della *Bassvilliana* diedero alla riscoperta del repertorio poetico dantesco, al punto che l’autore venne appellato col soprannome di “Dante ingentilito” o “Dante redivivo”. La cantica fu ad ogni modo provvidenzialmente interrotta per il progressivo mutare delle condizioni politiche, e abilmente Monti seppe immediatamente proporre al pubblico un nuovo lavoro, il poemetto didascalico erudito in ottave della *Musogonia* (1794) che, seppur non esente da accenti antirivoluzionari, riguarda la celebrazione dell’origine delle Muse ed è tutt’affatto prodotto di nuovi studi sui classici, in particolare Esiodo. Non è da escludere che a questo periodo risalga anche il primo abbozzo dell’incompiuta *Feroniade*, poemetto in versi sciolti occasionato dal risanamento delle paludi Pontine

intrapreso da Pio VI, opera su cui Monti investì davvero moltissimo e che ritoccò fino agli ultimi giorni di vita. L'esclusività della materia mitologica sembra svelare che Monti si era reso perfettamente conto dell'irreversibile cambiamento cui era andata incontro la situazione politica: le congiure giacobine del 1794 a Napoli e Bologna lo avevano convinto che il vento era ormai veramente cambiato. Nello stesso anno scrive infatti l'anonima *Lettera di Francesco Piranesi al signor generale Don Giovanni Acton*, probabilmente sulla base di appunti dello stesso Piranesi, ministro di Svezia a Roma, in cui difende l'incisore dall'accusa di tentato omicidio contro il barone svedese Gustav Mauritz Armfelt nel quadro delle lotte di potere seguite all'assassinio di Gustavo III. Nella lettera Monti coglie anche l'occasione per scagliarsi contro l'immoralità del potere assoluto, tradendo forse una sua appartenenza massonica e ancor di più la sua insofferenza verso la corte pontificia e lo stato di sudditanza cui è sottoposto. A Roma la situazione si fa sempre più invivibile: oltre alle difficoltà cui tutto il popolo era sottoposto (crisi economica, scarsità di cibo, svalutazione della moneta e violenza), Monti è costretto anche a dover respingere le accuse di giacobinismo, con una lettera del 24 ottobre 1796 al cardinale Ignazio Busca, nuovo segretario di Stato. Nello stesso anno inizia a concepire il *Prometeo*, poema incompiuto denso di speranze per un cambiamento prossimo. Con l'arrivo dei francesi a Roma e il trattato di Tolentino (19 febbraio 1797), Monti decide di lasciare la città il 3 marzo 1797, nascosto nella carrozza del generale Marmont, aiutante di Napoleone. Comincia così la nuova vita del poeta, e la sfida di ricostruirsi una reputazione sullo sfondo di uno scenario politico radicalmente mutato, trovando una collocazione presso un contesto che prima non aveva esitato ad attaccare. Le azioni che Monti compie in questo periodo si spiegano solamente con l'intento di liberarsi della nomea di poeta reazionario; su suggerimento di Nicolò de Azara, dedica al "Cittadino Napoleone Bonaparte Comandante Supremo dell'Armata d'Italia" il primo canto del *Prometeo* fatto stampare a Bologna (1797); nelle nuove stampe della *Musogonia* (a Venezia e Milano) sostituisce con una improbabile invocazione a Bonaparte l'originario appello all'imperatore austriaco; scrive una lettera pubblica diretta a Francesco Saverio Salfi (18 giugno 1797) redigendo un'abiura della *Bassvilliana*, chiaramente invisa agli ambienti giacobini; licenzia quindi nell'agosto 1797 le cantiche anticlericali *Il Fanatismo* e *La Superstizione*, dove sostiene che la *Bassvilliana* altro non era che una copertura per mascherare le sue vere inclinazioni politiche; dopo aver assunto la carica di segretario della Cisalpina, escono la cantica *Il pericolo*, denuncia dei pericoli che il ritorno della monarchia causerebbe a Parigi, e la

canzone *Per il congresso di Udine*, in cui si sostiene che Napoleone è il fautore della libertà in Italia. Dopo alcune vicissitudini giudiziarie,¹⁵ Monti scrive nel 1799 l'inno *Per l'anniversario della caduta dell'ultimo re di Francia*, che è di fatto il capovolgimento ideologico della *Bassvilliana*. In questo stesso anno gli Austro Russi fecero cadere la prima Cisalpina, e Monti si trovò nuovamente in una scomoda posizione, avendo di fatto celebrato i nemici dei nuovi 'padroni' svolgendo per loro anche l'incarico di segretario. Fu così costretto a riparare in Francia, a Chambéry, dove il Direttorio Cisalpino si era trasferito. Terminò qui la versione in ottave della *Pucelle d'Orléans* di Voltaire (pubblicata postuma nel 1878). In Francia godette dell'aiuto di Ferdinando Marescalchi e conobbe il matematico Lorenzo Mascheroni, cui dedicherà i versi della *Mascheroniana*, iniziata nel 1800, anno in cui scrisse pure l'inno *Per la liberazione d'Italia*, per celebrare la battaglia di Marengo, e terminò finalmente il *Caio Gracco*. Sempre nel 1800 ricevette la notizia della nomina a professore di eloquenza e poesia presso l'Università di Pavia, ma rientrò in Italia solo l'anno seguente. Col suo operato si impegnò a recuperare una prospettiva di indipendenza e stabilità per la seconda Cisalpina e in seguito per la Repubblica Italiana, attraverso il confronto coi circoli democratici (di qui i contatti con Foscolo) confidente nelle azioni e nei provvedimenti di Bonaparte. In queste circostanze strinse amicizia con Vincenzo Cuoco e attirò l'ammirazione del giovane Manzoni, anche per aver corroborato le terzine della cantica *In morte di Lorenzo Mascheroni* (primi tre canti) con suggestioni di autori della tradizione milanese come Verri, Parini e Beccaria. Del 1802 è la canzone *Per il Congresso cisalpino di Lione*, in cui si intrecciano speranze indipendentiste per l'Italia e cronaca dell'azione di Napoleone. Nello stesso anno prese finalmente servizio a Pavia, dove insegnò con grande successo dal 24 marzo 1802 al settembre 1804, spaziando su un vasto repertorio di autori classici e moderni, italiani e stranieri, sempre messi al servizio di un'oratoria eccezionale e accattivante. Alla fine del 1803 uscirono le traduzioni delle *Satire* di Persio con dedica a Melzi, prova poetica che costituisce una sorta di coronamento delle ricerche metrico-lessicali di Monti. L'anno seguente è la volta dell'azione drammatica *Teseo*, musicata da Vincenzo Federici nella rappresentazione alla Scala del 3 giugno. Nel settembre del 1804 lascia l'insegnamento

¹⁵ Alla fine del 1797 Monti e Oliva, nominati commissari per la Romagna con compiti amministrativi, furono accusati di illecito dal marchese Alessandro Guiccioli: le accuse caddero rapidamente. Guardato con diffidenza da reazionari e giacobini, Monti fu quindi colpito da una legge del 1798, concepita proprio contro di lui e contemplante l'esclusione dagli incarichi pubblici di chi, dopo il 1792, avesse scritto contro la rivoluzione. Il provvedimento tuttavia non fu applicato e fu anzi occasione per il giovane Foscolo di scrivere l'*Esame su le accuse contro V. M.* del 1798.

dopo aver ricevuto la nomina a «Poeta del Governo italiano ed Assessore consulente presso il Ministero per ciò che spetta alle Belle Arti ne' loro rapporti colla letteratura», e quindi quella di «Istoriografo del Regno d'Italia» l'anno seguente; in cambio di una relativa tranquillità socio economica, il poeta doveva prestare consulenze al governo e comporre poesie encomiastiche in occasioni celebrative: così era stato per il citato *Teseo*, così sarà per *Il beneficio* (1805), per l'incoronazione di Napoleone a sovrano d'Italia, e per le ottave de *La spada di Federico II* (1806), per la commemorazione della campagna bellica di Prussia. Il suo ruolo ufficiale lo porterà anche ad essere coinvolto in alcune questioni politiche, come ad esempio l'interpellanza del Papa che cercava un'intesa economica con il governo. È questo un periodo denso anche di incontri e viaggi: nel 1805 Monti inaugura il suo rapporto con M.me de Staël e visita Torino, Ginevra e Berna nell'autunno dello stesso anno, mentre a dicembre parte per Monaco di Baviera con una delegazione del Regno Italico che doveva porgere le proprie ufficiali congratulazioni all'imperatore per aver sconfitto gli Austro Prussiani. Il viaggio, conclusosi nel gennaio 1806, e l'incontro con Napoleone offrono lo spunto per la composizione de *Il Bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, celebrazione di tutte le imprese napoleoniche, di cui usciranno solo sei dei preventivati dodici canti, con i tipi del Bodoni (1806; il settimo e un frammento dell'ottavo saranno pubblicati postumi). Il poema è qualcosa di nuovo nel panorama montiano, e punta a sostituire la mitologia classica con quella ossianica e bardita, articolando i versi in strofe irregolari con l'alternanza di ottave e versi sciolti. Il 1807 è un anno cruciale per la produzione letteraria di Monti: oltre all'ode *In occasione del parto della Vice-Regina d'Italia* e alla *Lettera all'abate Bettinelli*, ulteriore polemica con Gianni e altri letterati e infine dichiarazione di poetica, il poeta avvia i lavori per la traduzione dell'*Iliade*, ambizioso progetto che sarà poi il suo capolavoro, pubblicando la versione del primo canto e le *Considerazioni sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell'Iliade*. Successivamente Monti è a Napoli fino al 2 maggio 1808, e qui compone, ancora in onore di Napoleone, *I Pittagorici*, atto unico musicato da Giovanni Paisiello. La rappresentazione del 19 marzo ottenne un successo tale che Monti ricevette una scatola d'oro tempestata di diamanti, una lettera di apprezzamento del re, una pensione annua di 3000 franchi e, tre anni più tardi, l'investitura dell'Ordine reale delle Due Sicilie.

Nel 1809, quando i lavori per la composizione dell'*Iliade* procedono serrati, trovano spazio anche la *Palingenesi politica*, in endecasillabi sciolti, per i successi colti da Napoleone in Spagna, e l'inno a *Venere Urania*, per Amalia Augusta. L'anno seguente,

nel 1810, esce finalmente l'intera versione dell'*Iliade*, a Brescia presso lo stampatore Bettoni.¹⁶ La grande fatica omerica non lo distolse dai suoi impegni di poeta ufficiale: del 1810 è *La Ierogamia di Creta*, un'allegoria che collega le nozze dell'Imperatore con Maria Luisa d'Austria a quelle fra Giove e Giunone, mentre nel 1811 viene pubblicato a Milano *Le api panacridi in Alvisopoli*, stanca celebrazione della nascita di Napoleone Francesco figlio di Bonaparte. Il 1812 riserva una svolta nella vita affettiva di Monti: la figlia Costanza sposa Giulio Peticari, dopo essere stata costretta a rifiutare Andrea Mustoxidi, in un matrimonio combinato che avrebbe dovuto portare a una promozione sociale della sposa. Monti e Peticari furono legati da profonda stima ed amicizia, ma ciononostante il legame tra i due sposi arriverà ben presto a deteriorarsi.

Eventi ben più rilevanti per la storia di Monti e del Paese stavano d'altra parte affacciandosi all'orizzonte: l'8 maggio 1814 il generale austriaco Bellegarde era entrato a Milano, segnando l'inizio della svolta reazionaria. Monti cerca immediatamente, sebbene con una certa riluttanza, di ritagliarsi un ruolo di compromesso in un equilibrio tra passato e presente: pur avendo subito la riduzione del compenso per il suo ruolo di storiografo per volere proprio di Francesco I, il poeta compone per il nuovo governo la cantata *Il mistico omaggio*, atto di ossequio all'arciduca Giovanni musicato il 15 maggio 1815 alla Scala da Vincenzo Federici, il dramma *Il ritorno di Astrea*, rappresentato il 6 gennaio 1816 ancora alla Scala con musica di Joseph Weigl e alla presenza dell'imperatore e della moglie. Più tardi l'*Invito a Pallade* del 1819, composto sempre in onore dell'Imperatore e musicato da Johann Simon Mayr. Nel frattempo, fallita l'esperienza come membro della direzione della *Biblioteca italiana* e negatogli dal governo il permesso per una nuova rivista, inizia a dedicarsi seriamente agli studi linguistici, concentrandosi sulla *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al vocabolario della Crusca*, realizzata con la collaborazione del genero Peticari, di Giordani e di Giovanni Antonio Maggi e pubblicata a Milano tra il 1817 e il 1824 con un'appendice milanese del 1826. L'interesse di Monti per questioni linguistiche risaliva almeno alle sue lezioni presso l'Università di Pavia, mentre nel 1812 era divenuto membro dell'Accademia della Crusca ricostituita un anno prima e nel 1813 aveva pubblicato sul *Poligrafo* tre scritti linguistici mirati soprattutto a contrastare l'opera

¹⁶ Il compimento della traduzione omerica segna il punto d'arrivo della carriera letteraria del poeta: mettendo a frutto i consigli di illustri antichisti come Mustoxidi, Lamberti e soprattutto Ennio Quirino Visconti, rielaborando versioni italiane (in special modo quella cesarottiana) e latine e infine valorizzando in modo particolare l'importanza della musicalità della parola poetica Monti è riuscito a creare ben più di una traduzione, quasi un'opera nuova, non superato capolavoro del gusto neoclassico dell'epoca. Il successo fu importante, e successive edizioni furono pubblicate quando il poeta era ancora in vita nel 1812 a Milano presso la Stamperia Reale, nel 1820 presso Stella e nel 1825 ancora da Bettoni.

purista di Cesari. La *Proposta*, che nelle intenzioni doveva essere preliminare a una nuova edizione del vocabolario, verteva sulla costituzione di una lingua moderna, basata sulla tradizione letteraria che escludesse i termini più desueti e che si aprisse illuministicamente anche ad altri rami del sapere come quello tecnico e scientifico.¹⁷

Sul fronte personale gli anni Venti dell'Ottocento risultano molto difficili per Monti: già gravato da malanni fisici e da persistenti problemi economici a causa degli impegni assunti in occasione del matrimonio della figlia e della cattiva gestione del patrimonio ferrarese, il poeta assiste alla morte dell'affezionato genero nel 1822, evento che lascerà sgradevoli strascichi polemici soprattutto per le accuse rivolte a Costanza ritenuta colpevole della morte del marito dai parenti di lui. La figlia, difesa nell'ode *Se generoso sdegno*, ritornò dunque a casa del padre e fu quindi incaricata di amministrare i beni romagnoli. L'attività letteraria di Monti, seppure rallentata, sembra non risentire comunque di tali spiacevoli accadimenti: nel 1823 esce il *Saggio diviso in quattro parti dei molti e gravi errori trascorsi in tutte le edizioni del Convito di Dante*, lavoro che condurrà poi alla duplice edizione del *Convivio* del 1827, esito di un erudito studio filologico condotto insieme ad altri studiosi. Sul fronte poetico prove felici sono *Le nozze di Cadmio ed Ermione* dell'aprile 1825 e il *Sermone sulla mitologia* del luglio dello stesso anno, rispettivamente per i matrimoni delle principesse Trivulzio e del figlio di Antonietta Costa. Nel 1826 compose la canzone *Pel giorno onomastico della mia donna Teresa Pikler*, prova forse più intima del repertorio di Monti, che riflette sulla sua vita artistica e personale con la consapevolezza e la maturità di una consolidata esperienza. Negli ultimi anni, funestati dall'aggravarsi delle condizioni di salute del poeta, colpito da due colpi apoplettici nel 1826, che lo paralizzò dal lato sinistro, e nel 1828, che segnerà l'inizio della fine, Monti si convertì pubblicamente al cattolicesimo e abiurò la sua versione della *Pucelle*, ma non riuscì a portare a termine l'amata *Feroniade*, su cui pure aveva continuato a lavorare alacremente tutta la vita. Il 13 ottobre 1828, infatti, ormai sordo e quasi completamente cieco, Vincenzo Monti morì nella sua casa di Milano, come ricordò in maniera struggente l'affezionato Paride Zajotti: « La mattina del 13 a sette ore e qualche minuto il Monti mandò senz'affanno un facile sospiro, e chinò lievemente la testa; tutti stavano immoti e tacevano: un grido della figlia ruppe quel tetro silenzio. Vincenzo Monti era passato».

¹⁷ Pensiero che gli costò l'attacco da parte della Biblioteca italiana, ma che gli procurò l'appoggio di Ludovico di Breme e il cauto entusiasmo del *Conciliatore*, da cui per prudenza prese poi le distanze. Prudenza che non gli impedì peraltro di stringere legami con persone del calibro di Lambertenghi, Pellico, Scalvini.

I. La formazione di Monti tra Faenza e Ferrara

1. Il Seminario di Faenza

Volendo tracciare un bilancio della prima o addirittura primissima produzione poetica montiana, circoscrivibile cronologicamente tra gli anni del soggiorno romagnolo e quelli dell'approdo e dell'immediato esordio come verseggiatore a Roma, non si può certamente prescindere da un'analisi preliminare e in certo modo propedeutica che si incarichi di tracciare un quadro dell'ambiente intellettuale entro cui il giovane letterato aveva iniziato a formarsi entrando in contatto con lo studio delle *humanae litterae*. Pare necessario, quindi, al fine di poter comprendere appieno i motivi e i modi del Monti esordiente (ma non solo: l'analisi del periodo di formazione è di conseguenza fondamentale anche per le più successive manifestazioni poetiche), tracciare un profilo della realtà culturale in cui il poeta in erba si trovava a muovere i primi passi e a ricevere i primi insegnamenti per la sua formazione.

Non sarà inutile ricordarlo, un ruolo fondamentale nello svezzamento letterario del giovane Vincenzo Monti ebbe il seminario di Faenza,¹⁸ istituito a cui il futuro poeta venne ammesso nel 1766 all'età di dodici anni, dopo un biennio trascorso in Fusignano presso don Pietro Santoni, giovane sacerdote, poeta e primo insegnante di Grammatica Inferiore di Monti. Vincenzo uscirà dal seminario dopo cinque anni di studi: è chiaro

¹⁸ La letteratura sui seminari e sulla loro storia è incredibilmente vasta. In questa sede si segnalano perlomeno i lavori di ELENA BRAMBILLA, *Società ecclesiastica e società civile. Aspetti della formazione del Clero dal Cinquecento alla Restaurazione*, in "Società e storia", XII (1981), pp. 299-366; MAURILIO GUASCO, *La formazione del clero: i seminari*, in *Storia d'Italia. Annali 9: la Chiesa e il potere politico dal Medioevo*, a cura di Giorgio Chittolini, Giovanni Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, pp. 629-715; ID., *Seminari tridentini e collegi clericali*, in AA. VV., *Le Università d'Europa. Dal Rinascimento alle riforme religiose*, a cura di Gian paolo Brizzi, Jacques Verger, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001, pp. 241-261; CARLO FANTAPPIÈ, *Istituzione ecclesiastiche e istruzione secondaria nell'Italia moderna: i seminari-collegi vescovili*, in "Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento", XV (1989), pp. 189-240. Per quanto riguarda la specifica situazione romagnola, si vedano i saggi di GIANDOMENICO GORDINI, *La formazione del clero faentino secondo i sinodi dei secoli XVI e XVII*, in "Ravennatensia", III (1973), pp. 169-70; CESARINA CASANOVA, *Comunità e governo pontificio in Romagna in età moderna*, Bologna, Clueb, 1981, pp. 106-107; GIANCARLO ANGELOZZI, *Le scuole degli ordini religiosi*, in AA. VV., *Il catechismo e la grammatica, II. Istituzioni scolastiche e riforme nell'area emiliana romagnola nel '700*, a cura di G. P. BRIZZI, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 54; In particolare, per la storia del seminario di Faenza è senz'altro fondamentale il saggio di FILIPPO SANI, *Il seminario di Faenza*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume I*, a cura di G. Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, da cui sono state mutate molte delle informazioni riportate nel testo, e quindi anche FRANCESCO LANZONI, *Alcune memorie dei maestri di belle lettere del seminario di Faenza*, in *Inscriptiones Carminae, Orationes Fr. Baldassarii Episcopi Vadensium et Uraniensium...*, Faventiae 1894, WALTER FERRETTI, *I professori di filosofia al seminario di Faenza*, in *Scritti in onore di S. E. Mons. Giuseppe Battaglia*, Faenza, Edizioni del Venerabile Seminario Vescovile Pio XII, 1957, AA. VV., *Il catechismo e la grammatica, I. Istruzione e controllo sociale nell'area emiliana e romagnola nel '700*, a cura di G. P. Brizzi, Bologna, Il Mulino, 1985.

che furono quelli tempi cruciali per l'orientamento del pensiero poetico del letterato, e che gli insegnamenti appresi presso questa istituzione nella critica fase del proprio sviluppo intellettuale dovettero certamente avere una grandissima importanza nel formare la disposizione alla letteratura e all'arte poetica di un fanciullo sulla via della maturazione e della presa di coscienza di sé. Vale la pena sottolineare che, costituito nel 1576, il seminario di Faenza rispondeva alla necessità della Chiesa, sancita durante il Concilio di Trento, di provvedere alla creazione di un seminario in ciascuna delle diocesi, da orientare alla formazione di una "classe" intellettuale che fosse innanzitutto capace di amministrare i patrimoni fondiari (caratteristica fondamentale questa e tipica del territorio, si manterrà anche nei secoli a venire), e sapesse essere ispirata dai valori dell'ortodossia cattolica, con il non recondito scopo di arginare, qualora ce ne fosse stato il bisogno, fermenti di conflitto religioso e di eresia. Inizialmente le scarse risorse a disposizione di questa istituzione furono sufficienti per accogliere solamente dodici seminaristi, un numero del tutto inadeguato a soddisfare in modo appropriato le esigenze di una diocesi che si articolava in più di centocinquanta parrocchie. La situazione mutò radicalmente a partire dal 1610 quando, grazie all'azione congiunta di alcuni eminenti cittadini faentini, fu possibile fondare il collegio dei gesuiti, finanziato con un'entrata stabile di 1400 scudi, quasi il triplo della disponibilità che il seminario aveva avuto fino a quel momento. Fu l'inizio, per gli istituti della Compagnia di Gesù, di una prodigiosa ascesa, che caratterizzò tutto il XVII secolo: da questo sviluppo trassero beneficio soprattutto i corsi di filosofia e teologia, solitamente tenuti da istituti degli ordini regolari, che cominciarono così a dare una impronta piuttosto netta all'orientamento culturale di questa parte di Romagna. Fino agli inizi del Settecento, dunque, il seminario faentino ebbe fondamentalmente tre insegnamenti di base, vale a dire l'educazione musicale, la grammatica e la cosiddetta *scoletta* (il leggere e lo scrivere), essendo i corsi superiori impartiti dalle scuole domenicali o in apposite conferenze. Le cose cambiarono ulteriormente dopo il sinodo del 1694: il vescovo cardinale Marcello Durazzo, forte dell'appoggio della nobiltà ravennate e dei legami con la Corte Pontificia, decise di aumentare i finanziamenti al seminario, che andò così incontro a un aumento delle classi e a una diversificazione degli insegnamenti; oltre all'introduzione di nuove discipline, di cui si dirà tra poco, anche le esistenti vennero implementate: l'insegnamento di grammatica venne diviso in due classi, inferiore e superiore, e il miglioramento della qualità degli studi fu immediatamente tangibile, dal momento che la fama del seminario continuò a crescere e a raggiungere territori anche

lontani, soprattutto grazie all'altissima qualità del latino che veniva insegnato e praticato. Nel 1700 si iniziò a insegnare filosofia, prima con le lezioni di Stefano Spada, non afferenti a un vero e proprio corso ordinario, e quindi con la nomina nel 1703 del parmense Giovanni Giangrandi a lettore di filosofia del seminario.¹⁹ Nel 1705 venne inaugurato l'insegnamento di teologia morale, con le letture di un sacerdote secolare. Un anno prima era stata istituita l'importantissima cattedra di retorica, affidata in principio all'abate Sante Bucchi, grande cultore del latino, al cui insegnamento diede grandissimo impulso, e successivamente a Ignazio Guglielmo Graziani, il quale ne proseguì gli orientamenti e fu noto anche per la pubblicazione di alcune raccolte poetiche che gli valsero l'ammissione a diverse accademie. Fu Graziani il primo a decidere di incrementare le esercitazioni pubbliche degli allievi del seminario, occasioni in cui i giovani avevano l'opportunità di declamare i propri componimenti poetici. Dopo Graziani fu la volta di Girolamo Ferri, uno dei più eccellenti latinisti del Settecento, che ebbe il merito di perfezionare e approfondire i metodi per la ricerca filologica, aggiungendo allo studio dei fatti biblici questioni storiche ed erudite, col risultato di acquisire un più robusto apparato storico-critico rispetto alle compiacenze estetistiche cui si tendeva a indulgere in precedenza. Ferri lasciò poi la cattedra al suo discepolo Francesco Contoli che, insieme a Francesco Maccabelli, ebbe un ruolo chiave nella formazione umanistica di Vincenzo Monti e di tutta una generazione di letterati romagnoli (Cesare Montalti e Dionigi Strocchi su tutti) che crebbero in un immaginario letterario dominato dai classici: la non comune conoscenza della letteratura e della lingua latina dei due maestri fece sì che il Seminario di Faenza venisse considerato da allora la piazza forte del Classicismo e del Purismo in Romagna concorrendo efficacemente alla formazione spirituale e all'indirizzo letterario del giovane Monti, il quale riusciva già a comporre versi latini, che mostrano risonanze e reminiscenze di Virgilio, Orazio, Tibullo, Catullo.

È dunque in virtù di queste caratteristiche che si può senz'altro considerare il seminario di Faenza come uno dei poli culturali più importanti della cosiddetta Scuola Classica

¹⁹ Il corso di filosofia, ispirato alla Scolastica cinque-seicentesca era tenuto in grande considerazione nell'economia del seminario: com'era prassi, al termine del biennio di insegnamento l'allievo migliore doveva difendere alcune tesi in presenza di una apposita commissione composta da rappresentanti del clero e da eruditi locali. Quando nel 1738 Giangrandi terminò di insegnare al seminario, ci volle del tempo prima che i successori garantissero lo stesso alto livello di insegnamenti: il primo degno erede fu Antonio Bucci (nel seminario dal 1757 al 1766), fisico sperimentale e aperto alle suggestioni della filosofia moderna, e successivamente Filippo Agelli, interessante per il nostro discorso su Vincenzo Monti in quanto maestro proprio del futuro poeta.

Romagnola:²⁰ come avremo modo di mostrare ampiamente più avanti, infatti, gran parte delle caratteristiche che contraddistinguono quella convergenza spontanea di numerosissimi autori romagnoli verso un particolare modo neoclassico di intendere le arti e la poesia è strettamente collegato, e gravita intorno, alla cultura che informa anche il pensiero cardine del seminario. L'importanza e il peso specifico di questa istituzione nell'economia della realtà letteraria dell'epoca si spiega con la sua capacità di affermarsi quale centro forte di irradiazione culturale, e con il tipo di azione intellettuale proposta, che va senz'altro incardinata «nel rifiorire, durante il secolo XVIII, dopo la flessione secentesca, dello studio dell'antichità, con caratteri che intendono riallacciarsi al primo umanesimo: ammirazione per l'arte, la cultura e la vita greco-romana; lettura incessante dei testi classici, soprattutto poetici, affiancata da traduzioni e commenti; studio entusiastico ed uso frequentissimo, nella prosa, nei versi, nei rapporti epistolari, della lingua latina, come modo naturale e necessario dell'espressione, *habitus* della fantasia. Ed è noto che tale movimento – spinta vitale a tanta produzione letteraria italiana di quel tempo, essenziale nutrimento della formazione intellettuale ed artistica anche dei maggiori, di un Monti, di un Foscolo, di un Leopardi – veniva decisamente assumendo, proprio per l'inesauribile sete di una conoscenza più ampia e sicura delle forme classiche, un crescente rigore metodico, filologico, scientifico: si pensi soltanto al Winkelmann e al Visconti, alla passione per gli scavi, alle rinnovate ricerche epigrafiche e numismatiche, alle ristampe dei classici. Maggior fervore dottrinale è a Roma, a Padova, a Ferrara; e se, specialmente agli inizi, lo studio della lingua latina molto si giova dei progressi conseguiti dagli stranieri (soprattutto in Olanda e in Germania), successivamente s'instaura e si consolida anche in Italia una nuova filologia, soprattutto coltivata nei seminari. A quello di Faenza, destinato a convogliare e guidare, fino all'età napoleonica, le migliori forze culturali della Romagna, dette meritata fama, non solo locale, proprio la bontà del metodo che vi si seguiva nello studio della lingua latina».²¹ Il classicismo romagnolo settecentesco si formò dunque in questo tipo di ambiente, un ambiente in cui l'interesse puramente erudito (spesso avvolto di un passatismo ostinato) per l'antiquaria, la classicità e persino per le scienze naturali era il mezzo tramite il

²⁰ A proposito dello sviluppo e dell'importanza del Neoclassicismo in Romagna si segnali fin d'ora il saggio di PANTALEO PALMIERI, *Vincenzo Monti e la scuola erudita romagnola*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume II. Monti nella Roma di Pio VI*, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 1-20.

²¹ MARIO PETRUCCIANI, *Introduzione ai poeti della scuola classica romagnola*, Caltanissetta – Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1962, pp. 25-27.

quale, fino alla fine del Settecento, venivano veicolate le relazioni tra i circoli accademici.

Diverso invece il discorso riguardante l'insegnamento, la pratica accademica, e l'esercizio poetico dell'italiano, che è poi l'aspetto che maggiormente deve interessare in questa sede ai fini di un'analisi del linguaggio poetico e dello stile del Vincenzo Monti poeta lirico. Il primato indiscusso del latino, elevato a simbolo indiscutibile di *civilitas*, e l'atteggiamento costantemente rivolto all'indietro dei vettori dell'erudizione rendevano in qualche modo l'ambiente romagnolo estremamente selettivo, se non addirittura poco permeabile, nei confronti degli stimoli più vivaci della cultura per così dire "moderna" in volgare.²² Come osserva Filippo Sani: «soltanto nella seconda metà del Settecento, in Italia come in Francia, si affermarono progressivamente quelle novità didattiche che furono rappresentate dalla diffusione delle traduzioni dal latino e dalla sistematicità dell'insegnamento dell'italiano. Questi due fenomeni condussero rispettivamente al ridefinirsi del latino quale "lingua morta" ed all'adozione di testi di grammatica italiana in molti istituti educativi. Tuttavia, proprio nell'insegnamento dell'italiano emersero le maggiori differenze tra la Romagna e, per esempio, il vicino Ducato Estense. In effetti, per tutto il Settecento, in gran parte delle scuole romagnole, l'italiano continuò a rimanere in posizione subordinata rispetto alle lingue classiche. Il seminario di Faenza non fece eccezione. Se dunque Contoli e Maccabelli non trascurarono di esercitare gli allievi nella lingua toscana, ossia in "quel costrutto latineggiante che suol dirsi comunemente stile boccaccesco", il primato delle composizioni in latino non fu scalfito dalle composizioni in italiano. A Faenza, come in tutta la Romagna, si configurò così una sorta di resistenza alle innovazioni educative che si stavano imponendo nel resto della penisola. Si trattò di una resistenza molto feconda sul piano letterario, se è vero che contribuì all'affermazione della Scuola Classica Romagnola». ²³ Nei limiti che si è tentato di circoscrivere, la cultura romagnola del tempo è comunque molto animata e in costante movimento: un grande slancio per gli studi eruditi e una incessante ricerca nell'espressione poetica, corroborati da contatti con centri culturali collocati all'esterno come Roma, il Veneto (in particolare Padova) e la Lombardia (contatti senza dubbio pregevoli e in certo modo degni di attenzione per lo sviluppo della scuola romagnola, ma sempre promossi a titolo personale, e per questa

²² Giambattista Niccolini dirà non a caso che «Non vi ha che la Romagna la quale sia rimasta sana dalla peste del romanticismo».

²³ FILIPPO SANI, *Il seminario di Faenza* cit., p. 197.

ragione non disposti a farsi sistematici né tantomeno a farsi veicolo di gusti e caratteri “stranieri”), animano la vita letteraria e intellettuale di questo territorio. È però allo stesso tempo evidente, anche alla luce di quanto esposto precedentemente, che la zona della Romagna del XVIII secolo, rispetto al panorama culturale della penisola, resta di fatto ineluttabilmente decentrata, marginale non solo, e non tanto, a confronto delle emergenti correnti culturali europee, ma anche e soprattutto dimostrandosi poco ricettiva nei confronti delle tendenze più importanti che stavano già prendendo piede in Italia. D'altra parte, e forse paradossalmente, è nella chiusura, nella limitatezza dei propri confini e nell'intima coesione d'intenti che risiede la forza di questo movimento: è proprio la ristrettezza provinciale dei suoi angusti limiti, che consente alla cultura poetica romagnola di mantenersi coerente ai suoi pur antiquati ideali, fedeli all'immagine che può essere, all'occorrenza, ritrovata sempre intatta; all'interno di quei circoscritti confini essa mostra comunque vitalità tanto rigogliosa da lasciar tracce in alcuni dei poeti maggiori dell'Ottocento. In parte proseguendo la strada segnata dalle settecentesche scuole classiche parmense ed estense, i poeti (ma bisognerebbe chiamarli dotti rimatori) della cosiddetta ‘Scuola Classica Romagnola’ traggono l'alimento della propria educazione dalla temperie neoclassica; ma all'interno delle varie sfumature che il fenomeno assume in quell'epoca produttivamente movimentata di discussioni teoriche, di scontri e di transizioni tra discordanti (ma spesso non così lontane come si può credere) ‘scuole’ di poesia, essi prendono le distanze, forse senza neppure conoscerla in maniera adeguata, dalla spinta illuministica, che sollecitava altri a quella “alliance de la forme antique à la pensée moderne”, cui essi rimasero quasi del tutto indifferenti. Il loro è, se mai, il misurato razionalismo dell'ordine, dell'equilibrio e della nitidezza: le qualità, appunto, ritenute proprie del “classico”.

Gli intellettuali romagnoli non misero dunque la propria cultura e la propria erudizione al servizio di un ideale sociale, del raggiungimento di un bene collettivo o del miglioramento della realtà socio-economica: non furono infatti mai tentati da una partecipazione seria, “illuminata”, come intellettuali nella società, e non formularono mai, di conseguenza, un pensiero organico che si traducesse in azione. L'attenzione maggiore degli attardati letterati romagnoli era rivolta soprattutto alla teoria della traduzione, che in vari modi e con vari studi cercavano di rinvigorire e rinnovare, configurandosi necessariamente come rimatori piuttosto che come poeti, come didascalici piuttosto che come lirici. Forti come abbiamo visto dell'eccellente preparazione filologica, da sempre attenti agli studi di antichistica e di archeologia, che

forniva loro una superiore conoscenza dei testi classici, educati da infinite esercitazioni poetiche volte soprattutto alla ricerca del bello stile, era inevitabile che l'eccellenza della Scuola Classica Romagnola fosse l'abilità nella traduzione, anche nella volontà di rispettare il fondamentale principio di imitazione. Intorno alla traduzione di autori come Virgilio, Ovidio, Orazio, Propertio, Callimaco e Anacreonte,²⁴ gravitano altri lavori come studi e commenti. Qualcuno, come ad esempio Montalti, scriverà le proprie opere in poesia e prosa preferibilmente in latino. Anche il giovanissimo Monti scriveva e padroneggiava egregiamente il latino: è significativo credo osservare come le sue prime prove poetiche siano anche in latino, mentre l'evolversi della sua poetica lascerà spazio quasi esclusivamente a produzioni in italiano, segno della grande gravidanza che gli insegnamenti appresi in area romagnola durante la sua formazione ebbero senza dubbio su di lui, e allo stesso tempo della rapidità con cui seppe evolvere, interiorizzandoli e quindi superandoli. La poca permeabilità al nuovo che abbiamo sin qui cercato di descrivere ebbe certamente grandi e importanti conseguenze riguardo la letteratura in lingua italiana: i maestri romagnoli di retorica si batterono strenuamente per difendere l'italiano, la lingua di Dante, considerato essenzialmente nella sua natura di erede principale e privilegiato del latino classico, preservandolo dai pericoli e dai rischi che avrebbe portato la contaminazione con la cultura francese, inglese e tedesca, che i primi traduttori "protoromantici" stavano importando in Italia. Si è certamente distanti dalle estreme posizioni puriste e intransigenti di un Cesari e di un Giordani, e in virtù della concezione sempre moderata dell'agire culturale, la Scuola Classica Romagnola vedrà rappresentate le proprie idee linguistiche proprio da Vincenzo Monti, nelle sue tarde riflessioni sulla lingua e sulla poesia. A questo proposito, cercando di indirizzare la nostra speculazione verso una più profonda analisi della concezione che questi romagnoli ebbero dell'arte poetica, varrà forse la pena sottolineare come la base culturale che abbiamo visto informare la loro *forma mentis*, sostenuta da una nozione filologica e severa della lingua, abbia permesso ai letterati della Scuola Classica Romagnola di tenersi distanti da quel particolare modo poetico orientato alla fatua e molle graziosità allora in voga e a cui in quel periodo amarono indulgere poeti anche più dotati di loro, preferendo ad esempio la robusta sonorità e la poesia immaginosa di un Frugoni. Allo stesso modo, però, abbiamo più sopra brevemente osservato che quasi mai i rappresentanti di questo movimento culturale furono tentati dalla lirica alta o da

²⁴ Curioso, e non casuale, che Monti ricordi il suo primo maestro don Pietro Santoni come l'"Anacreonte di Fusignano": cfr. VINCENZO MONTI, *Epistolario*, raccolto ed ordinato da ALFONSO BERTOLDI, Firenze, Felice Le Monnier, 1928-1931, lettera del 16 settembre 1812 (d'ora in avanti semplicemente *Epist.*).

una forma di impegno intellettuale incisivo sul sociale: certamente lessero e apprezzarono poeti come Parini e Foscolo, ma furono altrettanto certamente incapaci di cogliere l'alto messaggio della loro letteratura, e la portata rivoluzionaria delle loro opere. Della poesia e della letteratura li attrasse soprattutto la scintillante materia d'ornamento, la magnificenza dell'orchestrazione, la potente sonorità lessicale del gusto celebrativo di poeti come Metastasio, Savioli, del già citato Frugoni. Suggestioni che misero al servizio di una poesia spesso moraleggiante e didascalica, o di puro esercizio, ma soprattutto d'occasione ed encomiastica, per celebrare avvenimenti importanti e principalmente matrimoni. Come giustificare l'incisività che questo movimento letterario ebbe nei maggiori poeti del secolo come Foscolo (che ebbe legami con Dionigi Strocchi), Manzoni (che avrà un rapporto speciale con Vincenzo Monti) e addirittura Leopardi (in contatto con Strocchi, Emiliani, Costa), se i suoi promotori furono sempre diffidenti rispetto alle suggestioni oltramontane, le malizie lascive e l'eccesso di languore musicale, e rispetto alle intransigenze puristiche e le "bizzarrie" nordiche, scarsamente attratti dalla lirica, limitandosi, apparentemente, a una presenza autosufficiente ma chiusa, retriva e autoreferenziale, che limita il suo significato all'erudito, entusiasta e fermo culto della classicità: tanto resistente da prolungarsi nonostante il largo successo delle istanze romantiche, in una vigorosa sopravvivenza che toccherà la metà del secolo, ammantandosi di una sorta di autarchica e retriva dignità, a guisa di un moribondo, languente umanesimo? In effetti, se è vero come abbiamo detto che la temperie preromantica non coinvolse la Romagna, escludendola da certe suggestioni e da certa parte del pensiero che si stava diffondendo su scala europea, con la conseguente assenza di letteratura "nuova", è vero allo stesso modo che in alcuni dei romagnoli si colgono un malcelato disagio e una appena manifesta insoddisfazione, un turbamento insomma, che, per quanto controllato e mascherato dietro una veste anch'essa classicheggiante, è spia di un nuovo sentire, più ripiegato e raccolto ed attento alle voci interiori. Con una occasionale indipendenza forse non del tutto consapevole, e un momentaneo affrancamento dalle linee principali della scuola, alcuni romagnoli come Valorani, Marchetti ed Emiliani potranno talvolta cantare della malinconia e della solitudine, in versi più profondamente ispirati e finalmente più lirici, segno di una fugace tracimazione dell'io dai confini più rigidamente imposti dall'autodisciplina classicistica. Non è il caso di estendere la portata di questa voce oltre i limiti di una occasionale manifestazione di lirica e in parte manierata interiorità, che occorre però ribadire pur confermando il carattere aulico ed erudito della scuola. La cifra

caratteristica della Scuola Classica Romagnola rimane dunque il culto dell'antico, che ne costituisce la tipicità sia perché i 'romagnoli' si collegano strettamente tra loro, ed a vicenda spesso si influenzano, per le affinità culturali e di gusto, oltre che per la comune sudditanza al Monti, sia perché essa mira a "far scuola" procedendo proprio dalla scuola, da quegli istituti e collegi in cui molti dei 'romagnoli' compiono la propria educazione per entrare in un secondo momento come insegnanti. Tra questi, per il prestigio della didattica che vi si teneva e per avere ospitato il Monti, lo Strocchi, il Montalti, il Gucci ed altri, il primato spetta al seminario di Faenza: qui vennero poste certe premesse che forniscono più di una chiave per l'interpretazione della stessa scuola poetica romagnola.

Di questo genere di poetica, con tutte le sfumature che si è cercato brevemente di delineare, fu immediatamente capace di rendersi "caposcuola" proprio il giovane Vincenzo Monti: avremo in seguito modo di mostrare, dopo aver chiarito ulteriormente quali furono i modelli letterari indispensabili alla sua formazione, come le sue prime prove poetiche risentano enormemente di questo gusto e di questa peculiare concezione di impegno poetico. Intanto non sarà inutile sottolineare nuovamente come proprio il seminario di Faenza, prima ancora del successivo spostamento a Ferrara di cui diremo, fu assolutamente determinante per orientare la concezione di poetica del verseggiatore esordiente. Come precedentemente accennato in maniera cursoria, Vincenzo Monti entra nel seminario di Faenza il 4 novembre 1766, ricongiungendosi coi fratelli maggiori Francesco Antonio (nel seminario dal 1762) e Giovanbattista (dal 1764). La direzione era in mano al rettore don Massimiliano Mazzoli, che indirizzò il giovane Vincenzo dapprima agli studi di Grammatica Superiore sotto la guida di Maccabelli, che lo seguì fino al 1768, anno in cui passò agli insegnamenti di Retorica tenuti da Contoli, fino ad approdare nel 1770 alle lezioni del corso di filosofia tenuto in quel periodo dal padre minore conventuale Filippo Agelli. Non sarà inutile, a questa altezza, spendere qualche osservazione più approfondita sui maestri del giovane Monti, in modo da capire in che modo questi riuscirono a orientare con le loro inclinazioni, il loro sentire intellettuale e la loro produzione, il gusto poetico del letterato in erba. L'attività letteraria dei maestri del seminario non si esauriva certo con la didattica e con i compiti legati alla professione, dal momento che alle lezioni era infatti molto spesso affiancata una cospicua produzione, poetica e non, in proprio. Gli insegnanti che ebbe Monti non fanno certo eccezione: «il Maccabelli e il Contoli compaiono cento volte nelle memorie di Faenza e di Romagna della seconda metà del secolo XVIII. [...] Nel XVIII secolo i

nostri letterati (né di Faenza soltanto) erano tenuti, di buona o mala voglia, a comporre sonetti, madrigali, odi, canzoni ecc., oppure esametri, distici, odi saffiche [...] per riempire le cosiddette raccolte o i fazzoletti di seta, che si stampavano e si distribuivano tra le famiglie principali della città o per nozze illustri o per messe novelle o per monacazioni o per l'ingresso di nuovi magistrati al governo della città o della provincia. In codesta farragine di stampe d'occasione s'incontrano qua e là parecchi lavori poetici del Maccabelli e del Contoli». ²⁵ La pratica di questi dotti insegnanti-rimatori era dunque rivolta a quella poesia d'occasione che tanta e fondamentale importanza avrà per il giovane Monti che, come vedremo, sarà capace di inserirsi più che brillantemente in questa sorta di sistema di poesie su commissione, e si può capire quale peso abbiano avuto proprio le esperienze poetiche dei suoi due maestri, cui dovettero ispirare la propria attività didattica e che trovano pieno diritto di cittadinanza nel clima culturale dell'area e dell'epoca, nell'indirizzare gli esordi del poeta di Alfonsine, orientati proprio alla celebrazione, all'immaginazione encomiastica, più che alla lirica.

Il primo maestro faentino di Monti, Francesco Maccabelli, grande cultore del latino, «dettò poesie lodate in ambedue le lingue [italiano e latino]: altre sono sparse in raccolte, ed altre lasciò manoscritte con alcune prose». ²⁶ A dire il vero, i versi e le prose di Maccabelli sono opere piuttosto mediocri, e si distingue, al fine del nostro discorso, solamente la cantata drammatica *Faenza liberata dalla peste*, musicata da Paolo Alberghi e messa in scena nella cattedrale il 16 maggio del 1769. Il genere della cantata non lascerà indifferente il giovane Monti, che sulla scia di Metastasio e, probabilmente, del suo maestro, il cui esempio aveva ben vivo e vicino, ne comporrà una, la *Giunone placata*, ponendola alla fine della sua prima silloge poetica.

Qualcosa di più è opportuno osservare riguardo al secondo maestro di Monti. Francesco Contoli si era formato proprio al seminario faentino sotto gli insegnamenti di retorica curati da Girolamo Ferri, per passare successivamente alle discipline filosofiche con la guida del comasco Giacomo Verda e alla teologia seguito da Sebastiano Castellani. Appassionatissimo di antichistica, studioso diligente e dedito, ebbe modo di lavorare anche a Firenze e nella natia Castelbolognese, prima di ottenere la cattedra faentina appartenuta all'antico maestro Ferri. Da qui in avanti Contoli fu sempre più docente e sempre meno poeta: il suo impegno culturale infatti si tradusse principalmente nella sua

²⁵ FRANCESCO LANZONI, *Vincenzo Monti nel seminario di Faenza*, in *Faenza per Vincenzo Monti nel centenario della sua morte (1828-1928)*, Faenza, Valdilamone, 1928, pp. 10-11.

²⁶ *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei; comp. da letterati italiani di ogni provincia, e pub. per cura del professore Emilio de Tiplido*, Venezia, Tip. di Alvisopoli, 1834-45, p. 271.

opera di insegnamento, e la produzione personale di versi e prose venne via via scemando. Uno dei suoi meriti maggiori come insegnante fu la sua abilità nel reinterpretare, in certa misura e senza d'altra parte valicare mai in maniera sensibile i confini di un metodo didattico da molto tempo consolidato, lo studio dell'antico, che non fu unicamente un concetto, un astratto termine culturale, ma diveniva mondo da scoprire e riscoprire mediante un obbligato confronto con il presente. Durante il periodo del suo insegnamento il Seminario di Faenza crebbe d'importanza e andò configurandosi come il centro di riferimento per la formazione dei giovani romagnoli. Fu anche per il suo volere, come abbiamo già avuto modo di rilevare, che si intensificò l'attenzione alle esibizioni pubbliche di fine anno degli allievi, nelle quali i giovani recitavano perlopiù componimenti encomiastico-religiosi ispirati a episodi delle Scritture. A questo proposito è significativo segnalare fin d'ora un curioso aneddoto riguardante gli esordi poetici di Monti: durante l'esercitazione del 24 luglio 1770²⁷ il giovane Vincenzo fu l'unico a recitare ben sette componimenti, di cui quattro in latino, sul tema della Giuditta, a fronte dei due componimenti recitati dagli altri, segno del precoce talento e della superiorità rispetto ai compagni.²⁸ Nell'ambito di queste esibizioni pubbliche, Contoli aveva anche il compito di correggere i lavori degli allievi, e rilevante a questo proposito è l'episodio in cui il maestro affidò invece tale incarico a Vincenzo Monti, che come si è visto in precedenza aveva già partecipato con successo all'Accademia del '70:

L'accademia si va avanzando, ed il maestro si trova in grande imbroglio per non aver nessuno de' suoi scolari, che sia capace di tirar giù bene una qualche composizione. Mi va consegnando da correggere le composizioni fatte da' suoi scolari, ma bisogna che io le rifaccia da capo tutte quante di mia testa perché in esse non si trova né connessione, né sentimento, né pulizia.²⁹

I lasciti poetici di Francesco Contoli riguardano dunque per la maggior parte rime d'occasione scritte per celebrare matrimoni, sacerdozi e altri simili avvenimenti.³⁰ Sono

²⁷ Il 1770 è anche l'anno in cui venne inaugurato l'insegnamento di Teologia Scolastica, o Dogmatica, tenuto dal faentino don Pasquale Righi, confermato alla cattedra per diversi lustri.

²⁸ I componimenti recitati furono il *Proemio* (76 esametri), *Giuditta passa impunemente per mezzo all'esercito nemico* (sonetto), *Oloferne, preso dalla beltà di Giuditta* (ode latina), *Sarcasmo al cadavere di Oloferne* (sonetto), *Cantico di Giuditta* (ode in italiano), *Scusa* (distici tibulliani), *Ringraziamento* (giambici catulliani indirizzati al Vescovo).

²⁹ *Epist.*, I, p. 1.

³⁰ Esempi di questa poetica possono essere il polimetro *Per la maiolica di Faenza ristorata dal signor conte Annibale Ferniani* (1760), i due sonetti dedicati *Al nobile giovine sig. conte Pietro Mazzolari che veste l'abito di cavaliere del sacro Ordine di S. Stefano* (1785) e il 'trittico' (una canzone, un'elegia, un'ode) *Per le faustissime nozze de' nobili signori, contessa Margherita Ferniani e cav. conte P. Mazzolari, patrizi fiorentini* (1795). Lasciò poi numerose altre composizioni, sia in italiano che in latino

poesie nelle quali si esprime molto bene il concetto di ‘decoro’ poetico, di quel gusto celebrativo legato a concreti aspetti della vita di società che attraverso le figure e la forma tendono al preziosismo per restituire al destinatario immagini eleganti, raffinate e sostenute da una sonorità ricercata. I componimenti, generalmente molto mediocri, si distinguono infatti quasi unicamente per la non comune sensibilità linguistica e per una vivace abilità nelle descrizioni e nei ritratti, doti che come si avrà modo di dimostrare non mancheranno all’allievo Monti.

È chiaro dunque, come già opportunamente sottolineato da Filippo Sani, che grazie anche allo stimolo dei suoi due insegnanti di lettere il giovane Monti trovò nel seminario di Faenza un ambiente propizio per lo sviluppo del proprio immaginario, non solamente poetico. Ma si deve allo stesso tempo precisare che il contatto con gli insegnamenti del Maccabelli e del Contoli non avveniva in territorio neutro, ma in uno spazio chiaramente delimitato dalle *Costituzioni* cantoniane del 1743 che tentarono di dare una direzione precisa all’orientamento degli insegnamenti del seminario.³¹ Volute dall’allora Vescovo di Faenza Antonio Gaetano Cantoni appena dopo il suo insediamento alla diocesi faentina, esse rispondevano all’esigenza di inquadrare entro un quadro normativo rigoroso gli sviluppi e la crescita del seminario e degli allievi, dal punto di vista didattico e comportamentale. Il vescovo Cantoni, con animo pienamente ‘controriformistico’ messo al servizio di quello spirito borromaico che stava vivendo una decisa ripresa in quel periodo, volle assicurarsi una stretta sorveglianza sul suo gregge di fedeli, e il luogo eminente della cultura faentina doveva necessariamente essere il primo punto di controllo da orientare a una ferma ortodossia. Venne così rafforzato il culto dell’infanzia di Cristo introdotto nel 1715 da Giangrandi, puntando al recupero della *simplicitas* francescana del Bambino attraverso una devozione, nutrita da piccoli e quotidiani gesti di pietà, che sarà fenomeno caratterizzante la spiritualità settecentesca (una semplicità d’animo che, non è forse azzardato affermarlo, apparterrà anche allo stesso Monti). Con le *Costituzioni* si mirava anche a forgiare la disciplina degli allievi, che potevano e dovevano così concentrarsi sullo studio e sulla religiosità: oltre al rito della confessione, da espletare almeno ogni due settimane, i giovani seminaristi dovevano osservare un ferreo codice di comportamento, che vietava loro in

(tra cui le *Orationes sacrae* del 1878, che dimostrano uno studio molto attento della lingua latina aulica), in prosa e in versi, addirittura anche di politica, ma poche furono autorizzate alla pubblicazione

³¹ FILIPPO SANI, *Il seminario di Faenza* cit., p. 194. Non è questa la sede più opportuna per diffondersi in merito alle *Costituzioni*, delle quali sarà sufficiente richiamarne lo spirito ricavandone le informazioni più interessanti riguardanti il nostro discorso su Vincenzo Monti. Per un approfondimento si rimanda dunque a *Costituzioni da osservarsi da’ cherici del Seminario ecclesiastico di Faenza proposte da Antonio Cantoni vescovo della medesima città*, Faenza : presso l’Archi impress. vesc., 1743.

maniera tassativa di abbigliarsi in maniera sconveniente, o di fare visita a compagni di altre camerate senza una licenza del rettore, soprattutto di notte.

La breve riflessione sugli indirizzi e le direttive che venivano dati agli allievi del seminario non è certamente estemporanea ai fini del nostro discorso, perché aiuta a comprendere il clima e l'ambiente in cui iniziava a formarsi la coscienza morale prima ancora che poetica del giovane Vincenzo Monti. È tanto più significativa inoltre se si riflette brevemente sull'influenza che queste regole ebbero sul piano della didattica e del pensiero. Pur non prevedendo precetti puntuali in materia di insegnamento, che avveniva secondo metodi codificati da tempo e con ampia libertà per i docenti,³² anche in questo ambito le norme volute dal vescovo Cantoni ebbero una certa influenza. Innanzitutto le esercitazioni pubbliche degli allievi, prima non regolari, divennero la norma, concorrendo in egual maniera a rafforzare la disciplina e l'impegno degli scolari, e ad abituare gli stessi a perfezionare le proprie opere e i propri componimenti in vista della declamazione, arte in cui Monti non a caso, e forse non solo per naturale predisposizione, seppe eccellere quando approdò a Roma. In secondo luogo, il riflesso delle *Costituzioni* si riverbera anche sulla selezione dei libri e degli autori proibiti, ed è appena il caso di ricordare come il giovane Monti fosse in questo periodo nel pieno della sua maturazione, sensibile alle direzioni cui veniva orientato più che autonomo studioso: la formazione del gusto del giovane poeta non poté dunque prescindere da decisioni per così dire 'verticali', dal momento che veniva nutrito con suggestioni e letture ben precise, che escludevano gran parte della cultura del XVIII secolo. Non sarà forse inopportuno riportare un passo delle regole volute dal vescovo Cantoni:

Si proibiscono i libri osceni, Romanzi, e altri libri, che trattano d'amori, ed ogni men che onesta canzone o componimento, sieno stampati o manoscritti, in prosa o in versi; [...] in somma tutto ciò, che diretta o indiretta mente possa contaminare l'anime dell'incauta gioventù, svegliandole nella mente laide immaginazioni e sozzi affetti nel cuore.³³

Ai fini di garantire un certo decoro al seminario, e per ovviare al fatto che letture 'galanti' potessero destare pensieri poco onesti nei giovani studenti, tanta parte della letteratura del periodo era esclusa dai programmi didattici. La quasi totalità dei maestri

³² Le *Costituzioni* sottolineavano chiaramente che gli allievi dovevano essere rispettosi, riverenti e ubbidienti ai maestri, ma oltre a questa norma disciplinare che risulta quasi banale riportare, le uniche disposizioni che interessano la didattica riguardano la durata delle lezioni quotidiane, calcolata in tre ore la mattina e tre ore il pomeriggio, con la facoltà per gli insegnanti di diminuirle a seconda della stagione, e l'obbligo per gli allievi di imparare la scrittura calligrafica sul modello dell'insegnante. Naturalmente una regola riguardava la predisposizione di un esame generale alla presenza del Vescovo, articolato in due prove, tenute rispettivamente durante la Quaresima e a luglio prima delle vacanze estive.

³³ *Costituzioni* cit., p 20.

faentini erano inclini ad assecondare il gusto frugoniano che nel Settecento fu grande protagonista anche in varie altre parti d'Italia, e in Romagna particolarmente. Anche la poesia di Frugoni fu soggetta a un'attenta opera di selezione prima di essere proposta agli studenti: escluse le canzonette di stampo erotico-mitologico, si diede ampissimo spazio alla produzione di corte del letterato genovese, che grande consenso aveva ottenuto nella realtà letteraria dell'epoca. D'altra parte, il frugoniano fu una tendenza dominante e tutta interna a quell'ideologia arcadica che era alla base di molti istituti educativi del Settecento. La strutturazione stessa del collegio settecentesco, volta a ricreare un clima che favorisse l'*aemulatio*, facilitava il connubio con una certa concezione di poesia. Il mondo circoscritto che si veniva a creare nei seminari diocesani era tutt'affatto somigliante ad un altro mondo in miniatura: quello pastorale dei circoli di intellettuali settecenteschi. È significativo notare come le norme del Vescovo Cantoni puntassero a indicare quali libri andassero esclusi dalla formazione degli studenti, tacendo però su quali libri e quali autori andassero invece incoraggiati: la scelta dei poeti e degli scrittori che venivano proposti agli allievi era dunque nelle mani degli insegnanti che potevano influenzare con il proprio gusto e le proprie tendenze il gusto e le tendenze degli scolari, in maniera decisamente più incisiva rispetto all'eventualità che tali autori modello fossero proposti "dall'alto", secondo un programma prestabilito. Si pensi ad esempio alla netta prevalenza delle esercitazioni in versi: in quel periodo tutti i 'galantuomini' erano soliti cimentarsi con l'arte della versificazione, i maestri nelle scuole non facevano certamente eccezione e di conseguenza i loro insegnamenti vertevano preferibilmente sulla poesia. La trasmissione del gusto era dunque veicolata in maniera attiva da letterati attivi, che operavano giocoforza una selezione nei loro insegnamenti e verosimilmente fornivano nelle loro lezioni una didattica che si adagiava alle loro tendenze personali. Non sarà in questo modo difficile giustificare il fatto che nella prima formazione di Monti, condotta da due fieri latinisti che sempre privilegiarono nettamente lo studio appunto della lingua latina,³⁴ tanta importanza e tanto peso abbiano solo determinati autori italiani, e non certo i maggiori,³⁵ tra cui spiccano per rilevanza Varano, Minzoni e soprattutto Frugoni: una lettura anche cursoria delle poesie italiane del Maccabelli e del Contoli è sufficiente per comprendere che i due precettori del Monti seguirono strettamente la maniera di Frugoni, di quel «sonoro e immaginoso poeta, vuoto di pensieri e di sentimenti che tiranneggiò le scuole

³⁴ Gli autori più apprezzati sono ancora una volta Virgilio, Orazio, Catullo, Tibullo, Propertio.

³⁵ Gran parte dei quali oltretutto è riconducibile non casualmente al neoclassicismo regionale (Savioli, Cassiani, Mazza): è più che comprensibile che i primi modelli per influenza fossero gli autori più vicini, anche geograficamente.

italiane del settecento; e i carmi giovanili del Monti [...] sono là a dimostrare che il discepolo non deviò una linea dai precetti e dagli esempi dei due suoi precettori». ³⁶ Questa osservazione di Lanzoni, il cui spirito è certamente condivisibile, va oggi probabilmente ridimensionata per la sua radicalità: nel seminario la predilezione per Frugoni, sebbene maggioritaria, non fu certamente esclusiva e fu affiancata da un'attenzione rilevante per lirici come Bembo e Della Casa, e da autori più tardi come Chiabrera, Filicaia e Testi. Certo, i maestri indirizzavano i giovani scolari anche allo studio dei maggiori scrittori del Trecento e del Cinquecento (il cui idioma veniva studiato e appreso quasi fosse una lingua straniera), ma le linee guida erano dettate dagli autori minori sopra cursoriamente citati, perfettamente iscritte nelle generali preferenze del secolo per l'immaginazione, la sonorità e la magniloquenza frugoniana, molto distanti dall'alta poesia di un Dante, se è vero che Monti ebbe modo di affermare, nel discorso tenuto a Ravenna in onore proprio di Dante nel 1798, che «fu stagione che io medesimo ingombrato la mente di questo error popolare reputai barbaro il vostro Dante e gli ammiratori ne derisi, e i devoti. Fu quello il tempo dei primi miei voli nei campi dell'immaginazione, tempo in cui la ragione corretrice de' pregiudizi non aveva fortificato ancora il criterio, né separato il vero dall'apparente. Conobbi in appresso il delitto del mio giudizio». In seguito si cercherà poi di dimostrare come, tenuta per ferma una certa base stilistica 'precostituita' di fondo, il giovane Monti cercasse in qualche modo, e forse ingenuamente, una via non ancora autonoma, ma forse più propria. D'altra parte, le *Costituzioni* prevedevano che in nessun caso si desse alle stampe o si diffondesse un componimento senza l'autorizzazione del maestro, ed è facile immaginare come questo costituisse un'ulteriore costrizione per la formazione del gusto degli allievi. Il credo letterario degli insegnanti diventava dunque per i giovani seminaristi l'unico *humus* su cui far germogliare i propri semi poetici. L'orizzonte di Monti comunque ebbe ben presto modo di allargarsi: nel 1771 infatti si recò a Ferrara per condurre gli studi universitari, esperienza che si rivelò notoriamente contraddittoria e scostante, permettendo però al giovane di trovare finalmente la sua strada. Ma andiamo con ordine.

³⁶ FRANCESCO LANZONI, *Vincenzo Monti nel seminario* cit., p. 15.

2. Gli studi universitari a Ferrara

Il padre Fedele Maria era divenuto apprezzato perito agrimensore dopo avere studiato proprio all'Università di Ferrara, e stava cercando di indirizzare i figli a carriere che potessero garantire abilità nell'amministrazione dei beni di famiglia. Dei dieci figli che Fedele Maria Monti e Domenica Maria Mazzeri ebbero dalla loro unione, molti decisero di scegliere la vita ecclesiastica,³⁷ e il solo Francesco Antonio sembrò seguire le orme del padre, studiando matematica a Ferrara e diventando quindi giudice d'argine, ingegnere e infine addirittura notaio. Si capisce dunque che alte dovevano essere le aspettative, e forti le pressioni, della famiglia Monti per il giovane Vincenzo: avrebbe dovuto seguire un corso di studi tecnico e professionalizzante, mirato più all'utile della famiglia che al soddisfacimento personale. Fu così che, come si è già osservato nella *Nota biografica*, venne inizialmente indirizzato agli studi di giurisprudenza, abbandonati ben presto per la loro aridità e sostituiti da una vocazione medica tutt'altro che sincera, essendo Vincenzo attratto più dalla maggiore conciliabilità della medicina con le lettere che dalla volontà di divenire effettivamente medico, fatto che lascia già trasparire l'intenzione concreta di seguire la passione per le Muse e la poesia.³⁸ L'amore per le lettere cominciava ad occupare piano piano la totalità dei suoi interessi, e l'attenzione per i classici ereditata dai maestri faentini si tradusse per esempio nella volontà del giovane Monti di imparare la lingua greca (desiderio che resterà tale, dal momento che Monti ebbe del greco una conoscenza solo scolastica), al fine di poter meglio comprendere la civiltà omerica e, non meno importanti, le lezioni del suo professore di Eloquenza Girolamo Ferri, che era già stato tra l'altro insegnante anche al seminario faentino.³⁹ L'ambiente sociale, intellettuale e culturale della città era d'altra

³⁷ Alcune sorelle si fecero suore, mentre il fratello maggiore Cesare Maria si fece sacerdote a Majano e Giambattista divenne cappuccino presso il convento di Bagnacavallo.

³⁸ Secondo un famoso aneddoto il giovane Vincenzo, spinto infine dal padre a seguirlo nelle sue attività legate all'agricoltura, volle dimostrare al genitore l'intenzione di dedicarsi senza alcun tipo di distrazione: fu così che decise di bruciare tutti i suoi libri, affinché questi non fossero più d'intralcio al suo apprendistato tecnico. Il padre fu toccato da questo gesto, e volle ricompensare il figlio con dodici monete d'oro, che però furono immediatamente trasformate da Vincenzo in nuovi libri! A questo punto fu chiaro che tanta dedizione non poteva essere ostacolata (anche se le lettere di questo periodo testimoniano di ripetuti tentativi di boicottaggio da parte dei parenti: condizionamenti sugli indumenti da inviargli, minacce, da parte del fratello Cesare, di farlo rinchiodare in una casa di correzione), e nonostante i dissapori il giovane Monti poté seguire le sue inclinazioni a patto di affiancare lo studio delle lettere ad altre discipline più remunerative. Da subito impegnatosi nella composizione di versi e poesie d'occasione, Monti è in questo primo periodo ferrarese molto attento anche a mantenere un equilibrio tra passione letteraria e "obblighi famigliari".

³⁹ Gli sforzi del giovane Monti non impressionarono di certo i suoi famigliari, determinati a non assecondare l'inclinazione letteraria del figlio e a non aiutarlo economicamente, passandogli solo lo stretto indispensabile. Monti, che non si diede per vinto, seppe arrangiarsi e riuscì a pagare le lezioni di greco in un modo ingegnoso, come si evince dalla lettera al padre del 26 aprile: «Carissimo Sig. Padre. Credo che Lei avrà ricevuta dalla Santona la cesta dei dolci. Questi mi erano stati regalati da una suora

parte molto stimolante: se i viaggiatori stranieri dell'epoca la percepivano regolarmente come fredda e indolente, pallida ombra dell'antica, colta e splendente Corte rinascimentale patria di Ariosto, Tasso e Guarini, c'è da osservare con obiettività che la situazione della città era venuta migliorando nel corso del XVIII secolo, dai punti di vista economico, sociale e culturale. Erano state inaugurate e portate a termine opere pubbliche come i restauri del Duomo, del Palazzo Arcivescovile e di quello dell'Università, mentre era nel frattempo iniziata l'edificazione del Teatro Comunale. Il piano di conservazione delle strutture ecclesiastiche permise il rifiorire a nuova vita di molte chiese e oratori, importantissimi nel loro ruolo di aggregazione e diffusione culturale, ma soprattutto come custodi di una miriade di opere d'arte, che purtroppo non sempre resisteranno alle depredazioni napoleoniche: i ferraresi potevano allora ammirare con una certa facilità opere di Tiziano, Guercino, Pordenone, Ghedini, in virtù anche di una ritrovata attenzione per l'oggetto artistico come veicolo di cultura, che permise un nuovo impulso agli studi e all'attività intellettuale in genere. Gli anni Settanta del XVIII secolo poi, vale a dire i più interessanti ai fini del nostro discorso costituendo il periodo in cui Monti visse a Ferrara, furono fondamentali per la vita culturale della città: venne infatti avviata la riforma dell'Università (lustro 1771-76) per interessamento di Mons. Riminaldi, appartenente all'ala riformistica del clero dell'epoca. Grazie al suo tenace interessamento, furono collocate all'interno del sistema universitario strutture come la già citata Biblioteca pubblica e il Museo Antiquario (cui Riminaldi donò alcune delle sue collezioni), l'Accademia del disegno, ampliata e migliorata, alcune collezioni naturalistiche e il museo numismatico di Bellini, segno di come la cultura fosse avviata a una viva e palpitante ripresa nella città estense. L'Università stava andando dunque incontro a nuovi impulsi e nuovi sviluppi, in direzione di un ammodernamento sostanziale delle proprie strutture, dopo aver perso gran parte dell'autonomia conosciuta durante il periodo estense con l'assegnazione del

per averla servita di due composizioni per una vestizione. Ho piacere che il fratello Francesco li abbia mandati a Lei, ma spiace che l'abbia fatto senza mio consentimento, perché io li aveva destinati assieme con altre sei libbre di cioccolata fina similmente regalatami da un signore di Ferrara per alcune composizioni, li aveva, dico destinati per regalo al mio maestro di lingua greca, giacché non mi trovo in istato di soddisfar col denaro alla fatica ch'egli prende nell'insegnarmi. Adesso mi trovo imbrogliato e non devo per polizia saldare tutto l'incomodo del maestro con sole sei libbre di cioccolata quando un altro mio compagno parimenti studente di lingua greca lo ha ricompensato con un regalo di non poca spesa. Io senza spender un denaro mi era guadagnato il modo di soddisfar a' miei obblighi, ma, come dico, il fratello Francesco mi ha burlato, non sapendo egli la mia intenzione. Io scrivo queste cose a Lei, acciò conosca se è cosa doverosa l'usar qualche riconoscenza a chi si prende la briga d'insegnarmi con tanta pazienza» (*Epist.*, I, p. 9). Anche dei primi "successi" letterari i parenti non furono entusiasti; indifferenti alla sua nomina a pastore arcade del 1775, quando poi Monti stampò *La visione d'Ezechiello*, che ebbe una buona accoglienza e fu apprezzata, il padre non fu contento: cfr. a proposito le pagine seguenti a proposito dell'ammissione in Arcadia e *Epist.*, I, pp. 30-31.

Ducato allo Stato della Chiesa. Nel XVII e XVIII secolo, infatti, in concomitanza con un generale impoverimento della città, lo Studio ferrarese fu affidato al controllo della magistratura cittadina, evento che decretò un netto rallentamento del progresso degli studi: venuta meno gran parte dell'imprenditoria e del popolo artigiano, l'Università vide sminuita la sua utilità, e si limitò a fornire in numero estremamente limitato figure specializzate nel soddisfacimento di esigenze tecniche immediatamente cogenti⁴⁰ o utili all'amministrazione della città, come notai, medici avvocati. Durante il Settecento però questa situazione iniziò a cambiare grazie soprattutto alla strenua volontà di Riminaldi e ai suoi piani per affrancare l'Università dal controllo delle magistrature locali. Monti poté quindi vivere in una città che stava attraversando un felice momento di sviluppo: l'ambiente culturale non era infatti privo di stimoli per il giovane studente, né mancava chi potesse riconoscere le sue capacità ed apprezzare i suoi meriti. Tra le classi sociali più elevate, Ferrara vantava uomini impegnati nel Riformismo sociale e aperti al dibattito intellettuale, sollecitati dalle nuove idee illuministiche. Centro privilegiato della nuova cultura che proveniva d'Oltralpe fu senza dubbio la Pubblica Biblioteca, aperta al pubblico nel 1753 in una parte del Palazzo Paradiso, divenuto da tempo sede unificata delle facoltà universitarie. Il suo primo bibliotecario Giovanni Andrea Barotti la rifornì delle opere dei maggiori scrittori illuministi, soprattutto francesi, inglesi e olandesi. Ma anche le Accademie, i circoli di intellettuali, i salotti, le case private si proponevano altrettanti fulcri di un incessante scambio di idee tra molteplici personalità eccellenti di estrazione nobile o borghese, certamente non insensibili alle novità che si andavano diffondendo dalla seconda metà del Settecento. L'accoglimento delle nuove idee del tempo e delle nuove tendenze di pensiero passava inevitabilmente attraverso i circoli intellettuali gravitanti attorno alle famiglie nobili più in vista della città. Tra i cenacoli più importanti della Ferrara del tempo occorre segnalare quello riunitosi presso la famiglia Bentivoglio D'Aragona e soprattutto quello del marchese Cristino Bevilacqua.⁴¹ Collegate in maniera più o meno significativa con questo sistema di

⁴⁰ Il campo in cui eccelse lo Studio ferrarese fu quello che noi oggi chiameremo il settore dell'ingegneria idraulica. Le frequenti piene del Po e di altri fiumi minori avevano resa manifesta la necessità di costituire degli organi preposti al controllo e alla sovrintendenza dello stato delle acque, dei bacini idrografici e delle zone sensibili a fenomeni di allagamento. Lo scopo della lettura che si teneva all'Università, tra gli altri da Francesco Lana Terzi e Ambrogio Baruffaldi, era quello di formare persone competenti in grado di arginare possibili fenomeni calamitosi collegati alle esondazioni. Queste osservazioni non sono fine a sé stesse se si pensa che Fedele Maria Monti, padre di Vincenzo, attese a quelle lezioni e proprio a Ferrara svolse il proprio apprendistato come giudice d'argine, inaugurando se si vuole il rapporto che la famiglia Monti ebbe con l'Università, successivamente perpetuato da Francesco Antonio, con costanza, e da Vincenzo stesso, con molta meno assiduità.

⁴¹ Questi due "consorzi" intellettuali, assieme alla rete dei docenti universitari, rappresentavano certamente gruppi all'avanguardia, capaci di farsi promotori di istanze nuove e aperte all'attualità. In città

salotti in cui si radunava l'intelligenza della città estense erano le numerose personalità che animavano la vita intellettuale di Ferrara e che auspicavano e credevano possibile una sua rinascita economica, culturale e politica. Nel periodo in cui Monti soggiornò a Ferrara, la città poteva vantare per esempio la presenza di Teodoro Bonati, laureato in medicina e in seguito tra i più importanti ingegneri del Settecento, e del giurista Cesare Compagnoni, entrambi afferenti al circolo dei Bentivoglio. Le riunioni di casa Bevilacqua erano invece animate da Giambattista Costabili Containi, che sarà in seguito politico importante durante il periodo napoleonico. C'era poi l'abate napoletano Gaetano Migliore, enciclopedista e insigne filologo, docente all'Università ferrarese, che sarà grande amico di Monti. Il già citato erudito veneziano Alessandro Zorzi, educatore dal 1774 dei nipoti del marchese Bevilacqua e audace ideatore del piano per la realizzazione di una *Nuova Enciclopedia Italiana*, che riuscisse a soppiantare finalmente quell'*Encyclopédie* francese che tanto successo aveva riscosso anche in Italia. Il lavoro per il rilancio dell'enciclopedismo italiano si interruppe bruscamente alla presentazione del piano dell'opera a causa della prematura scomparsa dello stesso Zorzi, ma attirò i contributi entusiastici di personaggi importanti della scena culturale italiana come Lazzaro Spallanzani, Girolamo Tiraboschi, Giordano Riccati, Gregorio Fontana e Sebastiano Canterzani. Tra i frequentatori di casa Bevilacqua occorre segnalare quindi l'archivista Antonio Frizzi, che diventerà poi il più illustre storico della città, e gli ex gesuiti Lorenzo Barotti, professore di grammatica e retorica, e Tommaso Serrano, latinista.

Un altro eccellente elemento attivo a Ferrara in quel periodo era il matematico Gianfrancesco Malfatti, titolare dal 1771 della cattedra all'Università, bibliotecario e sovrintendente al gabinetto di fisica del marchese Cristino; la figura di Malfatti è interessante anche perché fu il cugino di Clementino Vannetti, che di Monti fu primo e favorevole critico, nonché assiduo corrispondente epistolare, e soprattutto perché proprio grazie a Malfatti Monti poté entrare in contatto con i membri del cenacolo di studi fiorito in casa Bevilacqua, cui afferivano anche i poeti Alfonso Varano, il più celebre rimatore ferrarese del tempo, e Onofrio Minzoni, oratore sacro anch'egli molto apprezzato, presenze certamente fondamentali ai fini di un discorso sulla prima poetica montiana, dal momento che tanta e fondamentale parte avranno nella formazione del giovane Monti, come si cercherà di chiarire meglio in seguito. Varano e Minzoni

sopravvivevano comunque anche altre realtà culturali, come ad esempio la storica Accademia degli Intrepidi fondata a Ferrara nel 1600 da Francesco Saracini, che godeva ancora di una certa indipendenza ma aveva perso quasi completamente la sua centralità come animatrice della vita culturale cittadina.

rappresentavano il punto più alto dell'arte poetica ferrarese, che stava in quel periodo andando incontro a un'autentica rifioritura: se è indiscutibile la lontananza della gloria ariosteana o tassiana, è vero anche che l'attività poetica "dilettantistica" era diffusissima e quasi cifra caratteristica della città,⁴² a riprova della lenta ma incoraggiante ripresa che stavano vivendo le arti e la cultura in genere. Come detto, non mancavano dunque gli stimoli per chi come Monti si affacciava sulla scena intellettuale ferrarese, proprio nel momento in cui stava progressivamente crescendo in lui l'idea di votare la sua vita agli studi umanistici: se infatti estremamente incerto risultava l'andamento dei corsi ufficiali, con il passaggio da giurisprudenza a medicina, corsi da cui trasse poca o nulla utilità, il giovane aspirante poeta ebbe grandi benefici dai contatti con l'ambiente letterario della città, avendo regolari rapporti e scambi di idee (l'epistolario testimonia per esempio l'amicizia profonda col citato professor Ferri⁴³) con i sunnominati

⁴² Al punto che Zorzi poteva scrivere a Spallanzani: «Questa è la città de' poeti, e io credo di poter dire senza esagerazione che vi ha almeno un migliaio di persone che stampan sonetti: tra le quali il sottocuoco della casa Bevilacqua, che non è mai stato a scuola, non è certamente il peggiore. Fra i tanti uno ve n' ha che sicuramente può dirsi buono. Da questo ho chiesto un sonetto per la vostra eroina. Voi sarete in libertà di stamparlo, o no secondo che riuscirà, e a voi piacerà. Io l'ho avvertito che trattavasi di supplire al S.r D. Alfonso. Spero che non ne restasse scontento. Egli è l'Abbate Vincenzo Monti, giovine che incomincia ad aver gran credito non sol qui in Ferrara, dove niuno gli contende il primato, ma e nelle città vicine e in Parma e in Roma, e oramai dappertutto». Cfr. *Edizione nazionale delle opere di Lazzaro Spallanzani*, parte I, *Carteggi*, vol. XI, a cura di PERICLE DI PIETRO, Modena, Mucchi, 1989, p. 226.

⁴³ Ferri rappresentò per Monti molto più che un maestro. Nell'inasprirsi dei conflitti coi genitori legati alle volontà universitarie del giovane, il professore divenne un confidente e quasi un'ancora di salvezza; in una lettera del 21 settembre 1773 Monti gli scrive: «Parlando d'altro, io mi credo lecito, attesa la bontà di lei, confidarle il sistema d'una stravagante circostanza in cui mi trovo, sicuro, se non altro, di ricevere qualche giovamento dal di lei consiglio. I miei fratelli colle loro bizzarre intenzioni assolutamente mi vogliono precipitare. Ella sa molto bene le ripugnanze di mio fratello secolare fatte al mio studio di medicina. A cagione di questo solo, avendo io, se ben si ricorda, disertato, o, per dire la verità, essendo stato scacciato dal P. Manzoni, quondam mio direttore spirituale, può immaginarsi che vi è voluto poco a far credere alla madre, che va crepando d'ambascia, essere io stato abbandonato dal detto signor Manzoni non per altro, se non per la mia mala condotta e per i miei cattivi costumi, perché (secondo lui) la medicina non è la mia vocazione, dovendo per tutti i fini attendere alla legge (che io non voglio in corpo se fossi sicuro d'essere trattato peggio di Marsia), dalla quale ho abdicato per secondare e sciogliere tutta la mia libertà nell'altro studio. Cose che non istanno né in cielo né in terra; ma l'amor di madre, e di una madre del carattere della mia, è troppo credulo quando deve temere il pericolo di un figlio. [...] Io per altro mi trovo intricato; o risuscitare ed accrescere il disgusto della madre col seguir medicina, o tradir me stesso e sacrificarmi per studiar legge. Se mio padre fosse capace d'intendimento, non avrei paura; ma la dittatura è passata in mano e potestà dei fratelli, che hanno intenzione risoluta (avverta bene questa prepotenza) di levarmi da Ferrara dove non ho più la compagnia del fratello, e forse e senza forse lasciarmi e confinarli in casa ad attendere al vantaggio delle cose domestiche, con dar bando ai libri (i quali hanno minacciato di abbruciare, capacissimi di eseguirne il disegno) e girare continuamente su e giù sulla schiena di un cavallo. Non mica per bisogno, perché, lode a Dio, la mia casa ha quanto basta da sguazzare in charitate Domini, ma a castigarmi per non voler io fare a modo loro. Insomma, sono una massa di matti, ed io matto più di tutti se non mi liberassi a qualunque costo dalle loro soperchierie. Signor Maestro, adesso parlo sul sodo, e dopo averci pensato sopra un poco. Se ella scopre per accidente un nicchio, io sono in caso d'entrarvi dentro a piè pari, e in qualità di quel che si vuole, e presso chiunque. In un baleno non posso esser preparato neppur io, ma metterò per impegno alle strette tutto il debole mio spirito per farla in barba ai miei tiranni. Del resto poi, non vi sarà più giustizia in questo mondo?» (cfr. *Epist.*, I, pp. 11-13). E ancora, dieci giorni dopo: «Il suo consiglio è ottimo e sano, ed io non mancherò quanto posso di prevalermene; ma io sono ancora negli stessi piedi d'acqua. Io non so per qual fatalità i miei fratelli trovano sempre nuovi motivi di angariarmi; so bene che non hanno avuta perfino la menoma

intellettuali e potendo così maturare in un ambiente che potesse aiutarlo a far germogliare i propri semi poetici. Varrà la pena a questa altezza, nell'ambito di un discorso sulle relazioni intrecciate dal giovane nel periodo ferrarese, muovere alcune riflessioni su una questione di fondamentale importanza che risulterà basilare per la vita e la carriera del Monti poeta, vale a dire i forti legami che seppe stringere con le nobildonne della città. Questo aspetto del periodo ferrarese di Monti meriterebbe un'indagine approfondita che non può essere esaurita in questa sede, anche perché non è fenomeno riconducibile unicamente a un periodo circoscritto.⁴⁴ Varrà certamente la pena, però, citare almeno alcune delle protettrici del poeta in erba. Giovane, di bell'aspetto e precocemente dotato di una grande capacità declamatoria (che si traduceva in una non comune abilità d'intrattenitore poetico), Monti non ebbe troppe difficoltà a farsi accogliere nei salotti più eleganti di Ferrara: la contessa Eleonora Cicognari, «la marchesa Maria Calcagnini Zagaglia (quando non era alla corte di Vienna per impegni di rappresentanza), la nobildonna Orintia Romagnoli Scratì, amica del poligrafo Aurelio de' Giorgi Bertola, il propagandista in Italia della letteratura alemanna [e altro contatto rilevante del giovane Monti!] e la garbata veneziana Marietta Rossi Scutellari, generosa protettrice di giovani talenti e amica di Antonio Canova e di Leopoldo Cicognara, lo accolsero nei loro salotti».⁴⁵ Tra tutte, però, un posto di rilievo merita senz'altro Maria Maddalena Trotti Bevilacqua, la Climene Teutonica cui Monti indirizzò ben quattro poesie giovanili⁴⁶ e soprattutto il *Saggio di poesie del 1779*, che nella dedica recita affettuosamente:

Questi versi son vostri, perché vostro è il poeta che li ha scritti. Voi mi appendeste la cetra al collo in tempo che una mano troppo per me autorevole mi presentava la bilancia di Astrea: così mi toglieste al pericolo di essere un giorno la ruina di molti clienti. Da questo saggio intanto voi conoscerete qual uso abbia io fatto del vostro dono.

difficoltà di farmi sapere che in Bologna vi è una Camera di correzione. Questi sono eccessi, e non vi è argine che li rompa. [...] Nulla ostante io toccherei il cielo col dito se potessi in qualche modo lusingarmi della di lei compagnia. In ogni caso ella potrebbe scrivere al padrone di casa il sig. Giuseppe Finotti se si trovi in comodo di ricevere un terzo dozzinante, sicuro, se non sbaglio, che dirà di sì, posto che sappia che mio fratello sarà per mancargli. In ordine al resto io poi mi accomoderei a tutto per lei, e i miei fratelli, se non hanno bisogno di quercia invece di elleboro, dovrebbero restar soddisfatti. Insomma procuri di spuntarla se si può. Se dalla mia banda si scoprirà qualche cosa la renderò subito avvisata» (cfr. *Epist.*, I, pp. 13-14).

⁴⁴ Cfr. a proposito GIULIA NALINI MONTANARI, *Un balcone sulla città*, Ferrara, Schifanoia, 2001 e anche AA. VV., *Studi sulla Civiltà del Secolo XVIII a Ferrara*, Ferrara, SATE, 1980.

⁴⁵ GINA NALINI MONTANARI, *Il giovane Vincenzo Monti* cit., p. 148.

⁴⁶ Le poesie sono le canzonette *Autonide pastor dentro le mute* (importante perché testimonia che Monti aveva mandato alla Contessa alcune poesie di argomento amoroso da leggere) e *O Climene, o primo onore*; e i sonetti *Climene, o ninfa, o dea che incisa stai* e *È questo il letto nuzial, che adorno* (quest'ultimo composto per le nozze del figlio di lei). Climene Teutonica è inoltre l'interlocutrice della canzonetta in quartine *Nuovo amore*.

Non conosceremo mai con precisione il tenore e la frequenza delle conversazioni che avvenivano in quegli esclusivi ambienti. Di certo sappiamo però quale impronta dovettero dare alla formazione di Monti tutte le frequentazioni che la sua fitta e sempre crescente rete di contatti implicava: abbiamo già ricordato che ospiti dei cenacoli e dei salotti erano anche poeti già affermati come Varano e Minzoni, la cui idea di poetica si esprimeva nel proposito innovatore di “ritogliere la poesia dalle inezie amorose” afferenti a un’Arcadia stanca, tramite la lettura di Dante e attraverso la ricerca di una rinnovata forma classica. Al magistero e al gusto poetico di questi mostri sacri Vincenzo incominciò a orientare la sua naturale propensione alla poesia, scrivendo i suoi primi componimenti che lo introdussero nei salotti della città. Ma non solo Varano e Minzoni erano i nuovi riferimenti del giovane aspirante poeta. A Ferrara Monti poté in parte affrancarsi dalle rigide imposizioni didattiche dei suoi primi maestri faentini, e allargare così la propria conoscenza letteraria anche ad altri autori, potendo essere più aperto e più ricettivo alle suggestioni e sollecitazioni che il nuovo più ampio e più libero contesto permetteva. Ha osservato Alfredo Belletti che nella città estense «l’orizzonte culturale del Monti si era allargato; Gerolamo Ferri, mandatovi dal Papa per sollevare la sorte dell’Università, era il maggior fregio cittadino, però nella vita sociale tenevano il posto d’onore le tenzoni poetiche introdotte dall’Arcadia ed il Monti, pastore nel 1775, si trovò subito a suo agio perché “l’Arcadia l’aveva nel sangue”. Glorie ferraresi del tempo erano il Varano ed il Minzoni, due poeti di gusto controriformistico che nelle loro prediche in endecasillabi ricordavano padre Segneri senza obliare Dante che il Monti avrebbe assimilato [...]: la linea Dante-Ariosto *piuttosto che* quella settecentesca Petrarca-Tasso restò il residuo perenne della cultura ferrarese del Monti». ⁴⁷ La naturale predisposizione di Monti per una poesia ricca di immagini e di colori rispetto a una lirica più personale, profonda e intensamente vissuta fece sì che, anche se ebbe verosimilmente l’occasione di conoscere tutti i grandi della letteratura italiana appena citati, si sentì naturalmente attratto per i campioni del plurilinguismo, della vivida immaginazione e della grande capacità scenografica come potevano essere ai suoi occhi appunto Dante e Ariosto *in primis*. Emblematiche a riguardo le (tarde: siamo nel 1793) parole di Monti su Petrarca:

⁴⁷ ALFREDO BELLETTI, *L’ideale arcadico nella formazione letteraria di Vincenzo Monti*, Faenza, Fratelli Lega Editori, 1978, pp. 35-36.

Circa il Petrarca, non avendo fatto su questo classico che uno studio comune, non sono in grado di darvi il minimo lume, tanto più che l'edizione del Rubbi, a cui parmi che abbiate intenzione di rimmettervi, non mi è mai caduta sott'occhio. Lamberti, che saluterò in vostro nome, è uomo da servir meglio di me al vostro bisogno su questo punto.⁴⁸

Mentre nello stesso giro d'anni ha modo di esprimersi ben diversamente rispetto a Dante, denunciando una conoscenza non certo superficiale del grande fiorentino:

Del resto, vi prego di parlar di Dante con venerazione, e di persuadervi ch'egli ha scritto elegantissimamente, e che intanto la sua eleganza si è in parte perduta, perché i termini hanno perduta o cangiata la loro convenienza, come una moda donnesca, che oggi rapisce l'occhio, e dopo dieci giorni diventa ridicola. Quello che potete dire con franchezza, si è che lo stile di Dante non sempre è nobile, ma spesse volte meschiato di espressioni comiche: e questa è la ragione per cui gli piacque appellarla *Commedia*.⁴⁹

Del resto anche i primi critici di Monti, vale a dire gli arcadi che assistevano alle sue prime recite al Bosco Parrasio, avevano notato la sua inclinazione per i due modelli che abbiamo sopra indicato. Lo stesso Monti lo rileva parlando all'amico Vannetti, scrivendogli dopo aver debuttato in Arcadia:

La prima volta che io mi presentai all'Arcadia restai sbalordito in udire farsi applauso a certe poesie, che a me sembravano stravaganze ed eresie di Parnaso, e aveva quasi risoluto di non recitare un verso solo del mio, per timore di essere fischiato. Tuttavia, dopo di essermi fatto pregar più d'una volta dal custode, finalmente recitai, e recitai un componimento di un genere di poesia certamente tutta opposta a quella che fino allora mi era toccato di sentire. Parve buona la cosa, perché parve nuova, e chi diceva che io aveva levata a Dante la ruggine (quantunque siano assai poche le terzine di Dante che io leggo), chi voleva che io non avessi mai letto altro che l'Ariosto, e chi più gentilmente giurava che i componimenti che recitavo non potevano essere miei, perché il mio esteriore annunziava molto meno di quel che facevo sentire.⁵⁰

Dovremmo pertanto supporre che nell'ambito degli studi letterari montiani, avviati per così dire "a largo spettro", non poteva mancare un contatto per esempio con Petrarca, il maggiore lirico della letteratura italiana, che aveva dettato legge in materia di poesia per lunghissimo tempo, o con Tasso, di cui pure Monti avrà una certa conoscenza ancorché tarda,⁵¹ ma è d'obbligo constatare allo stesso tempo come la sua indole non lo conducesse verso una poesia lacrimevole e intima, e che ai sospiri amorosi e ai dissidi

⁴⁸ *Epist.*, I, p. 397.

⁴⁹ *Ibid.*, I, p. 376.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁵¹ Dobbiamo supporre che un approfondimento della vita e delle opere tassiane sia stato condotto da Monti a partire dal biennio 1788-89, anno questo di composizione dell'*Epistola alla Malaspina*, poi premessa all'edizione bodoniana dell'*Aminta*. Nell'*Epistolario*, ad esempio, Monti parla di Tasso una prima volta, e cursoriamente, nel 1780, nella lettera al Vannetti citata a testo, per poi citarlo nuovamente solo nel 1788, in una lettera a Bodoni del 19 aprile, in cui confessa di leggere «spesso la vita del povero Tasso».

interiori preferì sempre grandi architetture poetiche sostenute da immagini mitiche e grandiose piuttosto che oniriche e sfumate. Dell'Ariosto, ad esempio, Monti apprezzerà la vivacità con cui sapeva animare il proprio discorso narrativo, o le peculiari rime di gusto edonistico, oltreché la sfrenata fantasia (l'«immaginazione calda e profonda», come dirà nel *Discorso preliminare a Ennio Quirino Visconti* premesso a una sezione del *Saggio di poesie*). Si noti osservando un passo dell'*Epistolario*, tratto ancora da una lettera a Vannetti del 1780, come anche le piccole sfumature sembrano indicare una maggiore propensione per Ariosto piuttosto che per Tasso:

Non è questa la prima volta che io mi sono letterariamente azzuffato coll'abate Serassi. Il Tasso e l'Ariosto più di una volta ci hanno fatto disputar acutamente. Io gli perdono tutte le bestemmie che per il passato ha vomitato contro l'Ariosto che egli non ha mai letto.⁵²

Perché Monti indica due argomenti di dibattito letterario, mostrandosi alla fine incline a giudicare in merito ad uno solo? Forse perché si sentiva più preparato in materia di una sia pur rudimentale critica ariostesca? È chiaro che non basta questo striminzito passaggio tratto da una lettera giovanile a giustificare quanto sostenuto in queste pagine, ma certo è perlomeno curioso che Monti inauguri un discorso riferendosi a dispute su Tasso e Ariosto e tragga alla fine conclusioni unicamente su quest'ultimo. In merito a Dante poi, e segnatamente al Dante della *Commedia* piuttosto che a quello stilnovista, è appena il caso di ricordare quale sterminato repertorio di immagini, linguaggio e stile potesse rappresentare per il giovane Monti, attraverso la mediazione dei maestri poetici ferraresi (si pensi alle visioni varianiane, su cui torneremo poi), suggestioni che poi porterà a compimento nella più tarda *Bassvilliana*,⁵³ ma che già negli anni ferraresi avevano iniziato a fruttificare. In quella parentetica che abbiamo poco prima riportato («quantunque siano assai poche le terzine di Dante che io leggo») sarà dunque forse da leggere per converso, oltre a una malcelata falsa modestia, la volontà di Monti di prendere le distanze da un modello, quello dantesco appunto, che seppure non ancora pienamente padroneggiato, inizia senz'altro a farsi scoperto, al fianco di altri che andremo tra breve ad indicare. Molto è stato detto dalla critica riguardo ai debiti di Monti nei confronti di altri poeti e letterati. Pur essendo questo lavoro intenzionato soprattutto a scovare le peculiarità stilistiche e le originali tendenze retoriche del poeta di Alfonsine, non pare possibile addentrarsi in un lavoro di analisi testuale prescindendo

⁵² *Epist.*, I, p. 112.

⁵³ Al punto da essere salutato come “Dante redivivo”, “novello Dante” o “Dante ingentilito”!

da una rapida carrellata di quelli che furono i modelli fondamentali su cui Monti educò e formò il suo gusto di poeta esordiente.⁵⁴

Come abbiamo già avuto modo di rilevare in varie occasioni, l'arrivo di Monti a Ferrara coincise con il momento di massima notorietà e influenza nella stessa area dei poeti Alfonso Varano e Onofrio Minzoni, vere e proprie figure dominanti della scena culturale ferrarese nel secondo Settecento.⁵⁵ Pur essendo labili le testimonianze di contatti diretti tra Monti e i suddetti letterati (l'*Epistolario* testimonia infatti di una sola missiva diretta a Minzoni, del 25 maggio 1776⁵⁶), è innegabile che il giovane poeta dovette subire il loro influsso affacciandosi sul loro "palcoscenico" d'elezione. Per quanto riguarda l'appartato Onofrio Minzoni, è da supporre che l'attenzione di Monti per la sua attività di poeta, nonostante questa si concretizzasse in pochi e dispersi materiali, affondi le sue radici nei primissimi periodi degli studi ferraresi, fino a precisarsi nel riconoscimento del suo magistero in una delle lettere dedicatorie, a lui indirizzata, del *Saggio di Poesie* del 1779, in cui il giovane esordiente confessa tra l'altro la sua soddisfazione per avere avuto l'opportunità di conoscerlo personalmente prima di lasciare Ferrara:

Vi risovvenga di quel giorno in cui poco prima della mia partenza per Roma nel letterario Gabinetto del nostro amabile Enciclopedista io ebbi il contento di soddisfare al mio antico desiderio di conoscervi, e di parlarvi. Fu allora che vi compiaceste di assicurarmi che i miei versi da voi letti in Venezia niente vi dispiacevano, che anzi a voi pareva di scorgervi dentro più d'una cosa che vi rassomigliasse. Doveva io non insuperbirmi di un giudizio così onorifico, e pronunciato con quella lombarda schiettezza, che fa sì poca fortuna ed è così forestiera nella moderna società?⁵⁷

⁵⁴ Sulla formazione di Vincenzo Monti fondamentali risultano i lavori di CALOGERO COLICCHIA, *Il "Saggio di poesie" del 1779 e la prima poetica montiana*, Firenze, Le Monnier, 1961; IVANOS CIANI, *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, Firenze, Accademia della Crusca, 1979; WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981; ANGELO ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2001.

⁵⁵ Per un approfondimento del rapporto tra Monti, Minzoni e Varano si veda WILLIAM SPAGGIARI, *Monti, Minzoni Varano: gli esordi poetici*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume I*, a cura di GENNARO BARBARISI, Milano, Cisalpino, 2005.

⁵⁶ *Epist.*, I, p. 32: «Dal Rev.mo P. Martinengo mi è stato significato il Compartimento da V. S. Ill.ma mostrato per la mia Visione, e il desiderio di averne copia. Io ho sempre creduto di non dover far conto alcuno delle cose mie, perché frutti d'un talento troppo giovanile, che appena ha cominciato a gustare la soavità degli studi e delle scienze, e che non senza gran paura pone il piede nel santuario delle Muse. Contuttociò le confesso ingenuamente che questa volta non ho potuto rattenere il dolce impeto dell'amor proprio, sì che non mi tenti a stimar qualche poco i miei versi, unicamente perché desiderati da Lei. Serve però di ritegno a questa tentazione il timore che, sottomettendoli di nuovo alla finezza del suo giudizio, non li trovi meritevoli della prima approvazione. Comunque sia, io mi pregio molto d'aver ubbidito V. S. Ill.ma, e di essermi reso noto a un celebre poeta, che con tante sue produzioni ha illustrata l'Italia e il suo secolo».

⁵⁷ Cfr. VINCENZO MONTI, *Saggio di poesie dell'abate Vincenzo Monti*, Livorno, dai Torchj dell'Enciclopedia, 1779, p. 166 (d'ora in avanti semplicemente *Saggio*).

Nella citata lettera dedicatoria, fatta la tara delle ragioni d'opportunità che lo spinsero a spargere lodi a ogni poeta o letterato, Monti si rivolge a Minzoni nel modo che segue:

Tutti quelli che leggono i vostri versi, e atti sono a distinguere il bello della poesia italiana, convengono, egregio sig. Abate, che voi siete un gran poeta. Novità di pensieri, evidenza d'immagini congiunta con una mirabile economia delle medesime, franchezza e felicità d'entusiasmo, maestà di verso e robustezza di colorire formano il vostro carattere.⁵⁸

Il passo appena riportato non è altro che un brano di dichiarazione di poetica e stilistica da parte di Monti, che sintetizza in poche righe i motivi della lirica minzoniana che più lo attrassero e influenzarono: «novità di pensieri, evidenza d'immagini congiunta con una mirabile economia delle medesime, franchezza e felicità d'entusiasmo, maestà di verso e robustezza di colorire» dovettero costituire per il poeta esordiente un modello cui ispirarsi. E se è vero che queste dichiarazioni di stima avvengono in un momento successivo al periodo ferrarese, è certo che queste convinzioni maturarono in Monti proprio durante la permanenza nella città estense: i semi delle suggestioni minzoniane furono evidentemente piantati su suolo romagnolo anche se fruttificarono in maniera manifesta solo in seguito, in quel *Saggio di poesie* che, non si dimentichi, raccolse una selezione dei lavori di Monti anche precedenti all'arrivo a Roma.⁵⁹ La chiusa della dedicatoria è emblematica della considerazione che ebbe Monti per Minzoni e testimonia del percorso di conoscenza e ammirazione effettuato dall'allievo nei confronti del maestro, un percorso che inizia senza dubbio nei primi anni Settanta del Settecento:

A voi non era ancora noto che io fossi al mondo, che già le vostre poesie formavano la mia delizia, e che io era pieno per voi di quella stessa venerazione da cui sono penetrato al presente. La stima dunque che io vi professo è una stima di sentimento, e di ragione nel tempo istesso, ed è libera perciò da qualunque sospetto.

Ancora più importante il brano successivo, in cui Monti fa pubblica ammenda per avere saccheggiato un componimento poetico di Minzoni, fatto che è chiara testimonianza dell'affinità che doveva avvertire per la particolare maniera del poeta ferrarese nel trattare argomenti di poesia minore e scherzosa:

⁵⁸ *Saggio*, p. 158.

⁵⁹ L'irruzione in questo capitolo del più tardo *Saggio di poesie* appare giustificata proprio dal suo carattere miscelaneo. Esso costituisce una sorta di *summa* delle esperienze pregresse di Monti, pertanto si configura come una fonte di informazioni utile allo scopo di tratteggiare il divenire della poetica montiana, procedimento che costringe a un continuo saltare avanti e indietro nella cronologia delle opere e delle esperienze del poeta.

Ma io non sono solamente vostro ammiratore, sono di più vostro plagiario. Quando lessi per la prima volta quel vostro fantastico, e veramente bellissimo capitolo per matrimonio Che diavolo fu quel ch'entrommi in petto tanto piacquemi questo capriccioso componimento, che dovendo io pure scriverne uno di mezzo carattere per le nozze d'un mio tenero amico non potei fare a meno di seguire la traccia d'un pensiero che trovai nel vostro, e che mi sedusse per la sua novità e bizzarria. Volli allora sostituirvi idee e parole che fossero mie, e lo feci. Ma siccome e le une e le altre coincidevano affatto colle vostre, né trovavami bene di mutar sentimento, perché era difficile trovarne un altro più a proposito, così mi risolsi prudentemente di rimettere, ove mi abbisognava, i vostri versi nel posto dei miei. [...] Guardatevi intanto dal farmene la minima querela, o lagnatevi prima di voi stesso che mi avete messa in testa la frenesia di credere che i miei versi siano d'un conio non molto differente dai vostri. Quantunque però nei capitoli di cui si parla, il tuono del vostro sia assai più franco, più stizzoso dirò così, e più condito di vero sale comico.⁶⁰

Monti, che ebbe dunque alla fine l'opportunità di entrare in contatto anche direttamente con Minzoni, dovette essere subito affascinato dalla sua «controllata vena poetica» (Spaggiari), da quel sorvegliato uso della lingua, che si faceva apprezzare soprattutto nell'ambito della poesia occasionale e scherzosa.⁶¹ A quel particolare tipo di poesia esornativa, religiosa piuttosto che amorosa, «era andato il favore del Monti, ben presto esteso, col maturare delle esperienze letterarie, al maestro di lingua capace di unire l'ambizione ad una lirica solenne, biblica e dantesca [...] alla grazia dello stile comico, evitando gli estremi delle frivolezze anacreontiche e portando avanti nel tempo, contro l'inclinazione al verso sciolto della poesia filosofica dei Lumi, la fedeltà al primato retorico e agli istituti consolidati della tradizione metrica. Erano elementi del tutto congeniali all'ecllettismo del Monti, che nelle esercitazioni giovanili ne aveva ripreso spunti diversi».⁶²

L'altro eminente poeta del secondo Settecento ferrarese fu come detto Alfonso Varano: come già nel caso di Minzoni, Monti dimostrerà pubblicamente di averlo conosciuto, studiato e apprezzato a partire dal 1776, anno della *Visione d'Ezechiello*, componimento che si ispira in maniera piuttosto scoperta alle tecniche e alle forme poetiche proprie di Varano. Come era stato per Minzoni, però, è lecito supporre che vista l'importanza rivestita dal poeta nella città estense, Monti abbia avuto modo di entrare in contatto con la sua opera fin da subito, e quindi di interiorizzarla, per trarne infine le suggestioni più importanti ai fini della propria produzione poetica. I componimenti più rilevanti di Varano (le sue *Visioni*) si collocano temporalmente tra il 1749 e il 1766 (vale a dire

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 167-168.

⁶¹ Competenza linguistica che spinse Monti ad affidare alle cure e alle correzioni di Minzoni alcune poesie che sarebbero poi afferite alla stampa senese dei *Versi* del 1783.

⁶² WILLIAM SPAGGIARI, *Monti, Minzoni Varano* cit., pp. 227-228.

proprio a ridosso dell'adolescenza 'culturale' di Monti, che si apprestava a entrare in seminario a Faenza), e si rendevano dunque immediatamente fruibili e disponibili all'attenzione del giovane studente. Addirittura, durante il periodo faentino Monti poteva avere avuto sott'occhio la *princeps* ferrarese della visione varaniana *Cristiana apoteosi di Francesco I imperatore de' romani sempre augusto*, del 1768. La consacrazione di Varano quale autore di riferimento di Monti negli anni ferraresi avviene d'altra parte ancora una volta tramite il più tardo *Saggio di poesie*. Nella lettera dedicatoria alla Trotti Bevilacqua trova infatti spazio un breve ma significativo elogio del poeta delle *Visioni*:

A chi non è noto, per nominar un poeta, il grande Odinto [nome arcadico di Alfonso Varano]? Emulo di Sofocle e di Cornelio egli seppe mostrar all'Italia non contenta della sola Merope, che in lei esistono i tragici semi, e che la sola mancanza della necessaria occasione onde svilupparli l'avea condannata alla sterilità rinfacciatale dalla Francia rivale. Possa egli onorar d'un sorriso questi miei versi giovanili, e ritrovare in essi qualche scintilla di quel suo sacro entusiasmo, che parvemi di risentire un giorno in me stesso alla lettura delle sue portentose Visioni.⁶³

In quel «giovanili» sta forse il riconoscimento da parte di Monti del magistero esercitato da Varano negli anni della propria formazione e del proprio “apprendistato” poetico. Ad attrarre il giovane Monti, incline per propria natura ad apprezzare poetiche nutrite da immagini colorite in cui spiccasse appunto l'elemento visivo, dovettero concorrere l'abilità propria di Varano di armonizzare un uso talvolta macabro e potente della parola per generare visioni, soprattutto religiose, vivide e terrificanti: non a caso è lecito parlare proprio a partire da Varano di un filone di Arcadia “lugubre”. Recuperatore di Dante più per l'uso della terzina che per lo stile, Varano ebbe dunque il merito di porsi con originalità rispetto a molte “molli” tendenze letterarie della sua epoca, nutrendo la sua poesia con un linguaggio sperimentale assolutamente vigoroso e marmoreo, autoritario, informato più dal pensiero biblico e cristiano che da quello puramente letterario e classicistico. Tale sperimentalismo linguistico e stilistico suscitò la curiosità del giovane Monti, attratto da una poesia che si proponeva come immaginosa e, si passi l'anacronismo, espressionistica: «l'austero moralismo profetico, l'immaginosa enfasi macabra, ma ancor più certi elementi del repertorio varaniano (sinistri presagi, personificazioni, incanti paurosi, apparizioni angeliche e demoniache, interventi divini nelle cose terrene, comparsa di una guida con funzioni di raccordo narrativo, scene apocalittiche di derivazione biblica, immagini lugubri e maestose), liberati tuttavia del

⁶³ *Saggio*, pp. IX-X.

loro carattere più marcatamente funereo, diventeranno tratti caratterizzanti della poesia d'intonazione grave del Monti ferrarese e romano». ⁶⁴

Se dunque Minzoni e Varano costituirono i punti di riferimento per l'esperienza ferrarese di Monti, la stessa stagione giovanile dovette essere aperta anche a suggestioni provenienti da ambienti esterni alla città, seppure culturalmente vicini e facilmente fruibili: l'ambiente letterario di Ferrara era incline alla pratica di un'erudizione sacra e profana, di una retorica declamatoria che, oltre a lasciare poco spazio alle scienze esatte o alla storiografia (e Monti avrà poi un rapporto "problematico" con la poesia filosofica in voga presso l'Arcadia romana: un'attitudine maturata su suolo ferrarese?), costituivano un terreno fertile perché venissero recepite quelle poetiche proprie, oltre che dell'onnipresente Frugoni, «del Guidi, dell'Algarotti, del Bettinelli, del Rinuccini e dell'immane Chiabrera, sia sul versante epico-controriformistico sia su quello lirico-arcadiaco». ⁶⁵ Molto importanti per Monti e per la vita culturale dell'area emiliana furono in modo particolare il modenese Giuliano Cassiani, che suscitò il suo interesse con una poesia a soggetto biblico o classico ricca di momenti descrittivi e immagini; il bolognese Ludovico Savioli, famoso per le sue anacreontiche, per il suo frequente ricorso alla mitologia e soprattutto, importante per il giovane Monti, per la sua abilità quasi pittorica di produrre immagini vivide e intense; e in fine il grecista parmense Angelo Mazza (con cui Monti avrà un'accesa disputa letteraria durante il periodo romano), anch'egli attivo, negli anni '70 del Settecento, in quel genere di poesia epitalamica allora tanto in voga e che era un passaggio obbligatorio per qualsiasi poeta in formazione.

Si è tenuto volontariamente per ultimo quello che costituì di fatto il modello fondamentale per la formazione del gusto poetico e letterario del giovane Vincenzo Monti, vale a dire il poeta principe dell'Arcadia Emiliana, Carlo Innocenzo Frugoni. Per quanto riguarda l'importanza che questo rimatore rivestì nel settecento italiano, è ancora obbligatorio rimandare al datato ma sempre prezioso volume di Carlo Calcaterra *Storia della poesia frugoniana*, in cui l'autore non si soffermò unicamente sulla figura di Frugoni, approfondendo anche i fenomeni di imitazione coevi o successivi da ascrivere al cosiddetto frugonanesimo. ⁶⁶ Molto è già stato detto anche a proposito dei contatti

⁶⁴ WILLIAM SPAGGIARI, *Monti, Minzoni Varano* cit., p. 232.

⁶⁵ ILARIA MAGNANI CAMPANACCI, *Monti e i neoclassici emiliani: Savioli, Cassiani, Mazza*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume I*, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005, p. 237.

⁶⁶ CARLO CALCATERRA, *Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1920.

che legano Frugoni a Monti.⁶⁷ in questa sede si daranno solamente alcune coordinate indispensabili a una migliore comprensione della crescita e dello sviluppo di Monti come poeta, la cui formazione non poté a tutti gli effetti prescindere da una grandissima e profondissima influenza frugoniana. Come ha segnalato con felicissima sintesi Alessandra Di Ricco, «la poesia del Frugoni appare [...] l'espressione compiuta dell'ambigua novità arcadica, vale a dire della sua capacità di appropriarsi del versatile sperimentalismo chiabreresco e di associarlo alla vocazione melica del secolo».⁶⁸ Caratteristica propria di Frugoni fu la sua grande capacità di poetare usufruendo di quasi tutte le forme e i registri stilistici offerti dalla tradizione letteraria, adattando di volta in volta la sua vena al contesto e all'occasione in cui si rendeva necessaria la composizione. D'altra parte a questa estrema varietà di prove poetiche e a questa mutevolezza fa riscontro una quasi totale uniformità del mondo poetico di Frugoni: dietro un linguaggio magniloquente, sostenuto da stilemi quasi codificati, si nasconde la quasi totale mancanza di attenzione per i contenuti e l'esclusiva cura della veste, che sembra ridurre la poesia di Frugoni e dei frugoniani quasi a un'emanazione di un manierismo Settecentesco perpetrante certo classicismo barocco (e segnatamente Chiabrera) attraverso l'Arcadia, tradottosi in un convenzionalismo rituale e fissato mirante unicamente a magnificare suoni e immagini senza troppo curarsi della sostanza.⁶⁹ La tendenza di Frugoni a dare sempre forma sproporzionatamente grande a piccoli contenuti spinse Francesco Torti a descriverlo come un poeta nei cui componimenti «non bisogna cercare [...] né la molle voluttà d'Anacreonte, né l'estasi amorosa di Chiabrera, né la fervida passione di Savioli, né la dolce e toccante tenerezza di Metastasio. La sua anima più viva che tenera, più fantastica che sensibile cerca sempre d'abbellire senza curarsi d'interessare; egli è sempre lo stesso poeta pittore; egli descrive, ma non si appassiona; egli eccita la fantasia ma lascia il cuore in riposo».⁷⁰

Il giovane Monti, l'abbiamo visto, soprattutto nel seminario di Faenza dovette entrare subito in contatto con la maniera poetica di Frugoni, stante la supremazia di questi negli orientamenti del gusto poetico dei maestri del giovane scolaro, in primo luogo Contoli. Per indole poi, varrà la pena di ripetersi, Monti non poteva che essere attratto, e non

⁶⁷ Si segnalino, oltre ai già citati saggi di Walter Binni e Angelo Romano, soprattutto il contributo di ALESSANDRA DI RICCO, *Monti e Frugoni*, in *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume I*, a cura di Gennaro Barbarisi, Milano, Cisalpino, 2005.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁹ A questo proposito si rimanda all'approfondito volume di CARLO CALCATERRA, *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950, che indaga sulle propaggini barocche nel Settecento con particolare riferimento proprio alla maniera frugoniana.

⁷⁰ FRANCESCO TORTI, *Prospetto del Parnaso italiano*, vol. III, Perugia, Costantini Santucci e compagni, 1812, p. 177.

solo come ricettore passivo di insegnamenti, dai versi sonori e dalle tinte sgargianti dei componimenti di Comante Eginetico (nome arcadico di Frugoni): i primi sonetti d'occasione furono nutriti dal grande numero di immagini inconsuete e fantastiche che la poesia di Frugoni aveva da offrire. L'esemplarità del poeta genovese in ambito scolastico era d'altra parte favorita anche dal fatto che le antologie e le sillogi poetiche su cui poi gli scolari andavano a esercitarsi erano ben popolate da testi frugoniani, a partire almeno dal 1750. La selezione era solitamente operata in direzione di una netta preferenza accordata al sonetto, e segnatamente a testi in cui prevale il gusto scenografico messo al servizio di argomenti storici, religiosi o encomiastici. Era dunque il sonetto "frugoniano" – caratterizzato da sostenutezza di ritmo, varietà di temi, immagini potenti – la prima forma metrica con cui Monti, come molti altri scolari, dovette venire in contatto: non c'è dunque da meravigliarsi se i primi componimenti del giovane poeta sono (quasi: e nel prossimo paragrafo si cercherà di puntare l'attenzione proprio sulle peculiarità montiane) esclusivamente sonetti di tal guisa.

Occorre però segnalare fin da subito, e si cercherà più avanti di dimostrare, la differenza che corre tra la poetica di Frugoni e quella di un Monti che pur superando il modello del "maestro" fu ritenuto per lungo tempo una sorta di "eterno frugoniano" dalla critica: mentre Frugoni cantava magnificando con una lirica altisonante ogni tipo di evento, con un'ostentata affettazione di passione priva però di un'adesione profonda al suo canto, Monti, senza d'altra parte curare troppo l'idea di trasmettere un messaggio con la sua arte, veramente sentiva e amava la poesia in sé e per sé, come magnifico strumento cui aderire con partecipazione per cantare «la bellezza della natura, la poesia degli affetti domestici, il fascino del passato e delle favole mitiche, l'amor di patria, l'incanto delle scienze e delle invenzioni moderne, la magia delle arti, la tragedia e l'epopea della storia a lui contemporanea».⁷¹ La poesia e la letteratura diventano per Monti valori autosufficienti e la magniloquenza del vuoto canto frugoniano lascia spazio a una poesia più *piena* perchè ha in se stessa la sua ragione d'essere: entrambi furono poeti d'occasione e celebrativi, entrambi erano disponibili a magnificare soggetti di poco conto in versi stucchevolmente sproporzionati, ma mentre Frugoni metteva la poesia al servizio dell'encomio, avendo in mente solamente la celebrazione del soggetto, Monti ambiva a magnificare la poesia stessa, i suoi miti e i suoi valori attraverso quell'encomio, lasciando spazio a margine della lode occasionata da questo e

⁷¹ CARLO CALCATERRA, *Storia* cit., p. 403.

quell'evento anche per la celebrazione del proprio, sincero ed entusiastico amore per le Muse.

Passati brevemente in rassegna i modelli con cui Monti entrò in contatto nel periodo ferrarese con considerazioni che permettono di avvicinarsi a un discorso più consistente e mirato sulla poetica montiana, varrà la pena di riflettere preliminarmente su un evento che segna una prima cesura nella vita artistica del poeta. La carriera poetica di Monti è segnata notoriamente da molti rovesciamenti e cambiamenti repentini. Un punto di svolta notevole negli esordi della carriera poetica di Monti, sulla cui importanza forse non si è insistito sufficientemente, è segnato dall'ammissione all'Accademia d'Arcadia nel 1775. Come abbiamo accennato in apertura e come avremo modo di indagare più diffusamente nell'ultimo capitolo, è questa verosimilmente la tappa che inaugura l'inizio di un percorso artistico più maturo e più consapevole per il poeta, è qui che Monti inizia a prendere coscienza delle proprie aspirazioni e possibilità. Volendo semplificare, si potrebbe dire con buona approssimazione che l'ingresso in Arcadia separa il periodo ferrarese in due stagioni piuttosto diverse: la prima, in cui Monti porta a maturazione gli insegnamenti e le tendenze apprese durante gli anni faentini e il primo periodo ferrarese, è informata da quel «genere di poesia occasionale, devota ed encomiastica, cioè di quel vario sonettare»⁷² che gli permise comunque di farsi conoscere e, come abbiamo visto, benvolere fino a ottenere le prime protezioni; la seconda, invece, è nutrita da una più matura consapevolezza, parimenti umana e artistica, e Monti inizia a cercare, pur continuando a coltivare quel «sonettare» e non abbandonando le tendenze acquisite, una via poetica più propria, nei limiti comunque di un'innovatività non clamorosa e certo continuando ancora a muoversi all'interno del vasto repertorio studiato e ormai quasi del tutto padroneggiato.⁷³ Una divisione siffatta della stagione ferrarese del poeta in due tempi aiuta certamente chi scrive a meglio analizzare l'evoluzione della poetica e delle tendenze montiane, potendo ricondurre i vari componimenti e i vari momenti a una sorta di griglia temporale facilitante. Ma fatta la tara di questa semplificazione, sembra verosimile l'idea che proprio l'ammissione in Arcadia possa costituire un evento capitale nella giovinezza artistica del poeta: Autonide Saturniano non è più, o meglio non è solamente, il Vincenzo Monti degli anni faentini e degli esordi ferraresi. Se *questo* era dedito più che altro a compiacere

⁷² ANGELO ROMANO, *Autonide Saturniano in Arcadia*, in *Vincenzo Monti a Roma*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2001, pp. 13-14.

⁷³ Sono gli anni per esempio delle quattro *Visioni* di foggia varaniana, composte dal 1776 al 1778.

poeticamente monache e giovani spose e impegnato in una strenua lotta coi famigliari che lo ostracizzavano, per *quello*, grazie ad alcuni ‘audaci’ componimenti (successivi infatti al 1775) dalle dediche ben calibrate, si stavano spalancando le porte di Roma. Ma andiamo con ordine. Considerando dunque plausibile la divisione in due tempi della stagione degli esordi poetici montiani, in cui il secondo integra le caratteristiche del primo portandole a un livello superiore di maturità, pare coerente dividere in due momenti anche l’analisi più approfondita dei componimenti, prodotti di tali tempi. Nel prossimo paragrafo si cercherà dunque di condurre una ricognizione sulle poesie giovanili di Monti, che si possono senz’altro definire tali non solo per ragioni anagrafiche connesse all’autore, ma proprio in riferimento a una ipotetica cronologia che inquadri l’evoluzione della poesia montiana. Capita così, ad esempio, che una poesia come la *Visione d’Ezechiello* del 1776 non possa essere considerata “giovanile” dal punto di vista dello spessore artistico come un sonetto per Monaca anche più tardo ma retaggio dei primissimi esordi, oppure che una poesia dei primi anni ‘70 sia confluita poi nientemeno che nel *Saggio* romano del 1779, venendo promossa dunque dall’autocensura dell’autore e avvertita da lui come potenzialmente “matura”, ideale a farsi conoscere dal grande pubblico romano. Va detto, comunque, a conferma della bontà di una divisione cronologica siffatta, che nella prima silloge montiana confluirono soprattutto testi successivi alla cesura che abbiamo individuato nel 1775. L’analisi si propone dunque di evidenziare le linee guida stilistico-linguistiche che informavano una poetica sulla via della maturazione e aperta precocemente alla sperimentazione: è proprio per la grande disponibilità di Monti a tentare varie vie che anche in un lasso di tempo circoscritto come quello ferrarese non è possibile aspettarsi uno sviluppo lineare della poetica, ma si deve fare i conti con scatti in avanti e continui ritorni. Le novità non comportano mai un cambio di rotta repentino, ma vengono proposte in un contesto di produzione poetica già sicura e “rodata”: così, se l’ammissione in Arcadia scioglie le ultime riserve di Monti inducendolo a comporre poesie più audaci a partire dal 1775, è vero allo stesso tempo che non smetterà immediatamente con il «sonettare» encomiastico che dell’Arcadia gli aveva aperto le porte, ed è come se quell’anno pur così importante costituisse una sorta di membrana che lascia filtrare a fianco delle novità anche tutto il resto dell’armamentario metrico, stilistico e linguistico già collaudato, rendendo lo svecchiamento di quelle forme un processo piuttosto lento. Occorre perciò per chiarezza affermare fin da subito che con un poeta come Monti, la cui produzione è estremamente vasta, e variegata più di quanto

appaia, fin dagli esordi, è sempre rischioso anche se utile fissare dei termini temporali come pure si è fatto in questa sede, e ciò risulta evidente proprio quando si avvicinano i testi per produrre un'esegesi più particolareggiata. In altre parole, non è lecito aspettarsi dal poeta un cambiamento repentino delle proprie inclinazioni da un momento all'altro a cavallo del termine che si è stabilito: quello che è giusto aspettarsi, però, è la possibilità di individuare delle tendenze poetiche, stilistiche, linguistiche che evidenzino una anche piccola evoluzione, un divenire del percorso artistico del poeta con la speranza che, rilevando aspetti magari finora poco conosciuti del linguaggio poetico di Monti, venga giustificata oltretutto l'ipotesi formulata poco sopra.

II. *Iuvenilia* montiani: dalle prove faentine agli esordi ferraresi (1766-1775).

1. *Il «vario sonettare»: un corpus variegato*

La prima difficoltà cui si va incontro approcciando il repertorio poetico di Vincenzo Monti è dovuta alla mancanza di un'edizione critica e filologicamente attendibile delle sue opere:⁷⁴ non essendoci in proposito un punto di riferimento moderno e aggiornato che abbracci l'intera carriera del letterato, è ancora necessario ricorrere alle stampe Ottocentesche,⁷⁵ per lo più incomplete, al fine di avere un quadro d'insieme della letteratura montiana. Basti pensare che la raccolta di testi più completa e organica è ancora oggi quella curata da Carducci per Barbera in varie edizioni, segno di un vivace interesse che occuperà il poeta-critico per gran parte del secondo Ottocento. E se questa lacuna può causare disagi e intoppi per una corretta lettura delle opere maggiori, la cui ampia diffusione ne ha certamente facilitato la conoscenza ma il cui stato di "precarietà" filologica non ha facilitato e non facilita tuttora studi stilistico-linguistici, tanto più significativi problemi pone chiaramente non solo nella ricostruzione ma addirittura nel reperimento di quelle poesie che abbiamo definito giovanili e che soprattutto non sono afferite in nessuna delle raccolte poetiche licenziate dallo stesso Monti, venendo quindi da questi in qualche modo abiurate, successivamente perlopiù dimenticate e rimanendo quindi quasi del tutto sconosciute. L'operazione preliminare che si è dunque resa necessaria in questa sede è consistita in una sorta di censimento e di riordino di gran parte delle poesie montiane del periodo faentino e ferrarese, pubblicate nel tempo in varie sedi e ritenute adesso più utili ai fini di un'analisi approfondita che renda conto dello stile e dei modi del poeta esordiente. Fondamentalmente, dunque, il primo passo è stato recuperare tali misconosciuti componimenti, che come si è già avuto modo di osservare sono per la gran parte sonetti. Certamente il sonetto non costituisce l'unica forma metrica per le prove poetiche di Monti in italiano durante questo periodo. Nella già citata Accademia del 1770 al Seminario di Faenza, ad esempio, Monti compose tre poesie in italiano: due sonetti e una serie di sestine intitolata *Cantico di Giuditta*.⁷⁶ Nel

⁷⁴ Anche se un pregevole sforzo in questo senso è stato compiuto dal "solito" Luca Frassinetti che ha curato una edizione dettagliatissima della produzione 'repubblicana' di Vincenzo Monti: VINCENZO MONTI, *Poesie (1797 - 1803)*, a cura di Luca Frassinetti e con prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna, Longo, 1998.

⁷⁵ Come ad esempio gli otto volumi delle *Opere del Cavaliere Vincenzo Monti*, Bologna, Stamperia delle Muse, 1827, oppure le *Opere inedite e rare*, Milano, 1832, 5 voll. (con nota biografica di Paride Zajotti), o ancora i sei volumi delle *Opere*, a cura di G. A. Maggi, Milano, Resnati, 1839-1842.

⁷⁶ È possibile leggere il *Cantico di Giuditta* nel saggio di LEONARDO CAMBINI, *Primi saggi poetici di Vincenzo Monti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 53 (1909), p. 69 e sgg.

panorama poetico del giovane Monti essa non costituisce niente più che un episodico esperimento, certo curioso e interessante ma forse poco utile in questa sede, in cui lo scopo principale è senza dubbio individuare i tratti dello stile montiano partendo dalle tendenze prevalenti che maggiormente incidono nel periodo considerato. Essendo dunque il sonetto di gran lunga la forma dominante si ritiene opportuno circoscrivere il lavoro di analisi proprio ai sonetti, che molto più probabilmente possono svelare attitudini e stilemi tipici del poeta in formazione. Occorre preliminarmente precisare che, pur essendo i testi proposti conformi al criterio cronologico che si è deciso di segnalare in conclusione del precedente paragrafo, non sempre è possibile risalire con precisione all'anno esatto di composizione degli stessi, e questo fondamentalmente per le ragioni viste poco sopra legate alla loro "dispersione". Proprio per la scarsa conoscenza dei sonetti che si andranno ad analizzare, poi, si ritiene opportuno trascriverli qui di seguito, in modo da agevolare una loro lettura comparata e rilanciare in qualche modo l'idea di un primo, giovanile canzoniere montiano. Le fonti da cui provengono i componimenti che costituiscono il *corpus* da cui prenderà le mosse la successiva analisi testuale sono dunque cinque. Il primo punto di riferimento è stata l'edizione curata da Carducci delle *Poesie liriche*⁷⁷ di Monti, da cui si possono ricavare i seguenti sonetti:

I
PARAFRASI DELLA ASPIRAZIONE DI GIACOBBE MORIBONDO.

Salutare tuum expectabo, Domine (Genesi, c. XLIX, v. 18).

Nasci, eterno immortal figlio di lui
Che scrisse in cor d'ognun che vive al mondo
L'arcano senno de' consigli sui
E libra in aria della terra il pondo.

Teco il poter de' crudi regni e bui
Combatte invano; chè il colubro immondo
Fia vinto, e chiuse ne' trionfi tui
Le ingorde fauci del tartareo fondo.

Io non vedrò quel che vedranno allora
Le tarde età; poichè m'attende Abramo
Fra le ceneri avite a far dimora.

Ma giusto è ben, di quel ch'io credo e bramo
Che anch'io m'allegri e mostri altrui fin d'ora
Nel germe mio questo novello Adamo.

⁷⁷ *Le poesie liriche di Vincenzo Monti, Seconda edizione con aggiunta di cose inedite e rare*, a cura di Giosuè Carducci, Firenze, Barbera Editore, 1862. Le poesie raccolte da Carducci sono consultabili anche nel sito web www.bibliotecaitaliana.it.

II

GIUDITTA CHE ATTRAVERSA IMPUNEMENTE IL CAMPO ASSIRIO (1770)

Ecco, parte Giuditta: amena in volto
Beltà le siede, ed umiltade a canto:
Le grazie il riso mansueto e quanto
V'ha di leggiadro in lei tutt'è raccolto.

Qual chi da strana visione è colto,
All'apparir della gran donna intanto
Stupîr gli Assiri, il gentil viso e santo
A contemplar da presso ognun rivolto.

Le meraviglie, il sussurrar, le lodi
O non sente o non cura ella; e spedita
Passa fra cento spade e cento prodi.

Timida stassi ogn'alma anco più ardita:
Tanta ha negli occhi e ne' leggiadri modi
Parte di ciel che a venerarla invita.

III

SARCASMO AD OLOFERNE (1770)

Basta, invitto Oloferne! Ecco già stende
Betulia, ancor non paga in sua ventura,
La mano ai ceppi; e dal tuo labbro attende
O morte o vita inonorata oscura.

Già vincitrice la tua gente ascende
Su le sparse d'estinti infrante mura:
E tanta ognuno al tuo valor già rende
Laude, che ogni altro al tuo gran vanto oscura.

Stringi pur dunque la sudata palma
Invan contesa, e ten compiaci omai,
Orrida qui giacendo inutil salma.

Andrai superbo di tua illustre sorte;
E per tua gloria rammentar potrai
Qual già t'addusse imbelle donna a morte.

IV

AL CONTE COSIMO MASI PANINI, ELETTO GIUDICE DE' SAVI IN FERRARA (1773).

Questo seggio, signore, ai merti tuoi
Più che alle brame del tuo cor serbato,
Questo è l'onor che a rallegrar gli eroi
Sorge dall'agitata urna del fato.

Più sicura a regnar torna fra noi
Giustizia; e su te, larga oltre l'usato,
Sparge la luce de' pensieri suoi,
E grave in volto ti si asside a lato.

Pace, di amore alle bell'opre intenta,
Di clemenza e pietà teco favella
E i genii a te del genitor rammenta.

Pace a Giustizia il rigor temprà: e quella
I comun voti a secondar non lenta
Fra le cure d'amor fassi più bella.

La seconda fonte in cui reperire prove poetiche giovanili non poteva che essere l'*Epistolario*, e chiaramente l'edizione curata da Alfonso Bertoldi dal 1828. In questo sconfinato repertorio di informazioni si rintracciano anche alcuni sonetti, la cui datazione al 1774 è in questo caso facilitata dalle indicazioni postali:

V
IL MATRIMONIO ALLA MODA

Più sul capo non ha fiorite e rosse
Foglie Imeneo, ché tutte via gittolle,
E papavero al crin cinse di grosse
Inerti onde letee grondante e molle.

Quindi l'Indifferenza alfin si mosse
Ed il lambicco u' Gelosia più bolle
Chiuse, e il vecchio Timor tre volte scosse
Dai nervi, e dalle stupide midolle.

Ragion che il torto a vendicar correa,
E chiuso ai sensi ritrovò l'ingresso,
Feroce in atto a minacciar si fea:

Ma Indifferenza le serrò la bocca:
Taci (gridando) che la guardia adesso
Del nodo maritale a me sol tocca.

VI

Perché, Vergin, perché grave e stridente
Ho io di colpe una catena al fianco,
E tu sì bella ognor porti pendente
Fascia di luce al destro lato e al manco?

La tua d'immensi rai sparge un torrente,
Talché a guardarla occhio mortal vien manco;
Nera e sozza è la mia, sì che repente
Al sol pensarla di spavento imbianco.

Né v'è speme che a far le antiche prove
Tenti Ragion spezzarne i nodi orrendi,
Ch'ella è spenta, o s'ascose io non so dove.

Deh! Tu che scorgi ogni mia cruda pena,
Dammi, o gran Madre, la tua Fascia, e prendi,

Se pietosa pur sei, la mia catena.

VII
PER NOZZE

Duolsi ciascuno (e la cagione spesso
Lunga portanla in capo e questi e quelli)
Che troppo Imene va compagno adesso
A Pane, a Fauno e agli altri suoi fratelli.

Tu ch'or Donna, o Signor, ti senti appresso
Di geni ed atti così onesti e belli,
Temerai di vederti in fronte impresso
Quel che tante aggravò teste e cervelli?

S'io mogliera simìl trovar potessi,
Sarìa stoltezza che per tal ventura
La libertà di stato io non vendessi.

Ma la stampa n'è rotta, onde con strano
Sbaglio cader non vuo' per mia sciagura
Vittima inaugurata al Dio Silvano.

VIII
PER NOZZE

Se sia d'aspetto burbero, o cortese,
O di cuor dolce Imene, o disumano,
Se sia di padre Tartaro, o Francese,
Io nol so, ché il cercai più volte invano.

Ben m'è noto abbastanza e assai palese
Quel suo superbo traditor germano
Che Amor vien detto, e ch'anzi all'empie imprese
È un Trace, un Garamanto, un Africano.

Ma poiché d'Imeneo vi leggo impresso
Il caro Genio in fronte in dì sì bello,
L'indole sua gentil comprendo adesso.

Né stupisco se è ver che questo e quello
Sien germani fra lor, che un seme istesso
Talor produce il buono e il rio fratello.

IX
IL MIRACOLO DE' TRE FANCIULLI.

Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta
E guarda in chi ferisci, empio inumano:
Ma il colpo ohimè già scese, e la funesta
Ferita aperse e il mio gridar fu vano!

Inorridì natura, e afflitta e mesta
Velossi i rai colla tremante mano,
Di mirar ricusando or quella or questa

Salma, trafitta da furore insano.

Ma poiché vide al chiaro dì risorte
Sol per opra di te, campione invito,
Quell'alme che già preda eran di morte,

Serenò allor d'un bel gioire accesa
Le pupille, dicendo: Ecco il mio dritto
Già vendicato. Oh non più udita impresa!

X

Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge,
Qual sceglierai per me grazia o portento
In larghi e colti campi a me non mugge
Di voti ampi cagion, candido armento.

Ben, siccome leon che impasto rugge
Capri ed agnelle ad inghiottirsi intento,
Ahi che dell'alma Belzebù mi strugge
I bei tesori, e li disperde al vento!

E già pendente sulla stigia fossa
M'urta e m'incalza ognor più fiero e acerbo:
Deh! chi sarà che contro star gli possa?

Dammi, spirto immortal, forza e nerbo,
Ond'io nel nome tuo d'aspra percossa
Fiacchi il corno una volta a quel superbo.

XI

Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto
Di questo agli occhi tuoi popol diletto
Piovono i nembi di tue grazie, e intanto
Fugge de' mali il detestato aspetto;

E delle nubi il rugiadoso ammanto
S'apre a ristoro del terren soggetto,
O il fosco vel delle procelle infranto,
Il sol fiammeggia più sereno e schietto;

Deh tu dell'ali tue coll'ombra fida
Quest'alme ancor proteggi, e all'ore estreme
Nella beata eternità le guida.

Tu riconforta così bella speme:
In Te col giusto il peccator s'affida,
Ché sei pietoso, e onnipotente insieme.

XII⁷⁸

Chi v'ha dall'affricane aduste arene
Al più freddo Trion, che non rammenti,
Eroe di Licia, l'inesauste vene
E l'alto grido de' tuoi bei portenti?

Qua di Nettuno sull'ondose schiene
Fermi le penne ai procellosi venti;
Là d'un Tieste sull'orrende cene
Ravvivi le scannate alme innocenti.

E dissipando ognor rischi e paura
Sospendi in mano all'inflessibil parca
Il ferro struggitor della natura.

Onde il nero Nocchier d'ombre men carica
Laggiù per la letea palude oscura
Spinge col remo la tremenda barca.

XIII

Campion che fosti domator flagello
Di morte, che pur tutti urta e dissolve,
Sol perché non ti mostri a noi più quello
Forse or fredda direnti inutil polve?

Chiuse ai prodigi tuoi l'arcano ostello
Lassù Giustizia, e in sacro orror gl'involva,
Né trarli di là sperì empio e rubello
Uom che in pensiero iniquità rivolva.

Argenta, ohimé! Sul labbro altro non hai
Che strida e preci: e chi pietoso udralle
Se ancor nel vizio idolatrando vai?

Scuoti l'error dall'aggravate spalle,
E l'alta possa di Costui vedrai
Largo ai portenti riaprirsi il calle.

Altre importanti pubblicazioni di poesie inedite si devono alle ricerche d'archivio di alacri studiosi. È il caso ad esempio dei tredici sonetti pubblicati nel 1888 da Guido Mazzoni:⁷⁹

⁷⁸ Questo e il successivo sono dedicati a San Niccolò d'Argenta.

⁷⁹ GUIDO MAZZONI, *Sonetti inediti di Vincenzo Monti. Estratto dalla Nuova Antologia*, vol. XV, Serie III (Fascicolo del 16 maggio 1888), Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1888. I sonetti pubblicati da Mazzoni sarebbero in verità quattordici, ma uno di questi costituisce semplicemente una variante del sonetto qui trascritto col numero IX, *Il miracolo de' tre fanciulli*: il verso 2 recita «E ravvisa i tuoi figli, empio inumano» anziché «E guarda in chi ferisci, empio inumano».

XIV

NELL'ELEZION DEL SIG.R CO: NOVARA IN GIUDICE DE' SAVII IN FERRARA
L'ANNO 1774 (scritta non autografa)

Prendi, signor, la Consolar bipenne
Ch'oggi Ferrara al braccio tuo destina
Con questa un giorno i dritti suoi mantenne
La contrastata Libertà Latina

Ma cadde, e Lei già al suo cader vicina
L'implacabil Catone invan sostenne
E invan l'orror della fatal ruina
Contro l'ingordo Cesare trattenne.

Tu non ti vedi a fronte, e non paventi
Un dittator, che sotto vil servaggio
La Ferrarese Libertà cimenti

Ma basta a Noi, che sul comun vantaggio
Vegli geloso, e a nostro scampo intenti
Hai braccio e mente d'un Caton più saggio

XV

Perché, signor, perché scioglier dall'arco
Risvegliator d'applausi il suono, e il canto?
Già sono avvezzi a sostener l'inarco
Gli omeri tuoi del consolare ammanto.

Quindi, le cure tormentose oh quanto
Sorgon chiudendo a bella pace il varco!
Dunque io dovrei su tuoi travagli intanto
Cantar da rio pensier libero e scarco?

Pur godrò, se a goder oggi m'invita
La tua Patria fedel, che a Te d'intorno
Risorte alfin le sue speranze addita;

E in Te ravviva con più fausti auguri
Quella virtù che vantò Roma un giorno
Ne' suoi Fabrizi, Cincinnati e Curi.

XVI

Questo, che avvinto, io traggo a Te davante
Gonfio di rabbia, e di veleno il petto,
Se nol ravvisi, al burbero sembante,
Signore, io tel dirò, questo è il Dispetto.

Costui, pocanzi io lo trovai girante
Dentro un dipinto Ostello, ove, ristretto
Tra pochi amici, egli fremea baccante
Sul tuo nome, all'Invidia ampio sogetto.

Qual fia degno di Lui supplizio, e pena?
Se la testa crudel gl'infrango e spezco,

risorgerà più truce, e con più lena.

Dunque superbo de' delitti sui
Immune andrà? Consegnalo al Disprezzo:
Ha il castigo egli sol degno di Lui.

XVII

Oggi non vengo a te le vene, e il petto
Del fervido Febeo furor satollo:
Convenienti al nobile soggetto
Scarso è di voci, e di parole Apollo.

Qui in faccia al tuo Bonden col crin negletto
Sciolto dai Lauri, e senza cetra al collo,
Sacro al tuo nome un simulacro io metto
E fermo sopra un Altarel l'estollo.

Vieni, e osserva, o Signor. Già sveglia il foco
Sull'Ara un Genio, che'a' tuoi meriti applaude,
e la fiamma ne scoppia a poco a poco.

Vieni: né tauro, né vitel, ma voglio
Ivi immolarti, a tua perpetua laude
D'un, che non dico, il contumace orgoglio.

XVIII

L'ANNUNZIO

Muse, amabili dee, fama già venne
Grave le labbra di felici cose:
Al lieto suon delle veloci penne
Tranquillando i suoi flutti il Po rispose.

Voi lo vedeste, allorchè il capo ei tenne
Stupido fuor delle spelonche algose,
E dall'urna il reale umor perenne
Versò più largo per le fonti ascose.

E lui mirando, che divin consiglio
Ai suoi giusti serbò voti inquieti,
Al Reno torse despettoso il ciglio;

Poi con sembianti fra disdegno lieti
Corse, obliando il rio crudel periglio,
Delle sue gioie a ragionar con Teti.

XIX

IL DECRETO

La man che tiene l'onorate chiavi
Quaggiù ministra di giustizia eterna,
E con decreti or rigidi or soavi
I sottomessi popoli governa;

Quella pur è che gli onorati e savi,
Seguendo i moti di Pietà superna,
Costumi esalta, e al reo funesti e gravi
Eventi reca e a suo piacer gli alterna.

Chi fia che ardisca calcitrar? Bendata
Si serba in guardia Ubbidienza, e grida:
Silenzio; e tace su di lor curvata

Tremi chi sprezza l'infallibil guida
Del retto, e poi di cieca sorte irata
Al periglioso variar s'affida.

XX

Questa, che ognor ti va compagna al fianco,
E gli allori affrettò sulla tua chioma,
In faccia a cui l'arido labro e bianco
Morde l'Invidia debellata, e doma;

Questa, che abborre un cor codardo, e manco
A se stesso servile inutil soma,
Questa, che resse un dì l'invitto, e franco
Animo ai figli della dotta Roma;

Magnanimo signor, guardala in volto:
Essa è la Gloria, che de' raggi suoi
Tutto il lume più bello ha in Te raccolto.

Forse obliò d'Augusto i chiari Eroi,
or che di Te sol paga io pur l'ascolto
Col fato ragionar dei pregi tuoi

XXI

Lascia pur, che non curi, e Te derida
Ombre spargendo di menzogna intorno
Garrula turba, a cui maligno affida
Ozio i suoi diritti, di Virtude a scorno.

Qual fia stupore? La pupilla infida
D'augel notturno aborre i rai del giorno,
E cerca le tenebre, ove s'annida,
Se il sol l'investe folgorante adorno.

Figlio dell'opre tue, caro alle Muse,
Caro a Minerva, che per man ti prese,
E l'amor de' suoi Geni in sen ti chiuse,

Qual sei ti mostra, né paventa offese
Di lingua rea, che il Ciel per vie non use
Ti sprona, e guida a memorande imprese.

XXII

PER SAN LUIGI GONZAGA

Che farà nel fatale aspro cimento
L' amoroso Gonzaga? Al proprio affetto
Vorria por fine, e per crudel tormento
Gli sbalza il cor nell' affannato petto.

Amor lo spinge al Cielo, e violento
Moto il respinge dal bramato ogetto:
se un lamento discioglie, in quel lamento
Ahi! Che una colpa a paventar è costretto.

Vorria gli altri fuggir, fuggir se stesso
Misero amante; ma con dolce errore
Sempre si vede il caro bene apresso.

Preda così, di contrastato ardore
Sospira ognor da due tormenti oppresso
Povero Cor, quanto ti costa Amore!

XXIII

PER SANT' APOLLINARE

Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene
La Croce trionfal piantò primiero
Disse la Fe' nascente, e per le vene
Fiamma gli accese di valor guerriero.

Fra l'ingiusto rigor d'orride pene
Lungo Ei corse d'affanni arduo sentiero,
E di ceppi gravato e di catene
Fiaccò l'orgoglio de' nemici, altero.

Caddero al suolo inonorate e mute
Bugiarde Deità, su cui scendea
Possente lo splendor di sua virtute.

E vittrice la Fe', che intanto il cinse
Tutto de' raggi suoi, sclamar godea:
Venne, vide, pugnò l'Uom prode, e vinse.

XXIV

Inclita Donna, che de' Numi sei
Amabil cura, e dal cui grembo i fati
Trassero illustri, invitti semidei
D'Ausonia il seno a rabbellir serbati;

Tu che schiva del mondo ami e ricrei
Questi sì cari al ciel chiostri beati
Ove chiudesti i più sinceri e bei
Del magnanimo cor pregi onorati;

Mira due generose alme pudiche
Il grand'atto compir oggi sull'Ara

Dell'eccelse sue figlie emule antiche.

Parte son del tuo sangue intima e cara,
E or mostran d'ozio e di viltà nemiche
Qual virtude su lor s'apre e rischiara.

XXV

Non lusingarti ancor. L'Uscio ferrato
Sta chiuso, è ver, da grossi chiavistelli,
Ma spera un mischio di nemici irato
Atterrarne le sbarre ed i puntelli.

Che se tanto non lice al disperato
Tempestoso furor di que' ribelli
Pei pertugi entrerà dà ciascun lato,
Né gli alti gioveran saldi cancelli.

Pur non temer: basta che il cor le porte
Ad ogni scossa immote ognor mantegna,
E nel seno a Gesù ti riconforte.

Ove se fia, che a cimentar ti vegna,
Tosto una Croce a due man prendi, e forte
Spezza la testa a quella turba indegna.

XXVI

PER NOZZE

Cangia la fresca età pensieri, e voglie
E il facile Fastidio ha ognor d'appresso.
Sempre pronto è costui: dona, e ritoglie,
E in prova io so che non è mai l'istesso.

Chi pone il piè nelle amorse soglie
Non tardi il mostra sulla fronte espresso:
Ei vuol, che il cor d'altro desio s'invoglie,
E al vietato allettando odia il concesso.

Or contro a Lui, sposi, a pugnar s'appresti
La virtù, che alle vostre alme costanti
Largo fè dono di costumi onesti.

E ministro infedel d'affanni e pianti
Più libero a regnar Costui sen resti
In fra la turba de' volgari amanti.

Altri tre sonetti, riconducibili con buona approssimazione al triennio 1773-1776, furono scovati e quindi pubblicati in un opuscolo per nozze da Giuseppe Pecci nel 1929:⁸⁰

⁸⁰ Cfr. GIUSEPPE PECCI, *Tre sonetti inediti di Vincenzo Monti*, in *Per le nozze del dottor Antonio Malaguti con Giuseppina Montanari*, Santarcangelo di Romagna, 26 gennaio 1929, Rimini, Garattoni, 1929, pp. 35-41.

XXVII

PASTORALE

Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore
Pastorelle gentili, il laccio è infranto:
Alfin tornò l'antica pace al core
E lieto, o pastorelle, io rido e canto.

Quando Febo rinasce e quando muore
Sempre mi vede al caro gregge accanto
Né, come un giorno, il mal concetto ardore
Stoltamente distempro in doglia e in pianto.

Che giova il ritentar, lasciando il lido,
L'onde in vista tranquille, e allettatrici?
Pastorelle cortesi, io non mi fido.

Chi paventa li scogli il mar non brami,
Chi ardimento non ha sfugga i nemici,
Chi infedeltà non vuol Donna non ami.

XXVIII

PER ANTONIO ZACCARIA EX GESUITA

Armato il petto di coraggio invitto
La Fe' seguendo che per man lo prese
Della sposa di Dio la causa, e il Dritto
Costui qui prima a vendicar discese.

Poi Profeta dal ciel scielto, e prescritto
Tuonar sugli empi, e fulminar s'intese;
Finché del Vizio in duro aspro conflitto
Fiaccò l'orgoglio e vincitor si rese.

Chi dirà con qual possa ei vibri e avventi
Suoi forti detti? E come la restia
Anima in petto ai peccator sgomenti?

Io non so ben se Spirto od Uom pur sia.
Dite ah Voi dite, o serafini ardenti,
Manca forse lassuso il grande Elia?

XXIX

PER NOZZE

Io non adombro il ver: le brame altrui
Io non lusingo con menzogne, o Fole.
Che mai dirò? Che un giorno ai fianchi tui
Crescer vedrai la numerosa prole?

Occhio non ho che ne' segreti bui
Legga dell'Avvenir, siccome suole
Bugiardo adulator che i versi sui
Anche in grembo al destin spinger pur vuole.

Sai che dirò? Che nel voler di Dio

Stansi le vite e senza preghi ardenti
Trarle di là non sperì il tuo desio.

Dirò che l'esser Padre ha i suoi tormenti
E che ad un giusto Genitore e pio
Dispensa amico il ciel figli innocenti

Ultima fonte presa in considerazione per la catalogazione dei componimenti giovanili di Monti è un saggio di Anselmo Lentini del 1938,⁸¹ in cui oltre alla pubblicazione di nove sonetti inediti, troviamo un'interessante ricostruzione filologica degli stessi in rapporto alla probabile data di composizione, collocata intorno al 1774, e in rapporto anche alla circolazione dei testi montiani tra i suoi conoscenti. Nel saggio l'autore individua ben tre fonti di versi montiani inediti o misconosciuti. La prima è il codice miscelaneo Cassinese 823 P, risalente quasi certamente al 1774, presumibilmente appartenuto a don Giovanni Battista Federici, che con il giovane Monti ebbe non distaccati rapporti ed è nominato qua e là insieme al fratello Placido anche nelle prime lettere dell'*Epistolario* (anni 1773 e 1774 in particolare): le relazioni di Monti coi due fratelli Federici aiutano a capire da un lato come questi siano potuti venire in possesso dei sonetti, dall'altro induce a pensare che detti sonetti possano essere verosimilmente proprio opera del poeta in erba. A questo riguardo, Lentini è riuscito a dimostrare nientemeno che l'autografia dei sonetti da parte di Monti, fatto che certifica in maniera direi incontrovertibile la paternità degli stessi. Questo codice contiene dunque quattordici poesie d'occasione, alcune delle quali erano già state ricomprese in edizioni ottocentesche come quella curata da Carducci per Barbera, o la milanese Resnati: in questa sede si ripropongono dunque quelle che all'epoca del saggio di Lentini erano appunto inedite o poco note, proprio perché poco note risultano tutt'oggi (XXX - XXXIX). Un secondo minuscolo gruppo di tre sonetti, due dei quali tutt'affatto inediti (uno è il sonetto qui catalogato col numero XXXIII), fu rinvenuto in due fogli sciolti dell'archivio di Montecassino, appartenenti sempre ai Federici: la loro storia è dunque simile a quella dei testi contenuti nel codice Cassinese. Più particolare invece il caso di un terzo gruppo di versi, che si trovano in una raccolta di poesie per monacazioni. Il volume *Miscellanea Edita M, tomo IX*, conservato nella biblioteca Cassinese, contiene il fascicolo "Componimenti poetici - per la solenne professione religiosa - nel monistero di - S. Silvestro - di Ferrara - dell'Ordine di - S. Benedetto - di - Donna Maria Amalia Placida Benedetta - fu al secolo - contessa Marianne Cicognara ecc. In Ferrara 1774 - per C. Coatti". A

⁸¹ ANSELMO LENTINI, *Versi inediti o poco noti di Vincenzo Monti*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CXII 1938, pp. 223-244.

pag. XIII dell'opuscolo, posseduto anch'esso dai fratelli Federici, si trova scritto *Sonetto – di Aristeo Cirenide*, e la correzione di don Placido Federici con la nota *Vincenzo Monti da Fosignano*, correzione estesa anche ai due successivi componimenti. È improbabile che i due Federici, coinvolti nell'organizzazione di quella "professione religiosa", e che erano inoltre in quel periodo a stretto contatto con Monti, abbiano commesso un errore attribuendo i sonetti di questo fantomatico Aristeo Cirenide al poeta di Alfonsine. Che i testi siano montiani è poi avvalorato dal fatto che uno dei componimenti di questo terzo gruppo attribuito ad Aristeo si ritrova anche nel gruppo del codice Cassinese, sicuramente di Monti: ne deriva che anche gli altri componimenti debbano essere a questi attribuiti. La curiosità più importante a questo punto è capire «perché il Monti s'è voluto far chiamare Aristeo Cirenide? Nel 1774 egli non era entrato in Arcadia; e poi il suo nome arcadico fu, come è noto, Autonide Saturniano. [...] Avrà voluto celarsi sotto quel nome fittizio, inventato alla maniera arcadica? È molto probabile. Si ricordi cosa scriveva in altra occasione all'ab. Bertoldi proprio in quest'anno 1774: "sotto il sonetto (su S. Niccolò) voglio il nome del sig. Teseo Citaride: due sole parole" [Epist. I, p. 21]. È notevole finanche la somiglianza di questo pseudonimo col nostro. E poi non è cosa nuova nel Monti giovane quest'uso o, se si vuole, capriccio di pubblicare componimenti suoi sotto altro nome». ⁸² Per una ricostruzione filologica più approfondita delle poesie si rimanda dunque al prezioso saggio di Lentini, qui di seguito invece si ripropongono i componimenti ai fini della nostra analisi:

XXX

Vieni col crin di quelle bende adorno,
Che meritar pria che sperar potesti.
Già dell'Inferno, che ti freme intorno,
Il debellato orgoglio urti e calpesti.

Ma ve' ch'ognor membrandò il proprio scorno
Stuolo d'affetti al ben oprar molesti
S'arma a tuoi danni, e si lusinga un giorno
La Costanza atterrar, che in cuor chiudesti.

Intenta vegli la Ragion guerriera,
Vergine invitta, e incatenata al piede
L'empia ti guidi ribellante schiera.

Ella per te combatte; e a Te la Fede,
Quanto la pugna è più ostinata e fiera

⁸² *Ibid.*, p 230.

Serba premio maggior, maggior mercede.

XXXI

Soletto un dì sulle ridenti sponde
D' ameno fiumicel sedendo Amore,
Giglio intatto mirò che le chiar' onde
Giva allettando col soave odore.

Ergea suo stelo tra le molli fronde
Candido più che latte il vago Fiore
Cui lusingano a gara aure gioconde,
E del vivace argento il fresco umore.

Amor bramoso d' abbellirne il crine,
Corre; e ritira timido la mano,
Chè cinto il vede d' intrecciate spine.

Tentò più volte in questa guisa e in quella
Le sue voglie appagar, ma sempre invano;
E quel giglio tu fosti, alma Donzella.

XXXII

SONETTO MORALE

Il mio Signor dov' è? Qui pur languente
Sospeso a questa Croce⁸³ io lo vedea,
Ov' Ei d' Amore ardendo impaziente
Le braccia redentrici a me stendea!⁸⁴

Son pur questi li chiodi onde pendente
Spirar gli piacque in aspra doglia e rea;
Questo è pure il crudel serto pungente,
Che in fronte Ebreo furor stretto gli avea.

Or dove il mio Signor, dove è nascoso?
Ahi tace ognun; ma ben sento una voce,
Che al cuor mi dice in suon dolce amoroso:

Egli ti vuol della sua pena atroce
Fido seguace, e a Te lasciò pietoso
Quelle spine, quei chiodi e quella croce

⁸³ Allusione alla croce senza immagine del crocifisso, che la giovane doveva ricevere coi chiodi e con la corona di spine, in segno della sua mistica crocifissione nella vita monastica.

⁸⁴ Prima aveva scritto «Le braccia aperte ai peccator stendea», poi cancellò e rifece il verso.

XXXIII⁸⁵

Qui presso al sacro Altar dolenti insieme
Piangean le Grazie sul tuo crin reciso,
E là in sembiante di chi duolsi e freme
Stava in disparte Amor vinto e deriso.

Libertà per sedurti avea la Speme
Ridente al fianco, ed il piacer sul viso,
Che fea del suo poter le prove estreme
Or con un vezzo ed or con un sorriso.

E da lungi s'udian sospiri e pianti,
Che, per placarti, invan spargean gl'imbelli
Sì lieti un tempo, ed or sì mesti amanti.

Ma Ragion vincitrice e questi e quelli
Scherniva, e alfin sdegnosa a lor davanti
Del recinto fatal chiuse i cancelli

XXXIV

Oggi non vengo a Te le vene e il petto,
Vergine, di Febeo furor satollo:
Con voci degne il nobile soggetto
Sò che non ben sapria cantarmi Apollo

Qui dove a noi vicin sorge il Prospetto
Della Giovecca, e al cielo innalza il collo,
Sacro al tuo nome un simulacro io metto,
e tra Silvestro e Bernardin l'estollo.⁸⁶

⁸⁵ Di questo sonetto esistono anche altre versioni: la prima è contenuta in *Opere di Vincenzo Monti*, Milano, Resnati, 1839, p. 19:

Qui presso all'ara desolate insieme
Piangean le Grazie sul tuo crin reciso,
E là, in sembiante di chi duolsi e freme,
Stava in disparte Amor vinto e deriso.

Allor del folle a ravvivar la speme
Scoperse Libertate il suo bel viso,
e oprò contro il tuo cor sue forze estreme
Con un sovrano tentator sorriso.

Ma nel chiuso fatal tu sorda il passo
Innoltrasti, e sparisti. Ogni più schiva
Alma allor pianse, e n'avria pianto un sasso.

Sol nel nostro cordoglio il Ciel gioiva,
E ben donde n'avea; chè al mondo, ahi lasso!
L'ornamento più bello in te rapiva.

Altre varianti si trovano invece in *Le poesie liriche* cit. curate da Carducci, a p. 287, in un sonetto addirittura del 1791, segno dell'abilità con cui Monti sapeva riciclare il proprio materiale poetico in funzione di diverse esigenze anche a distanza di diverso tempo: la prima quartina del sonetto più recente recita «In questa parte Amor vinto e deriso / Sulle impotenti e rotte armi fremea, / E là sul crine verginal reciso / La calpestata libertà piangea».

Vi pongo avanti un Altarello, e poi
Tre volte invoco spettatrici intorno
L'ombre degli Avi Cicognari⁸⁷ eroi.

Ivi né Tauro né Vitel, ma voglio,
Vergine, al tuo valore in sì bel giorno
Svenar del Mondo il debellato orgoglio.

XXXV

LA MADRE PARLA ALLA FIGLIA

Figlia, io non piango più, già piansi assai,
Or di me, di Te indegno è il pianto mio.
Se il vuoi, d'Amore e di Natura omai
Ogni dritto a scordar pronta son io.

Già soffro abbandonarti, ed or che vai
Sposa gli amplessi ad incontrar di Dio,
Prendi l'ultimo bacio, e ch'io t'amai
Non voler che per Te resti in oblio.

Al tuo Sposo divin, Figlia rammenta,
Che tu pur m'ami ancor; digli che un dono
In Te gli offersi alfin lieta e contenta.

Digli talor, che la tua Madre io sono,
E all'amor della Figlia egli consenta
Della Madre al peccar largo perdono.

XXXVI

PER MONACA

Poiché del Chostro nel sacrato orrore
Schiva del Mondo ti chiudesti alfine
E invan dolenti in compagnia d'Amore
Pianser le Grazie sul reciso crine,

Virtù che t'empie di beato ardore,
Lieta affrettando di tue brame il fine,
Quelle ti sgombra, che d'intorno al Core
Sparger gli affetti rei, maligne spine.

Ben torneranno a pullular più infeste,
E fia d'oscure allor nubi affannose
Carco il seren delle tue luci oneste.

Ma Tu costante le radici ascose
Svelli, ed ove sorgean spine moleste
Vedrai ridenti germogliar le rose.

⁸⁶ S'allude ai due contigui monasteri delle benedettine e delle clarisse, che erano in fondo al corso Giovecca in Ferrara, vicino alla "Prospettiva" cioè al grande arco che chiude la strada e che fu eretto nel 1704. Dei monasteri non c'è più traccia.

⁸⁷ Era «Calcagnini» prima.

XXXVII
PER MONACA

Verso romita e solitaria Cella
La vezzosa Amarilli il piè movea.
Tutto il fulgor della natia sua stella
Raccolto in viso e nei begli occhi avea.

Semplice, e dove corri? (intorno ad Ella
Stuol d'afflitte compagne allor dicea)
Così dunque ci lasci? (e or questa or quella
Le parole col pianto interrompea).

Come (dissero alfin) come potesti
Scordar le tenerezze e quell'affetto?...
Crudele, e tu pur fuggi e non t'arresti?

Qui or fosse almen l'abbandonata e lassa
Tua madre: ah forse a un sì dolente oggetto...⁸⁸
La Vergin saggia non ascolta, e passa.

XXXVIII
PER MONACA

Ecco l'Ara e le Bende. Alto Signore,
L'Olocausto a compir pronta son io.
Taccia Natura, e di terreno Amore
Ogni indegno pensier resti in oblio.

Vuoi ch'io ti segua? In purità d'ardore
Tropo bello è il seguir l'orme d'un Dio.
In dono il cuor mi chiedi? Eccoti il Cuore,
Ma sol questo è assai poco al desir mio.

Figlia e Sposa mi brami umile e fida?
Per me de' contumaci affetti rei
Tu il fren ripiglia, e alla ragion l'affida.

Padre, Sposo, Signor, tu il puoi, tu il dei,
Che invano un'alma amante a te non grida,
Se insiem pietoso e onnipotente sei.

XXXIX
PER MONACA

Sei pur giunto una volta: invan finora
Di mie certe speranze accesa il seno
Di vederti bramai, Giorno sereno,
Per man guidato di felice Aurora.

Ecco il momento già s'appressa, e l'ora

⁸⁸ I vv. 12 e 13 hanno la seguente variante: «E con la fronte ognor sdegnosa e bassa / Di mirar ricusando il mesto oggetto».

In cui s'allenti ai miei desiri il freno.
Oh me felice alfin! Di tanto appieno
Par che non sappia lusingarmi ancora.

Il celeste mio Sposo, il caro Amante
Qui attendo impaziente: a Lui degg'io
Rinovar oggi la mia Fè costante.

Deh perché tarda ancor? Cortesi aurette,
Gitegli incontro, e omai dite al Ben mio,
Che la sua Sposa a consolar s'affrette.

XL

Grazie, o Nume pietoso. Io desiai
La beltà d'un sicuro e vero bene,
Ed ecco in questi orrori io la trovai
Tra i tormenti più bella e tra le pene.

Qui di mia povertà contenta assai
Imparo ad abborrir pompe terrene;
Qui la mia cara libertà svenai,
E son felice tra le mie catene.

Qui l'eterno mio sposo un dolce amplesso
Mi porse, e dopo un tenero sorriso
Disse: io dono al tuo cor tutto me stesso.

E qui da rio pensier sciolto e diviso
Spera lo spirto mio fruirsi adesso
Anticipato in terra il Paradiso.

XLI⁸⁹

Non è quello il Calvario? E non son queste
Le vie sonanti di bestemmie ed onte?
Veggio del mio Gesù scarnate e peste
Versar le membra d'atro sangue un fonte.

Veggio l'orrido incarco, e le funeste
Ombre di morte accompagnarlo al monte;
Veggio le cose inorridite e meste,
E il sol coprirsì per l'orror la fronte.

Sento le belve pianger di dolore:
E fia ch'io solo ancor non ti compiangi,
Io che in peccar t'uccido, o mio Signore?

Quando sarà che il mio rigor si franga?
Imprestatemi, o belve, il vostro core,
Ch'è troppo duro il mio, né vuol ch'io pianga.

⁸⁹ Cfr. le sestine di *Sopra i dolori di Maria Vergine* (i rispettivi vv. 1 son quasi uguali, e i vv. 8 e 10 sono molto simili), composte negli anni '70 del 1700 (leggibili nella raccolta carducciana da p.106).

XLII⁹⁰

Quel giovine terribile cotanto
In Lerna e sulla rupe di Nemea,
A cui di giuba irsuta orrido manto
Giù dalle larghe spalle ai piè scendea,

Sì, ch'Egli alfin da prepotente e rea
Beltà fu vinto e preso: e Amor frattanto
Ridea maligno, e colla man battea
Sulla Clava terror dell'Erimanto.

Ma che vuol dir, che dove altri non giunse,
Tenera Donzella in crudel guerra
A quel superbo un dì l'orgoglio emunse?

E con magnanim'ira in volto espressa
Ogni pompa infedel gittando a terra,
Vinse la forza altrui, vinse se stessa?

XLIII

Forse dirai, che de' nemici infesti
Tacquer gli sdegni e il contumace orgoglio?
Che alfin gli affetti al ben oprar molesti
Cessero tutti alla ragione il soglio?

Torneranno più crudi e più funesti
Fabbri di pentimento e di cordoglio;
Ed ahi, quanto smarrita un dì potresti
Tremar davanti a sì terribil scoglio!

Vedrai, che ancor fra quelle sedi ascose
Dolce il pensier di libertà s'aggira
Colle cure d'intorno insidiose.

⁹⁰ Di questo sonetto esiste anche un'altra versione, senza dubbio meno riuscita di quella che qui si propone (una rapida scorsa alla sirma lo conferma), pubblicata da GIUSEPPE PECCI, *Due sonetti giovanili inediti di Vincenzo Monti*, in «Valdilàmona», anno X, n. 1, marzo 1930, pp. 1-3:

Quel giovine terribile cotanto
In Lerna e sulla rupe aspra Nemea,
A cui di giuba irsuta orribil manto
Giù dalle larghe spalle un dì scendea;

Anch'Egli alfin da prepotente e rea
Beltà fu vinto e preso. E Amor frattanto
Ridea maligno e colla man battea
Sulla Clava terror dell'Erimanto.

Ma che vuol dir che senza piastra e maglia
Vergine accesa di valor maschile
D'amor trionfa in più crudel battaglia?

E salda al contrastar d'ogni rubella
Voglia a noi mostra che un codardo, un vile
Fu Alcide al paragon d'una donzella.

Ma Tu sì vile in petto un cuor non serbi,
Che ti sgomentin le minacce e l'ira
Di nemici sì fieri e sì superbi.

Il *corpus* di sonetti che ci si propone di analizzare in questa sede è costituito dunque da quarantatré testi che, con le precisazioni segnalate in margine al paragrafo precedente, risalgono tutti al periodo faentino e ai primi tempi del soggiorno ferrarese del poeta. Il numero di componimenti che abbiamo preso in considerazione dovrebbe essere tale da garantire una certa attendibilità “statistica” nell’individuazione delle tendenze stilistiche, linguistiche e retoriche di quella che è a tutti gli effetti la poetica montiana della primissima ora. Oltretutto, è fondamentale osservare come proprio l’omogeneità del *corpus*, dal punto di vista metrico e tematico, possa restituire un’idea molto valida delle caratteristiche dominanti del verseggiare montiano di questo periodo, aiutando a comprendere verso quali binari si stava dirigendo la penna del poeta e quali semi stavano germogliando nel suo ancora acerbo *humus* letterario. Quasi tutti i componimenti appartengono al genere devoto e encomiastico occasionale a cui i poeti erano chiamati per nozze, monacazioni, lauree o eventi simili. Lo spirito con cui anche il giovane Monti si avvicinava a questo tipo di poesia su commissione è ben ravvisabile nelle lettere di questo periodo. Siano i due stralci di lettere seguenti, indirizzate rispettivamente al maestro Girolamo Ferri e all’abate Francesco Bertoldi, come esempio del senso di costrizione più che di piacere provato da Monti nello scrivere questi versi d’occasione, il più delle volte insinceri e per occasioni oltretutto distanti dal cuore:

Le do la nuova che il nostro p. confessore di S. Silvestro abbandona Ferrara, e a me è toccato di piangere in un sonetto la sua partenza a nome delle sue monache.⁹¹

Guardate se io sono un ragazzo di garbo e svelto in servire le persone che mi premono. Appena voi mi avete domandato un Sonetto per san Niccolò, ch’io ve ne mando due, l’uno vecchio e l’altro giovane. Voi scegliete quello che più vi aggrada: et si neuter placet, mandatemi la vita di san Niccolò, perché a me sono così ignoti i fatti di questo santo, che non sapevo nemmeno se fosse stato al mondo. [...]

Abbiate mo’ pazienza se questo sonetto è appropriabile a qualunque santo, perché, come ho detto, non so che cosa sia san Niccolò.

Il p. Federici mi scrive spesso, e duolsi di non saper novella alcuna del nostro sig. ab. Ferri, di cui sono all’oscuro ancor io. Non è molto che io, coram pluribus e donne e preti, feci un sacrificio a Vulcano di tutte quante le mie cose poetiche, non perdonandola né anche alle elegie, che adesso sono cenere e polvere. Per esse non si discorre più di stampa, perché sono diventato scrupoloso, senza essermene accorto. Sono però in

⁹¹ *Epist.*, I, p. 11.

impegno di andar trascrivendo in lettera al p. Federici quelle che mi restano ancora fresche in memoria. *Intanto io adesso non ho né voglio avere più un verso solo del mio, scritto presso di me. Servirò e canterò per chi mi comanda: ma carta bianca.*⁹²

Ivanos Ciani ha molto opportunamente rilevato quanto questa lettera fu importante, «e non perché (come qualcuno ha fatto) la si possa prendere come una ghiotta pezza d'appoggio per un discorso sul trasformismo politico del Monti ottocentesco, ma perché segna una svolta nel modo del suo atteggiarsi nei confronti della poesia. [...] Cominciava a pensare alla poesia come a un mestiere, accettando, senza infingimenti e particolari preoccupazioni, i compromessi relativi, primo fra tutti la necessità di raccordare gli obblighi di questo con le più vere ragioni di quella. Si dichiarava dunque disposto a mettere in vendita la sua capacità di verseggiatore, riservandosi tuttavia, il diritto di stabilire lui il modo di corrispondere alla commissione e, soprattutto, il diritto di distinguere in questo aspetto del suo lavoro, o questo aspetto del suo lavoro da quello a cui avrebbe affidato liberamente e pubblicamente il proprio nome di poeta».⁹³ A proposito poi del gran numero di sonetti per monacazioni, osservò giustamente Anselmo Lentini che «le vocazioni monastiche di molte donzelle dell'alto ceto d'allora fossero piuttosto vocazioni dei parenti: le inesorabili ragioni del casato imponevano la monacazione di tante fanciulle. Anche poi quando si fosse trattato di spontanea e soprannaturale vocazione, lo spirito del nostro ventenne poeta, [...] era troppo lontano dal sentire la santità e l'eroismo di quella definitiva rinuncia al mondo per vivere solo di Dio [e si ricordi a proposito il carattere estremamente effimero delle due vocazioni ecclesiastiche che ebbe Monti]. Si pensi d'altra parte che le feste messe su allora dalle famiglie, dai confessori e dalle stesse monache in simili occasioni non erano davvero troppo atte ad ispirare sentimenti di religiosa riverenza, e che i versi erano richiesti per la moda, come un indispensabile numero del programma. Da tutto ciò si comprende quanta sincerità d'ispirazione e quanto calore di sentimento ci sia da trovare in questi nostri componimenti del Monti. Come tanti altri poeti d'allora, doveva essere stufo anche lui per simili circostanze frequentissime; e quando le convenienze lo costringevano a scrivere, cantava e ricantava i motivi soliti: Amore deriso e vinto, coraggio della giovane nell'entrare nel chiostro, piaceri e libertà che invano la tentano, ecc. Ma, in cuor suo, lo spensierato giovanotto avrà compianto la sorte di quelle fanciulle di cui pure esaltava l'eroica intrepidezza».⁹⁴

⁹² *Ibid.*, p. 19, corsivo nostro.

⁹³ IVANOS CIANI, *Le prime raccolte poetiche* cit., p. 418.

⁹⁴ ANSELMO LENTINI, *Versi inediti* cit., pp. 231-232.

Non saranno stati dunque versi sentiti e sinceri, ma in un'ottica di ricostruzione del percorso poetico-artistico del poeta di Alfonsine ritengo un passo fondamentale approfondire l'analisi degli stessi come punto di partenza di un itinerario stilistico e linguistico che dia conto dell'evoluzione e della maturazione cui andrò progressivamente incontro la poesia montiana.

2. Considerazioni metriche

Le prime considerazioni che si possono fare a proposito del *corpus* di sonetti preso in considerazione riguardano il piano della metrica. Innanzitutto, si rivolga un rapido sguardo agli schemi rimici. Una ricognizione sui quarantatre sonetti giovanili di Monti svela immediatamente che il poeta in erba non fu un grande sperimentatore da questo punto di vista: sono solamente quattro gli schemi rimici adoperati nella composizione di queste poesie d'occasione. Una semplice tabella aiuterà a riepilogare i dati emersi dallo spoglio:

Schema	Occorrenze	%
ABAB ABAB CDC DCD	27	63%
ABAB ABAB CDC EDE	14	33%
ABBA ABBA CDC DCD	1	2%
ABBA ABBA CDC EDE	1	2%

I numeri mostrano chiaramente come Monti accordasse la propria predilezione per uno schema rimico, ABAB ABAB CDC DCD, estremamente 'sicuro' e 'affidabile' perché consolidato in secoli di tradizione letteraria, e oltretutto garante di un ordine e di una coerenza ritmica (nonostante il rischio costante di una certa fissità e in qualche maniera di una cortocircuitazione in punta di verso) che, attraverso il procedere per distici parimenti in fronte e sirma, origina un discorso poetico che anche nella brevità dei quattordici versi può avere dei movimenti e degli andamenti vivaci e dinamici di un certo respiro, proprio perché in gran parte dei casi scarsamente marcata è la cesura, interna e reciproca, tra quartine e terzine. Il procedere per distici nella strutturazione di questo tipo di sonetti trova a nostro avviso piena giustificazione dallo scopo per cui tali versi erano composti: il ritmo incalzante che appunto è conseguenza anche del ripetersi dello stesso meccanismo rimico concorre sul piano prosodico ad accrescere quell'effetto

di adesione entusiastica alla materia narrata, requisito necessario perché l'encomio della poesia d'occasione andasse a buon fine. È come se la poetica dell'entusiasmo di Monti, lungi a quest'altezza cronologica dall'affermarsi ma comunque in fase di pieno sviluppo, passasse anche attraverso l'uso di uno schema rimico che, ricordando oltretutto molto da vicino l'andare tipico dell'ottava epico cavalleresca, potesse garantire anche ritmicamente un certo grado di brio e una certa vivacità che concorresse ad elevare il tono dell'encomio. Tale ipotesi potrebbe essere suffragata dal fatto che il secondo schema rimico per numero di occorrenze nel *corpus* è ABAB ABAB CDC EDE, molto vicino per ritmo e andamento al precedente e di gran lunga maggioritario schema ABAB ABAB CDC DCD. La variante fondamentale è però nello schema dell'ultima terzina. La sirma CDC EDE era andata affermandosi soprattutto in ambiente arcadico a partire almeno dal 1717, anno in cui era stato dato alle stampe per iniziativa di Crescimbeni il quarto volume delle *Rime degli Arcadi*, che segnò l'inizio di un intenso esercizio variantistico per quanto riguarda gli schemi metrici del sonetto. Se dunque tale schema, come d'altra parte il primo che abbiamo brevemente discusso, trova pieno diritto di cittadinanza nella lirica dominante dell'epoca, appare però significativo che il giovane Monti arrivi a "osare" così frequentemente (15/43) con una sirma che sul piano della coesione metrico sintattica gli offriva senz'altro meno garanzie di riuscita. È chiaro che si sta parlando di sonetti che alla fine dei giochi hanno poco o nullo valore poetico a prescindere forse dallo schema metrico (!), ma lo sforzo che occorre fare è quello di mettersi nella prospettiva e calarsi nella mente del giovane poeta, che stava debuttando sulla scena letteraria e stava chiaramente gettando le basi per costruire un proprio profilo poetico-stilistico: da una parte, e come abbiamo già osservato altrove, il rifarsi comunque a forme già precedentemente sviluppate in Arcadia certificano, come abbiamo già avuto modo di osservare, che egli l'Accademia l'aveva nel sangue e che forse all'Accademia cercava già di ricondursi anche attraverso la mutuazione di schemi metrici da essa "sdoganati"; dall'altra parte, non sembra privo di utilità sottolineare come, tenuta per ferma la fissità della fronte a rime alternate (41/43) e la prevalenza comunque di una sirma "semplice" (28/43), il giovane Monti abbia optato per comporre molti dei propri sonetti con una piccola deviazione dal canone che effettivamente non gli poteva dare garanzie di buona riuscita: la terzina EDE, che in qualche misura disattende le aspettative date dall'innesco di CDC, produce un piccolo effetto di straniamento dal punto di vista rimico e ritmico. Fu in certa misura un rischio che decise di prendersi, non è dato sapere quanto calcolato, ma comunque

sintomo della sua volontà di portare (o perlomeno di rifarsi a) qualche cosa di più originale e più personale, pur in un regime di sorveglianza (mi si passi l'espressione impropria) da parte dell'autorità arcadica. Un'ultima breve considerazione riguardo ai dati enucleati è inerente stavolta alle quartine: è evidente come quasi praticamente assente nei sonetti sia la fronte a rima incrociata. Schema di gran lunga maggioritario nella tradizione petrarchesca, suggerisce con l'ordine delle rime una più netta divisione in quartine, obbligando il rimate a torsioni sintattiche più complesse rispetto alle rime alternate. Ora, pur non dandosi casi nei sonetti montiani in cui la sintassi tracima da una strofa all'altra, visto che ogni stanza è ben delimitata da precisi segni d'interpunzione e porta a compimento il discorso logico che inizia, è in ogni caso significativo che la forma ABBA per le quartine sia così scarsamente rappresentata nel *corpus*: se dunque, come abbiamo ipotizzato, Monti fu precocemente pronto a perturbare, minimamente, l'ordine delle terzine, lo stesso non fu evidentemente per le quartine. È innanzitutto il sintomo dell'esigenza, che abbiamo già visto, di creare un preciso *pattern* ritmico funzionale allo scopo celebrativo dei versi, e quindi, non meno importante, di un bisogno di sicurezza che passasse attraverso un riferimento metrico più semplice nella sua ripetitività e facilità di innesco e compimento. Una conferma di questa urgenza che aveva il giovane Monti di tenere sotto controllo la griglia metrica dei suoi sonetti affidandosi di preferenza a schemi più facilmente sorvegliabili è data forse per converso dalla totale assenza di sirma basata su un sistema di tre rime diverse per ciascuna terzina (p. es.: CDE CDE, CDE EDC e così via). Abbiamo visto come pure ben rappresentato sia un sistema di terzine con tre rimanti. Ma occorre precisare che la sirma CDC EDE è una forma del tutto peculiare in questo senso: se per assurdo si immaginasse di escludere il verso centrale (D), ne risulterebbe un distico a rima baciata (CC vs EE), quindi si potrebbe quasi immaginare questa sirma come una forma molto molto particolare di terzina incatenata. Ben diversamente funzionerebbe con un sistema "tririmico" vero e proprio, la cui struttura è decisamente più complicata e difficilmente sorvegliabile: nel caso di Monti, poi, sarebbe andato a minare inequivocabilmente quell'andamento 'a macchinetta' basato sui distici che abbiamo cercato di descrivere più sopra, perturbando un ordine che pure nella sua fissità ha una certa coerenza. La mancanza di un perno a governare il sistema delle terzine avrebbe fatto sgretolare la struttura ritmico metrica che evidentemente Monti preferiva e che inaugurava fin dalle quartine. Ragion per cui, dunque, le stesse non sono quasi mai a rima incrociata.

A questo punto sembra utile provare a gettare brevemente uno sguardo al di là della produzione montiana e prendere in considerazione un'analisi, con lo stesso approccio, degli schemi metrici dei sonetti di quelli che abbiamo già indicato come i maestri principali del Monti ferrarese, vale a dire i vari Frugoni, Minzoni e Varano, in modo da produrre una lettura comparativa che possa magari fornire ulteriori indicazioni e suggestioni per quanto riguarda un quadro complessivo della concezione metrica montiana, anche in rapporto alle tendenze dominanti all'epoca. Pur avendo indicato, nel paragrafo precedente, come possibili modelli montiani molti più autori, pare opportuno in questa sede circoscrivere il lavoro di analisi comparativa ai soli poeti appena menzionati (Frugoni per il suo ruolo di arbitro del gusto poetico, Varano e Minzoni per essere stati fondamentali nella cultura della Ferrara in cui Monti si formò), escludendone altri anche vicini per provenienza geografica e area di influenza (Savioli, Cassiani) allo scopo di scongiurare il rischio di allontanarsi troppo da un'indagine specifica del *corpus* e di deviare da quel sondaggio più decisamente mirato ad individuare tendenze stilistiche e linguistiche peculiari del giovane Monti che si sta tentando di condurre, rischio nel quale sarebbe facile incorrere privilegiando in maniera sproporzionata un approccio di tipo interautorale che troppo si distanzierebbe da uno studio più analitico e dedicato. È chiaro in altre parole che un approccio siffatto potrebbe essere molto fruttuoso estendendo il raggio d'azione e rivolgendo l'attenzione anche ad altri autori meno clamorosamente presenti nella memoria del poeta, quali potrebbero essere Savioli, Cassiani, o con uno sguardo ancora più all'indietro, Chiabrera, Bembo, Filicaia. Più che rintracciare ad ogni costo in questo o quello stilema i (molti) debiti contratti dal Monti in formazione nei confronti di tutti quegli autori che hanno rivestito una certa importanza per lui, lo scopo della nostra analisi deve essere quello di comprendere come il giovane poeta stesse sviluppando il proprio linguaggio poetico e il suo personale repertorio stilistico, e capire in che modo egli stesse cercando una sua propria via per diventare poeta. Riservandomi dunque la possibilità di tornare a compiere più approfonditi studi e confronti anche su questi autori in una sede più opportuna, bastino al momento gli spogli condotti sui tre modelli principali per fornire quantomeno alcune suggestioni riguardanti sia il metodo sia i risultati, questi ultimi sottoforma di dati statistici da mettere al servizio del lavoro volto a tracciare un profilo stilistico del giovane Monti.

Per avere dunque un punto di partenza dal quale inaugurare il confronto si è preliminarmente dovuto compiere una catalogazione e uno spoglio dei sonetti di quei tre

autori così fondamentali nella formazione montiana, dirigendo l'attenzione ovviamente verso i testi composti in un periodo che avesse potuto renderli verosimilmente fruibili al giovane poeta di Alfonsine. Per quanto riguarda Carlo Innocenzo Frugoni, dunque, sono stati presi in considerazione cento sonetti tratti da *Opere poetiche del Signor abate Carlo Innocenzo Frugoni, fra gli Arcadi Comante Eginetico. Tomo I*, Parma, Stamperia Reale, 1779; di Onofrio Minzoni sono stati esaminati sessantasei sonetti tratti da *Rime di Onofrio Minzoni*, Napoli, 1833 (si ricordi la difficoltà, cui già si accennato, che si incontra nell'accedere all'"opera omnia" di un autore come Minzoni); infine, per quanto riguarda Alfonso Varano, sono stati considerati ben centocinquantatré sonetti pubblicati in *Opere poetiche di Sua Eccellenza Don Alfonso Varano, degli Antichi Duchi di Camerino. Tomo II*, Venezia, 1805.

Anche in questo caso si può rimandare a delle rappresentazioni schematiche che diano conto dei risultati emersi da dette analisi, in modo da muovere quindi alcune considerazioni più comodamente.

FRUGONI		
Schema	Occorrenze	%
ABAB ABAB CDC DCD	27	27%
ABAB ABAB CDC EDE	2	2%
ABAB ABAB CDE DEC	7	7%
ABAB ABAB CDE CDE	9	9%
ABAB ABAB CDE DCE	7	7%
ABAB ABAB CDE CED	10	10%
ABAB ABAB CDE ECD	3	3%
ABAB ABAB CDE EDC	2	2%
ABBA ABBA CDC DCD	10	10%
ABBA ABBA CDC EDE	2	2%
ABBA ABBA CDE ECD	3	3%
ABBA ABBA CDE CDE	6	6%
ABBA ABBA CDE DEC	8	8%
ABBA ABBA CDE DCE	3	3%
ABBA ABBA CDE CED	1	1%

MINZONI		
Schema	Occorrenze	%
ABAB ABAB CDC DCD	16	24%
ABAB ABAB CDC EDE	24 ⁹⁵	35%
ABAB ABAB CDE EDC	1	1%
*ABAB ABAB CDC CDC	2	3%
ABBA ABBA CDC DCD	9	14%
ABBA ABBA CDC EDE	9 ⁹⁶	14%
*ABBA ABBA CDC CDC	5	8%
ABBA ABBA CDE CED	1	1%

VARANO		
Schema	Occorrenze	%
ABAB ABAB CDC DCD	90 ⁹⁷	59%
ABAB ABAB CDC EDE	2 ⁹⁸	1%
*ABAB ABAB CDC CDC	1 ⁹⁹	1%
ABBA ABBA CDC DCD	60 ¹⁰⁰	39%

Le tabelle mostrano in maniera piuttosto semplificata delle tendenze metriche decisamente interessanti. Innanzitutto, l'iniziatore di quel movimento poetico in cui convergeranno varie propensioni stilistiche uniformi e che andrà sotto il nome di frugonanesimo, mostra una varietà di schemi metrici tutt'affatto sconosciuta ai suoi epigoni: ci si aspetterebbe infatti più congruenza tra le scelte metriche di un Frugoni che fu un vero e proprio arbitro del gusto poetico dell'epoca, e quelle dei vari Minzoni, Varano e Monti. I sonetti di Comante sono articolati in ben quindici schemi rimici diversi, contro gli otto di Minzoni e i quattro di Monti e Varano. Questa varietà è naturalmente evidente qualora si prenda in considerazione la sirma dei sonetti: date per consolidate le quartine a rima alternata o incrociata, che sono imprescindibili, sono le

⁹⁵ Sei di questi sonetti sono del tutto assimilabili a quelli encomiastici di Monti, per monacazioni (tema "prediletto" da Monti) o addottoramenti; quattro invece sono inerenti la morte di Sansone.

⁹⁶ Tre sonetti sono per monacazioni.

⁹⁷ Tra queste, 57 sono identificate come "giovanili", le altre come "Profane e Sacre".

⁹⁸ Entrambe rime "Profane e Sacre".

⁹⁹ Afferente alle rime "Profane e Sacre".

¹⁰⁰ Tra queste, 45 sono "giovanili", le rimanenti come "Profane e Sacre".

rime delle terzine che in Frugoni si alternano a formare una molteplicità di combinazioni (CDE CED, CDC CDC, CDC EDE, CDC EDE, CDC CDC, CDE EDC, CDC DCD, CDC DCD). Questo fatto non pare di poco conto: è significativo constatare come non già il giovane Monti, che iniziava allora ad affacciarsi sulla scena poetica, ma anche i due più navigati poeti ferraresi avessero decisamente limitato il proprio repertorio metrico a delle scelte ben precise, non accarezzando evidentemente lo stesso desiderio di sperimentazione e variazione quasi esasperata propria di quello che a tutti gli effetti potremmo definire il canone di Frugoni. Sembra piuttosto che Minzoni, che pure presenta una certa varietà interna pur nel limitato numero di schemi, con ben cinque tipologie di sirme differenti su otto casi,¹⁰¹ e Varano, ancora più marcatamente, fossero decisi a trovare una propria identità metrica se non anche stilistica, affrancandosi anche tramite questa via dal canone forte della poesia dell'epoca. In due soli casi, comunque, Minzoni e Varano adottano uno schema che nel *corpus* frugoniano è assente: mi riferisco agli schemi ABAB ABAB CDC CDC e ad ABBA ABBA CDC CDC, rappresentati peraltro in misura molto esigua, con rispettivamente due sonetti per Minzoni e uno per Varano, e ancora cinque per Minzoni e addirittura nessuno per Varano. Dato per consolidato il sistema delle quartine, l'osservazione che si può muovere riguarda le terzine: la replicazione dell'ordine delle rime nella sirma non dovette piacere molto ai poeti ferraresi, che se ne servirono come è evidente in maniera molto limitata. Lo stesso Monti non accoglierà nei suoi sonetti giovanili questo schema, preferendo come abbiamo visto l'andamento per distici. I dati si potrebbero offrire per ulteriori comparazioni tra i tre modelli illustri del giovane Monti, difficilmente risolvibili in questa sede senza allontanarsi poi dall'argomento principale: mi riservo di ritornare sul tema in tempi e modi più consoni. Approfondendo dunque il confronto, e indirizzandolo più decisamente verso le peculiarità montiane, un fatto curioso balza subito all'occhio. Per molto tempo il giovane poeta di Alfonsine fu considerato un imitatore, e forse nemmeno tra i più scaltriti, della maniera frugoniana. Addirittura gran parte della critica sosterrà e sostiene tuttora che Monti sia rimasto frugoniano tutta la vita.¹⁰² Tuttavia il confronto tra le percentuali riferite agli usi degli schemi metrici sembra svelare qualche cosa di diverso. Non si mira certo in questa sede a confutare anni di critica montiana partendo da un punto di vista intrinsecamente circoscritto come

¹⁰¹ Le sirme di Minzoni sono: CDE CED, CDC CDC, CDC EDE, CDC DCD, CDE EDC.

¹⁰² Cfr. ad esempio LEONARDO CAMBINI, *Primi saggi poetici* cit., p. 78: «E spingendosi ancora un po' più in là, pensando quanto dovesse esser radicata nell'animo del Monti questa imitazione e questo culto del Frugoni e degli altri poeti del suo tempo (a dire il vero, mi sembra che il Monti un po' frugoniano sia rimasto sempre)».

può essere quello della metrica, basandosi oltretutto su una rapida ricognizione su *corpora* limitati di testi, per quanto numericamente ricchi. Ma è senza dubbio interessante trarre un bilancio dalla comparazione dei dati emersi da detta ricognizione. Innanzitutto, affiancando i numeri montiani con quelli frugoniani, ci si accorge immediatamente che non c'è la minima affinità: certo, lo schema ABAB ABAB CDC DCD è prevalente in Comante come in Monti, ma la frequenza nel suo uso è totalmente diversa, con una forbice che va dal 27% di Frugoni al 63% di Monti. Anche il dato riguardante il secondo schema rimico per presenze nel *corpus* montiano non trova rispondenze con i numeri frugoniani: in questo caso la differenza è abissale, e si passa dal 2% di Frugoni al 33% di Monti. La spiegazione risiede forse nella già citata varietà che è propria di Frugoni più di tutti gli altri, fattore che porta per così dire a maggiore "dispersione", ma è altrettanto vero che nulla avrebbe impedito a Monti di tentare di proseguire sulle orme del celebre maestro, magari sperimentando e variando a sua volta oppure scegliendo un altro degli schemi "più frugoniani". Forse dunque la scelta di non aderire alle scelte metriche per cui aveva optato Comante non fu casuale, forse anzi segnala la consapevolezza che Monti aveva nell'avvicinare l'ostico perché famosissimo modello e nello stesso tempo la volontà in qualche modo di differenziarsene e superarlo. Da questo punto di vista strettamente metricologico dunque non è azzardato forse affermare che Monti non fu affatto frugoniano: le loro tendenze metriche sono infatti decisamente diverse, e se nel maestro prevale la tendenza alla sperimentazione e alla varietà, nel giovane allievo si riscontra un assestamento su forme sicure e "rodato". Molto differente invece la situazione qualora si tenti un paragone con gli altri due poli della formazione poetica montiana, Minzoni e Varano. Procediamo con ordine. Tra i due poeti più in vista nella Ferrara del tempo, Minzoni, l'abbiamo visto, fu senz'altro il più disposto alla sperimentazione e alla variazione degli schemi metrici: se si dà uno sguardo alle tabelle si noterà che ben il 98% dei sonetti del *corpus* varaniano si struttura su classiche quartine ABBA (59%) e ABAB (39%) e semplici terzine rette da distici CDC DCD, mentre in Minzoni non c'è un "partito" dominante nettamente sugli altri, ed è appunto riscontrabile una certa esigenza di *variatio*. Si può dunque evincere da queste sommarie osservazioni che i due poeti cercarono una via indipendente l'uno dall'altro almeno dal punto di vista metrico: l'uno, Minzoni attenuando lo sperimentalismo metrico frugoniano ma perseguendo comunque un ideale di movimento e ricerca in questo campo, l'altro, Varano, assestando la propria produzione praticamente su una

unica forma metrica che seppure codificata da secoli di tradizione, egli dovette sentire sua e congeniale alle sue esigenze versificatorie.

Come seppe accogliere il giovane Monti le suggestioni dei due ‘vati’ ferraresi? In effetti dal confronto dei dati pare emergere un fatto interessante. Se si considerano segnatamente gli schemi e le percentuali montiane con quelle degli altri due autori, è possibile operare la seguente comparazione:

Schema	Monti	Minzoni	Varano
ABAB ABAB CDC DCD	63%	24%	59%
ABAB ABAB CDC EDE	33%	35%	1%
ABBA ABBA CDC DCD	2%	14%	39%
ABBA ABBA CDC EDE	2%	14%	0%

Dalla tabella emergono piuttosto chiaramente almeno due elementi rilevanti. Il primo è inerente ai dati riguardanti lo schema rimico più adoperato da Vincenzo Monti, cioè ABAB ABAB CDC DCD. Osservando i dati percentuali si ricaverà come il numero montiano sia molto lontano da quello minzoniano, mentre è decisamente vicino a quello di Alfonso Varano (63% e 59%). Viceversa, il dato riguardante il secondo schema rimico per ordine di importanza di Monti è molto più vicino alla percentuale di Onofrio Minzoni (33% e 35% rispettivamente). Ora, senza volere estendere troppo la portata di queste osservazioni, che devono servire più che altro come indicazione di massima di alcune tendenze e non come valore assoluto, sembra plausibile constatare che il debutto poetico di Monti sia consistito dal punto di vista metrico in una sintesi delle esperienze di Minzoni e Varano, molto più che in una derivazione di modelli soprattutto frugoniani. Si può dunque dire, in riferimento a quanto si accennava in apertura, che in certa misura Monti non fu solo e semplicemente frugoniano, ma fu anzi molto più orientato a seguire la strada dei maestri ferraresi da questo punto di vista, quello metrico cioè, che seppur chiaramente non esaustivo né sufficiente per muovere osservazioni perentorie, è certamente importante e indicativo di certe tendenze del poeta, che forse per troppo tempo è stato etichettato come semplice discepolo di Comante: probabilmente invece Monti aveva iniziato ad avvertire una certa stanchezza nell’opera di Frugoni, e d’altra parte la parabola di questo si stava avviando alla fase discendente, ragion per cui conveniva ispirarsi a poeti che sulla scena ferrarese erano più ‘vivi’ e, forse, anche più immediatamente accattivanti. Una conferma di questa ipotesi potrebbe

essere offerta da alcune osservazioni che si propongono di seguito a margine delle precedenti. La prima riguarda lo schema metrico ABAB ABAB CDC EDE, il più usato da Minzoni e il secondo in Monti. Esso è praticamente assente sia in Frugoni che in Varano, dunque appare più che legittimo ipotizzare che il giovane poeta avesse mutuato questo particolare schema proprio dalle esperienze Minzoniane. Oltretutto, va specificato, gran parte dei sonetti minzoniani con questo schema ha per argomento la celebrazione di qualche avvenimento, specialmente monacazioni e sposalizi, in maniera nient'affatto dissimile da quanto accade per il *corpus* montiano. Anche i due schemi metrici meno rappresentati in Monti, vale a dire ABBA ABBA CDC DCD e ABBA ABBA CDC EDE, sono invece adoperati in maniera abbastanza significativa da Minzoni (irrilevante o nulla invece l'incidenza in Varano) e, forse non casualmente, in larga parte proprio in sonetti per monacazioni che saranno il *leit motiv* della prima produzione montiana: da lui quindi Monti avrebbe potuto essere ispirato nell'adozione, molto limitata comunque, di questo schema rimico le cui uniche variazioni rispetto ai più usati e frequenti risiede nella struttura delle quartine. Un'altra ragione per cui è possibile considerare Monti molto poco frugoniano in questo ambito va ricercata in un fattore cui pure si è già cursoriamente accennato, vale a dire la fissità delle terzine di Monti in rapporto alle molteplici combinazioni Frugoniane. Questa semplificazione passa certamente, l'abbiamo visto, tramite le esperienze di Minzoni e Varano, ma è indicativa rispetto alla nostra ipotesi la grande distanza tra la tendenza alla semplificazione di Monti e la varietà e complicatezza frugoniana. Come abbiamo precedentemente osservato, poi, la semplificazione di Monti si riflette non solo nella quantità delle combinazioni, ma anche nella loro qualità: a fronte, in Monti, di un sistema rimico che abbiamo definito vertente su uno schema a distici o comunque facente riferimento su un perno nel secondo verso di ogni terzina, Frugoni non disdegna invece di osare con varie combinazioni veramente "tririmiche" che Monti non adopera mai, come CDE CED, CDE DCE, CDE DEC, CDE EDC, CDE ECD, CDE CDE. Una breve anticipazione può aiutare a chiarire quanto si sta dicendo: sonetti con questo tipo di sirma non saranno sconosciuti a Monti, ma egli li avvertirà come afferenti a un momento posteriore della propria formazione. Si consideri il sonetto *Questo è il temuto tabernacol santo*,¹⁰³ con schema rimico ABAB ABAB CDE DCE, che troverà spazio nel *Saggio di Poesie* del 1779, in un momento quindi successivo, di maturazione per il poeta; e ancora il sonetto *Per la ricuperata salute di Pio VI (Bianca la veste e bianchi i*

¹⁰³ Contenuta anche nell'edizione carducciana *Le poesie liriche* cit., p. 96.

vanni avea), di schema ABBA ABBA CDE ECD e risalente però al 1780; infine il sonetto estemporaneo in risposta a quello di Vittorio Alfieri *Vuota insalubre region che stato* (il titolo di quello montiano è *Un cinico, un superbo, un d'ogni stato*), dal quale però doveva mutuare lo schema delle rime ABBA ABBA CDE CDE, sul modello delle tenzoni.

3. Catene rimiche e rimanti: analisi quantitative e qualitative. Con alcuni spunti di critica genetica

Mosse alcune brevi ma credo necessarie osservazioni a proposito delle griglie metriche che governano i sonetti giovanili di Monti, in rapporto anche con quelle che dovevano essere le tendenze predominanti dell'epoca, ritengo opportuno ora dirigere l'attenzione verso la qualità delle rime e delle catene rimiche, per cercare di sondare quale tipologia di sonorità e quale tessuto ritmico animassero le cruciali zone in punta di verso dei sonetti montiani. Ritengo che una ricognizione sulle scelte dei rimanti possa svelare molto sulle tendenze retoriche del poeta esordiente, e possa aiutare a chiarire appunto come stesse formandosi il suo gusto poetico e su che binari stilistici stesse incanalandosi il suo verseggiare. In primo luogo, dunque, non pare inopportuno stilare una rapida classificazione delle parole rima in base alla loro "forma" e alla loro qualità sonora; tendenzialmente, e in maniera ovvia, sarei propenso a suddividere i rimanti e le catene in base alle loro desinenze: rime contenenti gruppi consonantici, quindi dotate di un materiale fonico più ricco e complicato, rime basate su gruppi vocalici, più armoniose, e rime infine costituite dalla sequenza vocale - consonante - vocale e che definirei nella maggior parte dei casi 'neutre' quanto a incisività nel tessuto sonoro delle catene rimiche.

Le catene rimiche dei sonetti giovanili montiani (le quali se non vado errato sono centonovanta nei quarantatre sonetti del *corpus*), contenenti gruppi consonantici che complicano in certa maniera la sonorità del tessuto ritmico, sono dunque le seguenti:

- -nt-: *canto, quanto, intanto, santo; stridente, pendente, torrente, repente; portento, armento, intento, vento; pianto, intanto, ammanto, infranto; rammenti, portenti, venti, innocenti; canto, ammanto, quanto, intanto; davante, sembante, girante,*

baccante; cimento, tormento, violento, lamento; infranto, canto, accanto, pianto; languente, impaziente, pendente, pungente; onte, fonte, monte, fronte; cotanto, manto, frattanto, Erimanto // intenta, rammenta, lenta; paventi, cimenti, intenti; costanti, pianti, amanti; avventi, sgomenti, ardenti; ardenti, tormenti, innocenti; pianti, amanti, davanti; rammenta, contenta, consenta; amante, costante. 20 (10%)

- -nd-: *mondo, pondo, immondo, fondo; stende, attende, ascende, rende; sponde, onde, fronde, gioconde // orrendi, prendi. 4 (2%)*
- -nc-: *fianco, manco, manco, imbianco; fianco, bianco, manco, franco; 2 (1%)*
- -ng-: *compianga, franga, pianga; 1 (0,5%)*
- -lt-: *volto, raccolto, colto, rivolto // volto, raccolto, ascolto; 2 (1%)*
- -ll-: *gittolle, molle, bolle, midolle; quelli, fratelli, belli, cervelli; flagello, quello, ostello, rubello; satollo, Apollo, collo, estollo; chiavistelli, puntelli, ribelli, cancelli; satollo, Apollo, collo, estollo; cella, stella, ella, quella // favella, quella, bella; bello, quello, fratello; udralle, spalle, calle; quella, donzella; imbelli, quelli, cancelli; 12 (6%)*
- -ss-: *rosse, grosse, mosse, scosse; spesso, adesso, appresso, impresso; appresso, istesso, espresso, concesso // ingresso, adesso; potessi, vendessi; impresso, adesso, istesso; fossa, possa, percossa; stesso, apresso, oppresso; lassa, passa; amplesso, stesso, adesso; espressa, stessa; 11 (6%)*
- -tt-: *diletto, aspetto, soggetto, schietto; petto, dispetto, ristretto, soggetto; petto, soggetto, negletto, metto; affetto, petto, ogetto, costretto; invito, dritto, prescritto, conflitto; petto, soggetto, prospetto, metto // affetto, oggetto; aurette, affrette; invito, dritto; 9 (5%)*
- -cc-: *bocca, tocca; 1 (0,5%)*
- -gg-: *fugge, mugge, rugge, strugge // servaggio, vantaggio, saggio; 2 (1%)*

- -rr-: *guerra, terra*; 1 (0,5%)
- -zz-: *spezzo, disprezzo*; 1 (0,5%)
- -nn-: *venne, penne, tenne, perenne; bipenne, mantenne, sostenne, trattenne*; 2 (1%)
(68)
- Altri gruppi consonantici (-lm-, -st-, -rt-, -rb-, -rc-, -lv-, -rn-, -gl-, -ns-, -gn-):
arresta, funesta, mesta, questa; dissolve, polve, involve, rinvolve; arco, inarco, varco, scarco; eterna, governa, superna, alterna; intorno, scorno, giorno, adorno; voglie, ritoglie, soglie, invoglie; adorno, intorno, scorno, giorno; potesti, calpesti, molesti, chiudesti; queste, peste, funeste, meste; infesti, molesti, funesti, potresti; orgoglio, soglio, cordoglio, scoglio // palma, salma; sorte, morte; risorte, morte; acerbo, nerbo, superbo; parca, carica, barca; intorno, giorno; voglio, orgoglio; consiglio, ciglio; cinse, vinse; porte, riconforte, forte; mantegna, vegna, indegna; appresti, onesti, resti; intorno, giorno; voglio, orgoglio; infeste, oneste, moleste; potesti, arresti; giunse, emunse; serbi, superbi; 29 (15%) (97 (51%))

Le catene rimiche basate su gruppi vocalici sono invece (classificate in base alla tipologia):

- -ui: *lui, sui, bui, tui; altrui, tui, bui, sui // sui, lui* 3 (1,5%)
- -ea: *vedea, stendea, rea, avea; movea, avea, dicea, interrompea; Nemea, scendea, rea, battea // correa, fea; scendea, godea*; 5 (3%)
- -ai: *assai, omai, vai, amai; desiai, trovai, assai, svenai // omai, potrai; hai, vai, vedrai*; 4 (2%)
- -oi: *tuoi, eroi, noi, suoi // suoi, eroi, tuoi; poi, eroi*; 3 (1,5%)
- -ei: *sei, semidei, ricrei, bei // rei, dei, sei*; 2 (1%)

- -ia: *restia, sia, Elia* 1 (0,5%)
- -io: *mio, io, Dio, oblio; io, oblio, Dio, mio // Dio, desio, pio; io, mio*; 4 (22 (12%))

Ci sono infine catene rimiche basate su parole a loro modo semplici (non è assolutamente detto infatti che durezza o armoniosità di ritmo siano determinati unicamente dai gruppi consonantici o vocalici: anche la combinazione tra vocale e consonante origina risultati interessanti, anche al netto della semantica), terminanti cioè in un lineare gruppo “vocale-consonante-vocale”:

- V + vibrante + V: *ventura, oscura, mura, oscura; primiero, guerriero, sentiero, altiero; Amore, core, muore, ardore; Amore, odore, Fiore, umore; orrore, Amore, ardore, core; Signore, Amore, ardore, Cuore; finora, aurora, ora, ancora // guerriera, schiera, fiera; allora, dimora, ora; ventura, sciagura; paura, natura, oscura; auguri, curi; errore, ardore, Amore; ara, chiara, rischiara; guerriera, schiera, fiera; dolore, signore, core; aggira, ira*; 17 (9%)
- V + occlusiva dentale¹⁰⁴ + V: *serbato, fato, usato, lato; fati, serbati, beati, onorati; ferrato, irato, disperato, lato; derida, affida, infida, annida; // lodi, prodi, modi; spedita, ardita, invita; piede, fede, mercede; fida, guida, affida; invita, addita; applaude, laude; inquieti, lieti, teti; bendata, curvata, irata; grida, guida, affida; mute, virtute; lido, fido; piede, fede, mercede; fida, affida, grida*; 17 (9%)
- V + occlusiva velare + V: *foco, poco; pudiche, antiche, nemiche*; 2 (1%)
- V + fricativa dentale + V: *cortese, Francese, palese, imprese; cose, rispose, algose, ascese; prese, discese, intese, rese; reciso, deriso, viso, sorriso; // accesa, impresa; Muse, chiuse, use; prese, offese, imprese; nascoso, amoroso, pietoso; affannose, ascese, rose; sorriso, diviso, paradiso; ascese, insidiose*; 11 (6%)
- V + fricativa labiodentale + V: *chiavi, soavi, savi, gravi; // prove, dove*; 2 (1%)

¹⁰⁴ Parimenti sorde e sonore.

- V + nasale¹⁰⁵ + V: *disumano, invano, germano, Africano; inumano, vano, mano, insano; arene, vene, schiene, cene; destina, Latina, vicina, ruina; arene, vene, pene catene; chioma, doma, soma, Roma; insieme, freme, Speme, estreme; alfine, crine, fine, spine; seno, sereno, freno, appieno; bene, pene, terrene, catene; // Abramo, bramo, Adamo; pena, catena; strano, silvano; estreme, speme, insieme; pena, lena; brami, ami; crine, spine; mano, invano; dono, sono, perdono; 19 (10%)*
- V + laterale + V: *fole, prole, suole, vuole; 1 (0,5%)*
- V + affricata + V: *allettatrici, nemici; voce, atroce, croce; 2 (1%) (71 (37%))*

I dati emersi da questa catalogazione necessitano preliminarmente di ricevere un ordine di tipo quantitativo prima ancora che qualitativo. Di seguito dunque si propone una tabella che aiuti a schematizzare i risultati dello spoglio effettuato, separando i dati numerici per quartine e terzine:

MONTI														
GRUPPI CONSONANTICI														
	-nt-	-nd-	-nc-	-ng-	-lt-	-ll-	-ss-	-tt-	-cc-	-gg-	-rr-	-zz-	-nn-	Altri
Q	12	3	2	0	1	7	3	6	0	1	0	1	2	11
T	8	1	0	1	1	5	8	3	1	1	1	1	0	18

GRUPPI VOCALICI							
	-ui	-ea	-ai	-oi	-ei	-ia	-io
Q	2	3	2	1	1	0	2
T	1	2	2	2	1	1	2

GRUPPI "V - C - V"								
	vibrante	occl. dentale	occl. velare	fricativa dentale	fricativa labiod.	nasale	laterale	affricata
Q	7	4	0	4	1	10	1	0
T	10	13	2	7	1	9	0	2

¹⁰⁵ Parimenti bilabiale e dentale.

Prima di passare all'analisi qualitativa vera e propria dei rimanti montiani in funzione della loro presenza numerica e della loro incisività sul tessuto ritmico e prosodico dei sonetti (analisi che si propone l'intento di individuare tratti particolari dello stile e del verseggiare del poeta in erba), pare opportuno, sulla scia di quanto già effettuato trattando degli schemi metrici, gettare un rapido sguardo, in prospettiva per così dire comparativa, anche alle parole-rima dei soliti tre modelli forti del Monti esordiente. Partendo dunque dagli stessi *corpora* selezionati, segnalati e analizzati precedentemente con le precisazioni metodologiche del caso,¹⁰⁶ non sarà inutile una ricognizione sulla qualità e la frequenza delle parole-rima usate da Frugoni, Minzoni e Varano, allo scopo di capire le preferenze e le tendenze stilistiche dei tre poeti nella gestione di una zona calda del verso come per l'appunto la rima. Va preliminarmente specificato che in effetti un'analisi e un confronto di questo tipo, condotti in maniera più approfondita e più vasta (ad esempio, catalogando in maniera certosina anche i rimanti stessi dei *corpora* frugoniani, minzoniani e varaniani per poi "sovrapporli" vedendo differenze e analogie) potrebbe certamente svelare molti più dati interessanti, ma sarebbe in qualche maniera altra cosa rispetto allo scopo principale di questo lavoro. In questa sede ci limiteremo dunque nuovamente a estrapolare qualche indicazione di massima e a fornire qualche suggestione riguardo possibili influenze o innovazioni, rimandando ad altre, più mirate circostanze, un più accurato studio e un confronto più scrupoloso: si segnali ad esempio sin d'ora la possibilità di individuare precise catene rimiche mutate da parte di Monti dai sonetti dei maestri, in analoghe circostanze celebrative. La ricognizione ha dunque prodotto i risultati che sono riassunti nelle tre tabelle che seguono:

FRUGONI												
GRUPPI CONSONANTICI												
	-nt-	-nd-	-nc-	-ng-	-lt-	-ll-	-ss-	-tt-	-gg-	-rr-	-nn-	Altri ¹⁰⁷
Q	22	11	1	1	4	2	5	7	2	2	3	44

¹⁰⁶ Ricordiamo brevemente: per quanto riguarda Carlo Innocenzo Frugoni sono stati presi in considerazione cento sonetti tratti da *Opere poetiche del Signor abate Carlo Innocenzo Frugoni, fra gli Arcadi Comante Eginetico. Tomo I*, Parma, Stamperia Reale, 1779; di Onofrio Minzoni sono stati esaminati sessantasei sonetti tratti da *Rime di Onofrio Minzoni*, Napoli, 1833 (si ricordi la difficoltà cui già si accennato di accedere all'"opera omnia" di un autore come Minzoni); infine, per quanto riguarda Alfonso Varano, sono stati considerati ben centocinquante sonetti pubblicati in *Opere poetiche di Sua Eccellenza Don Alfonso Varano, degli Antichi Duchi di Camerino. Tomo II*, Venezia, 1805.

¹⁰⁷ I gruppi consonantici riscontrabili nei sonetti di Frugoni sono: -lm-, -st-, -rt-, -rb-, -rc-, -lv-, -rn-, -gl-, -ns-, -gn-, -st-, -rm-, -rs-, -lc-, -dr-, -rg-, -str-, -rd-, -lk-, -nz-, -rs-, -ls-, -mp-, -ld-, -sc-, -rk-, -mb-, -pr-.

T	25	9	3	3	2	7	9	9	3	1	6	56
GRUPPI VOCALICI												
Q	13											
T	20											
GRUPPI "V - C - V"												
Q	90											
T	110											

MINZONI														
GRUPPI CONSONANTICI														
	-nt-	-nd-	-nc-	-lt-	-ll-	-ss-	-tt-	-cc-	-ff-	-gg-	-rr-	-nn-	-bb-	Altri ¹⁰⁸
Q	16	5	3	3	2	4	4	5	1	2	2	4	0	37
T	12	8	1	1	3	10	1	4	2	2	2	6	2	37
GRUPPI VOCALICI														
Q	6													
T	9													
GRUPPI "V - C - V"														
Q	39													
T	46													

VARANO														
GRUPPI CONSONANTICI														
	-nt-	-nd-	-nc-	-ng-	-lt-	-ll-	-ss-	-tt-	-cc-	-gg-	-rr-	-zz-	-bb-	Altri ¹⁰⁹
Q	32	8	0	1	5	8	5	10	3	7	3	0	3	87
T	14	8	3	4	9	5	5	8	0	4	3	2	0	81
GRUPPI VOCALICI														
Q	14													
T	31													
GRUPPI "V - C - V"														

¹⁰⁸ I gruppi consonantici riscontrabili nei sonetti di Minzoni sono: -lm-, -st-, -rt-, -rb-, -rc-, -lv-, -rn-, -gl-, -ns-, -gn-, -zz-, -st-, -rm-, -rs-, -lc-, -dr-, -rg-, -str-, -rd-, -lk-, -sc-, -nz-, -ls-, -lt-, -mp-, -ld-, -sc-.

¹⁰⁹ I gruppi consonantici riscontrabili nei sonetti di Varano sono: -lm-, -st-, -rt-, -rb-, -rc-, -lv-, -rn-, -gl-, -ns-, -gn-, -st-, -rm-, -rs-, -lc-, -dr-, -rg-, -str-, -rd-, -lk-, -nz-, -rs-, -ls-, -mp-, -ld-, -sc-, -rk-, -mb-, -pr-, -rz-, -lg-, -tr-, -mbr-, -cq-, -br-, -rp-, -dr-, -rv-.

Q	182
T	198

Anche stavolta il procedimento comparativo si basa dunque molto semplicemente su una sorta di analisi statistica dei dati emersi dalle catalogazioni. Il criterio è stato lo stesso usato per operare la classificazione dei rimanti montiani: rimanti terminanti in gruppi consonantici, rimanti terminanti in gruppi vocalici, rimanti terminanti in gruppi vocale-consonante-vocale e loro rispettiva presenza percentuale nel sistema rimico del *corpus* in questione. Pure in questo caso non guasterà dunque tentare di schematizzare il tutto con due tabelle riassuntive:

	Rimanti		
	Gruppi consonantici	Gruppi vocalici	V + C + V
MONTI	97	22	71
FRUGONI	237	33	200
MINZONI	175	15	85
VARANO	340	45	380

	Rimanti ¹¹⁰		
	Gruppi consonantici	Gruppi vocalici	V + C + V
MONTI	51%	12%	37%
FRUGONI	50%	7%	43%
MINZONI	64%	5%	31%
VARANO	44%	6%	50%

Osservando in particolare l'ultima tabella, ci si rende conto immediatamente che le percentuali svelano alcune tendenze piuttosto significative. Innanzitutto, il dato più

¹¹⁰ È chiaro che in questa sede è stata considerata nelle parole rima unicamente la zona del lemma effettivamente rimante. Uno studio dei rimanti nella loro interezza, che consideri dunque anche eventuali gruppi consonantici non appartenenti alla rima ma magari alla radice, potrebbe certamente risultare interessante nel comprendere gli orientamenti dei poeti nella connotazione stilistica del tessuto fonico e prosodico dei propri componimenti nella fondamentale zona della chiusura del verso. Ancora, si rimanda per un approfondimento più mirato a circostanza più idonea, dal momento che oggetto di questo discorso devono essere soprattutto le scelte stilistico retoriche di Vincenzo Monti, e un'analisi così specifica rischierebbe di essere qui molto dispersiva e di poco aiuto.

interessante che deve balzare subito all'occhio, poiché determina il discrimine più marcato, riguarda la presenza di rimanti terminanti in gruppi vocalici: se in Frugoni, Minzoni e Varano la percentuale di questo tipo di lemmi collocati in punta di verso si attesta su numeri molto simili (rispettivamente sette, cinque e sei per cento), in Monti la situazione è completamente diversa e la presenza di questo tipo di rimante è addirittura doppia, con una presenza del 12%. Questo dato è indicativo perlomeno di due cose; innanzitutto, il fatto che Monti fosse incline a usare un certo tipo di rimanti in misura doppia rispetto agli altri più esperti rimatori mostra che il poeta in erba non ebbe paura di tentare una sorta di circoscritta, ma non meno importante forse, sperimentazione stilistica, attraverso la ricerca di una via personale nella scelta di certa parte delle parole rima, differenziandosi in questa circostanza notevolmente rispetto ai suoi cosiddetti maestri. In secondo luogo, e conseguentemente, il fatto che i rimanti basati su gruppi vocalici siano così diversamente rappresentati in Monti e negli altri, può significare che la ricerca personale della quale si sta cercando di seguire le tracce fu probabilmente indirizzata in misura maggiore alla costruzione, nella zona topica della punta di verso, di un tessuto fonico più armonioso, più musicale e forse più equilibrato, distante in qualche modo da certa durezza d'espressione tipicamente minzoniana, o dalla "pianezza" di varie rime varaniane. È ovviamente ancora prematuro, a questa altezza del discorso, trarre conclusioni in merito alla qualità in senso assoluto dell'ordito fonico dei componimenti montiani. Ma appare comunque rilevante segnalare come queste piccole osservazioni, anche se di carattere certamente puntuale, aiutino a far luce su come il giovane Monti stesse costruendo il proprio bagaglio stilistico: si tratta di piccoli spiragli e non di luci diffuse (sperando non siano abbagli!), ma paiono interessanti soprattutto se si pensa che questi dati ancorché circoscritti sembrano svelare che già nel primo Monti era riscontrabile una certa originalità, una certa predisposizione a coltivare una via più personale se non nelle materie poetabili, almeno nell'ambito dello stile e della metrica, in contraddizione quindi con l'immagine di un Monti scarsamente originale e imitatore pedissequo fin dagli esordi.

Un'ulteriore osservazione si può muovere ad esempio in merito ai rimanti basati su gruppi consonantici. Come si può bene vedere accostando i dati percentuali, i numeri montiani somigliano da vicino a quelli di Frugoni (rispettivamente 51% e 50%) mentre sembrano molto lontani da quelli minzoniani (64%), per non dire di quelli varaniani, unico tra i quattro, oltretutto, in cui questo tipo di rime non è maggioritario. Ma uno sguardo più attento e profondo svelerà qualcosa di più articolato. È vero che Monti e

Frugoni basano entrambi il repertorio rimico del proprio *corpus* su queste rime per la metà, ma è pure vero che il peso specifico di queste rime all'interno della produzione complessiva è assai diverso: vale a dire che Monti, anche a fronte di numeri differenti, sembra seguire piuttosto le tendenze minzoniane nell'eleggerle a rime di gran lunga maggioritarie, dal momento che la forbice tra questa tipologia e le altre risulta molto più marcata rispetto a Frugoni, in maniera analoga a come accade invece proprio in Minzoni. In altre parole, la frequenza relativa con cui Monti sceglie rimanti consonantici richiama maggiormente le tendenze di Onofrio Minzoni anziché quelle di Frugoni, ragion per cui anche in questa occasione potremmo spingerci timidamente ad affermare che il giovane Monti fu anche in principio un sintetizzatore di varie esperienze tra cui soprattutto quelle più recenti, come appunto la minzoniana, piuttosto che un semplice, fervente, frugoniano. Molto lontano sembra in questo caso Alfonso Varano, unico tra i quattro poeti in questione in cui i rimanti consonantici sono come detto chiaramente minoritari in favore delle parole rima costruite su gruppi "V - C - V". Le percentuali connesse a quest'ultimo tipo di rimante sembrano concorrere infine a confermare quanto prudentemente affermato sopra riguardo la volontà di Monti di proporsi come cauto innovatore partendo dalla sintesi delle esperienze pregresse: i numeri montiani (37%) si attestano infatti esattamente a metà tra quelli frugoniani (43%) e quelli minzoniani (31%). Partendo da questa serie di osservazioni è forse possibile intravedere quali fossero le tendenze generali attorno a cui ruotavano i rispettivi sistemi rimici dei poeti che abbiamo preso in considerazione. Il più peculiare tra i quattro è senza dubbio Alfonso Varano, che predilige tendenzialmente rimanti basati su un impasto fonico scarsamente consonantico e sonoramente meno ricco, che genera di conseguenza un *pattern* stilistico meno complicato. Ben diversamente si comportano gli altri, inclini a complicare la chiusura dei versi con lemmi dalla sonorità densa e consistente: in questo senso si distingue particolarmente Onofrio Minzoni, che ricerca molto più frequentemente per i suoi rimanti suoni dall'impasto molto ricco e corposo, e si può ben vedere come massiccia sia la presenza di parole-rima basate su consonanti geminate o su gruppi dalla sonorità piuttosto marcata. Da questo punto di vista, invece, Frugoni è più equilibrato, accordando la propria preferenza a lemmi consonantici "solo" nella metà dei casi (come Monti) e ricercando dunque preferibilmente rime stilisticamente rilevanti perché costituite da un materiale fonico piuttosto marcato: degne di nota sono le rime in *-r[k]-*, *-mb-*, *-pr-*. A proposito dei gruppi consonantici, infine, vale a dire quelli che certamente si prestano a maggiore

varietà, sonorità, incisività prosodica, è possibile muovere una breve ma interessante osservazione, a riguardo delle grandi possibilità che potrebbe offrire uno studio comparativo di questo genere, veramente approfondito. Il repertorio di Monti, forse anche per il minore numero di testi, si rivela chiaramente il più esiguo quanto a varietà e soluzioni. Quello di Onofrio Minzoni, per esempio, è il più vasto: alle scelte montiane elencate nelle pagine precedenti, riscontrabili quasi totalmente nei versi minzoniani, si aggiungono rime più particolari e ricercate che poggiano ad esempio anche su *-rm-*, *-rs-*, *-lc-*, *-dr-*, *-rg-*, *-str-*, *-rd-*, *-l[k]-*, *-sc-*, *-nz-*, *-ls-*, *-mp-*, *-ld-*, *-ff-*, *-bb-*, che appunto Monti non accoglierà in nessuno dei suoi sonetti. Altro repertorio piuttosto vasto è quello varaniano, che porta catene rimiche basate sui seguenti gruppi consonantici sconosciuti agli altri *corpora*: *-rz-*, *-lg-*, *-tr-*, *-mbr-*, *-cq-*, *-br-*, *-rp-*, *-dr-*, *-rv-*. Il meno vario paradossalmente è proprio Frugoni, che di peculiari ha esclusivamente *-mb-*, *-pr-*, *-r[k]-*, anzi addirittura non presenta numerose soluzioni che invece sono presenti negli altri.

Avvicinando dunque finalmente lo sguardo ai dati concernenti in particolare le rime di Vincenzo Monti, sarà a questo punto il caso di concentrarsi più decisamente sulle prime tabelle sopra elaborate, con la speranza che la precedente comparazione possa aver funto da introduzione spianando la strada a osservazioni più calibrate. Abbiamo già constatato come, osservando la qualità dei rimanti, l'esperienza del Monti esordiente rappresenti da questo punto di vista qualcosa di nuovo, almeno in parte. La peculiarità più rilevante riguarda dunque la presenza, notevole rispetto alla media degli altri poeti considerati, di rime basate su gruppi vocalici. Da un punto di vista per così dire "qualitativo", va rilevato però che queste rime non sono particolarmente difficili o ricercate; la maggior parte di esse, ad esempio, sono in *-ea*, desinenza dei tempi imperfetti che se da una parte conferisce al componimento un certo tipo di valore musicale, blando e melodioso, d'altro canto aggiunge ben poco da un punto di vista stilistico e linguistico data la facilità e la grande disponibilità lessicale cui Monti poteva attingere: non costituiscono in nessun modo, cioè, esempi della ricerca che sarà poi propria del poeta nell'ambito del gusto della parola e della sua valenza, in termini parimenti eufonici e di distinzione del lemma.¹¹¹ Altri gruppi vocalici ben rappresentati a livello di rimanti sono quelli in *-ai* e *-io*. Dei due, il primo gruppo è forse il più interessante: fatta la tara delle rime desinenziali (passato remoto e futuro ad esempio: *desiai, trovai, svenai, vedrai, potrai*), sembra audace la catena rimica del sonetto XXXV

¹¹¹ Uniche eccezioni in serie altrimenti rappresentate unicamente da verbi sono il termine "rea" (due volte) e il nome "Nemea".

assai, omai, vai, amai, articolata per metà su avverbi (prima quartina) e per metà su verbi (seconda quartina). Notevole oltretutto in questo sonetto il fatto che l'altra catena rimica delle quartine è basata anch'essa su un gruppo vocalico, in questo caso l'appena citato perché frequente *-io*. Le rime fondate su questo gruppo svelano un particolare piuttosto indicativo delle tendenze tipiche di Monti verseggiatore esordiente. Tra le catene rimiche in *-io*, due si trovano in quartine, collocazione che obbliga il poeta a trovare almeno quattro parole-rima: ebbene, Monti nei sonetti XXXV e XXXVIII ricicla la medesima catena rimica *mio, io, Dio, oblio* in presenza di contesti molto simili. Si tratta infatti di due sonetti per monacazione, e questo è abbastanza scontato, che però condividono un particolare riferimento all'aspetto doloroso connesso alla separazione della giovane dalla famiglia per iniziare il suo percorso di asceti religiosa. Può essere questa una piccola spia del processo mentale che sarà tipico del Monti poeta anche in futuro: il recuperare, cioè, in presenza di necessità espressive simili, modalità espressive simili, anche se già usate altrove, segno di quel suo procedere, nel comporre, attraverso l'affastellamento di "moduli" intercambiabili e di fatto riutilizzabili, che a questa altezza poteva essere solamente in embrione ma che già si inizia a intravedere. Ci sarà certamente modo anche più oltre di constatare come la mente poetica di Monti ragionasse per moduli e per "blocchi" espressivi: ora basti rilevare come questa peculiarità del poeta (che senz'altro trova la sua ragion d'essere nel fatto che la poesia d'occasione ben si presta a questo tipo di costruzione quasi meccanica, stereotipata), è riscontrabile, perlomeno *in nuce*, fin dai suoi esordi poetici, l'analisi dei quali può dunque aiutare a capire come si è formato il gusto poetico di Monti evolvendo poi nel tempo.

Questa particolare attitudine a recuperare espressioni ritenute felici si manifesta anche in altre circostanze, sempre a proposito delle catene rimiche: si pensi, per rimanere alle rime in *-io*, alla presenza del termine *Dio*, che compare praticamente sempre, al punto da risultare quasi banale, o ancora nelle catene in *-oi* che ricorrono, stavolta, prima in una quartina e quindi in una terzina, con i termini *suoi, tuoi, eroi* in contesti ancora una volta simili (IV e XX, entrambi encomiastici e riferiti a personalità eminenti, sostenute da un tono alto, quasi sproporzionato al soggetto dei versi!).¹¹² I due sonetti in questione, poi, evidenziano altri rimandi intertestuali che devono obbligare a pensare

¹¹² Il termine *eroi* compare un'altra volta in rima (sonetto XXXIV), ancora una volta in un sonetto encomiastico: è emblematico di come il termine possa diventare quasi tassello irrinunciabile dell'ordito compositivo in presenza di contesti analoghi. Quando il lettore vede comparire un dato termine, non può non associarlo a un dato tipo di contesto encomiastico, e se ciò è vero in generale, in Monti questo fenomeno è molto più accentuato e caratteristico.

che il poeta aveva in mente uno scrivendo l'altro: entrambi iniziano con un dimostrativo potentemente deittico (*Questo seggio, signore, ai merti tuoi* vs *Questa, che ognor ti va compagna al fianco*), entrambi sono disseminati di personificazioni («Giustizia», «Pace», «Invidia», «Gloria»), entrambi infine contengono un'invocazione al «magnanimo signor».

Anche le rime in *-ui* sembrano confermare quanto detto a proposito delle altre: fatta la tara delle difficoltà che poteva avere Monti nel reperimento stesso di parole rima terminanti con una coppia di vocali così particolare, rimane il fatto che i membri di queste catene rimiche sono quasi sempre gli stessi, con variazioni minime, vale a dire *lui, sui, bui, tui* (sonetto I); *altrui, tui, bui, sui* (sonetto XXIX); *sui, lui* (sonetto XVI). Notevole in questo caso che i contesti dei sonetti non siano in alcun modo paragonabili, trattandosi da una parte di soggetti biblici e dall'altra di uno sposalizio: ne deriva che il procedimento associativo che Monti adotta nella composizione dei suoi versi e che abbiamo cercato di spiegare brevemente in precedenza non funziona unicamente per richiami «concettuali» (a contesto simile corrisponde sonorità simile), ma potrebbe essere valido anche per reminiscenze per così dire «sonore», di eufonia (l'innescò di una certa parola rima fa scattare il meccanismo per cui si susseguono gli stessi rimanti).

Più interessanti appaiono alcune osservazioni che si possono muovere a proposito degli ultimi due tipi di catene rimiche basate su rime vocaliche. Si considerino dunque quelle in *-ei*, che compaiono nei sonetti XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*) e XXXVIII (*Ecco l'Ara e le Bende. Alto Signore*): *sei, semidei, ricrei, bei e rei, dei, sei*. Appare in primo luogo notevole, nel caso di queste catene rimiche, oltre alla loro diversa collocazione (fronte nel primo e sirma nel secondo), il tentativo di Monti di differenziarle, stante la presenza di tutte parole diverse, eccezion fatta unicamente per il verbo *sei*. Proprio a proposito di questa parola è utile soffermarsi brevemente, anche al di là delle rime. Nel *corpus* di sonetti montiani, questo verbo potentemente deittico compare sei volte (sonetti VI, XI, XXI, XXIV, XXXVIII, XXXIX), due delle quali, abbiamo visto, in rima. In ogni circostanza tale deissi è riferita a un'entità sovranaturale quale può essere Dio, la Vergine o la personificazione dell'Aurora. Ebbene, in tre casi su sei in presenza di tale forma di deissi così riconoscibile, Monti costruisce versi pressoché identici: *Se insiem pietoso e onnipotente sei* (XXXIV), *Ché sei pietoso, e onnipotente insieme* (XI; notare che questi due casi compaiono pure in un contesto simile, vale a dire un'invocazione a Dio da parte di un'anima bisognosa di asilo) e infine il meno evidente *Dammi, o gran Madre, la tua Fascia, e prendi / Se*

pietosa pur sei, la mia catena (VI). Ancora una volta è evidente come il ragionamento poetico e compositivo di Monti proceda per moduli quasi intercambiabili e per associazioni, rimandi e richiami: tutti e tre i casi sopra segnalati riguardano l'ultimo verso del sonetto di appartenenza, evidenziando dunque omologia di collocazione, cui Monti non doveva essere insensibile dato che è assolutamente da escludere la casualità in questa ricorsività di somiglianze; tra i primi due poi è addirittura evidentissimo come un intero verso venga ripreso quasi puntualmente e adattato al nuovo scopo: una ulteriore conferma di come Monti amasse servirsi dei propri materiali poetici, qualora ritenuti felici, in nuovi componimenti, e di come la sua mente lavorasse molto per associazioni e richiami. Un limite forse, ma anche la spia di una attitudine all'intertestualità e alla flessibilità che saranno poi tipiche del Monti maturo e poliedrico verseggiatore.

Chiudiamo le osservazioni sulle catene rimiche vocaliche con quella forse più interessante e ardita dell'intero gruppo. Si tratta delle rime in *-ia* che si trovano nelle terzine del sonetto XXVIII (*Armato il petto di coraggio invitto*), riproposte qui di seguito:

Chi dirà con qual possa ei vibri e *avventi*
Suoi forti detti? E come la *restia*
Anima in petto ai peccator *sgomenti*?

Io non so ben se Spirto od Uom pur *sia*.
Dite ah Voi dite, o serafini *ardenti*,
Manca forse lassuso il grande *Elia*?

È uno dei rari esempi in cui le tre parole rima sono rappresentate da tre categorie grammaticali differenti, vale a dire un aggettivo («*restia*»), un verbo («*sia*») e un nome proprio («*Elia*»), all'insegna di una *varietas* che abbiamo visto non essere propriamente il punto di forza del poeta, con l'effetto di risultare in questo modo decisamente più rimarchevole. Il tutto poi si innesta su un contesto retoricamente molto elaborato: si tratta come è evidente di una serie di interrogative dirette decisamente incalzanti, con due *enjambement* piuttosto marcati tra *avventi / Suoi*, e *restia / Anima*, in cui i labbri di ciascuna inarcatura sono costituiti da parole piuttosto notevoli. Si anticipi qui brevemente il fatto che queste rime sono complementari a un'altra catena rimica alquanto marcata fonicamente, in *-nt*, vale a dire *avventi, sgomenti, ardenti*, basate dunque su un materiale sonoro e lessicale decisamente connotati che concorrono a creare un passaggio stilisticamente molto sorvegliato e costruito: se è infatti lecito

sorvolare sugli esiti poetici considerati in sé stessi del sonetto (piuttosto modesto), dal punto di vista dell'esercizio stilistico la sirma presa in considerazione è senza dubbio ragguardevole, innanzitutto per via della sintassi (le interrogative dirette e i forti *enjambements*), e in seconda ma non meno importante battuta dal punto di vista delle rime, con la compresenza di suoni duri con le rime in *-nt-*, e la sonorità più armoniosa e delicata delle rime in *-ia*, nell'ottica di quella *varietas* anche fonica che contraddistingue questa sirma e che abbiamo visto essere una particolarità nel sistema montiano. Si noti infine come l'uso della parola rima, non certo facile, *restia*, sia stato particolarmente felice, ponendosi come ottimo conduttore tra la durezza e l'armoniosità delle due catene rimiche, stante la presenza marcata della *t* nei tre rimanti della prima terzina (*avvenTi, resTia, sgomenTi*), e la non trascurabile presenza della *r* che unisce appunto *Restia* con *aRdenti*. Sulle altre figure di suono si avrà modo di diffondersi ampiamente più avanti, basti solo segnalare sin d'ora come il giovane Monti mostrasse già una certa consapevolezza nel loro utilizzo e talvolta un certo gusto nelle scelte lessicali, gusto che riflette innanzitutto una sensibilità sonora non comune e particolarmente attenta soprattutto alle rispondenze con le altre parole dei versi.

La seconda categoria di rime che si prenderanno in considerazione è quella del gruppo V-C-V, vale a dire le seconde in ordine di presenza. A proposito di questa tipologia di rime occorre muovere una osservazione, per così dire, preliminare. Abbiamo già avuto modo di constatare come esse, stante la "semplicità" della costruzione fonica dei rimanti, siano portatrici di una perturbazione piuttosto limitata della prosodia e della sonorità in punta di verso. È dunque notevole rilevare come Monti preferisca collocare più volentieri questa tipologia di rime nelle terzine piuttosto che nelle quartine dei componimenti del *corpus*: la tabella di riferimento svela infatti che la presenza delle catene rimiche V-C-V è più massiccia nelle sirme che nelle fronti dei sonetti. Questo particolare all'apparenza di poco conto potrebbe invece essere non frutto di casualità ma riflettere un preciso *modus operandi* del poeta in erba. Lasciando spazio nelle quartine, cioè in apertura e nelle strofe più "folte" di ogni poesia, preferibilmente a rime molto più complesse dal punto di vista del materiale fonico, vale a dire quelle strutturate su gruppi consonantici e geminate di vario tipo, e collocando rime più stilisticamente neutre nelle terzine, Monti sembra strutturare le sue poesie in maniera da creare un tessuto sonoro più marcato e più forte nella prima parte, per poi procedere (nei casi in cui i due tipi di catena rimica coesistono) con una sorta di scioglimento operato

sfruttando, per così dire, la distensione portata da rime meno connotate dal punto di vista fonico e meno densamente consonantiche. Un esempio aiuterà a chiarire il tutto. Si prenda in considerazione il sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*): esso rispecchia in pieno quanto si è osservato fino a questo punto, dal momento che le catene della fronte sono articolate sulle parole rima *voLTo, caNTo, quaNto, raccoLTo; coLTo, intaNTo, saNTo, rivoLTo* mentre la sirma è retta da catene meno stilisticamente elaborate rette da rimanti piuttosto “facili” come *lODI, spedITA, prODI, ardITA, mODI, invITA*. Curioso constatare come a una differenza tra la qualità delle rime tra fronte e sirma, il giovane Monti non abbia però affiancato né uno sviluppo della trama del sonetto (che di fatto appare piuttosto modesto, pur mostrando comunque molto bene gli sforzi del verseggiatore esordiente), né una opposizione tra i rispettivi tessuti sonori interni al verso, che facesse il paio con lo scarto che sussiste tra le rime: la sirma è infatti costellata di parole con doppie (*sussurrar, stassi, leggiadri*) e gruppi consonantici (la maggior parte in *-nt* come le rime della fronte! Vale a dire *sente, cento e cento, tanta*), mentre nella fronte sono assenti parole basate su gruppi consonantici che creino rispondenza interna con le rime in punta di verso, e le parole contenenti geminate sono per lo più stereotipate (*donna*) o non frutto di scelta stilistica in quanto insostituibili (*Giuditta, Assiri*).

Stesso procedimento oppositivo tra le rime di fronte e sirma ricorre nei più tardi sonetti XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*) e XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*). Quest’ultimo è particolarmente interessante perché molto evidente risulta il meccanismo tensione/distensione: l’intero tessuto verbale è costituito da parole che generano un impasto fonico consonantico e decisamente marcato prosodicamente (*crin, bende, Inferno, orgoglio, urti, membrando, atterrar*), come sono d’altra parte le rime della fronte (*adoRNo, poteSTi, intoRNo, calpeSTi, scoRNo, moleSTi, gioRNo, chiudeSTi*). La sirma, però, si chiude sulla rima *fEDE, mercEDE*, che porta a compimento e distensione il sonetto anche dal punto di vista concettuale. Il sonetto XI appare costruito in maniera ancora più consapevole: all’opposizione rimica tra fronte e sirma ravvisabile nelle catene *piaNTo, dileTTo, intaNTo, aspeTTo, ammaNTo, soggeTTo, infraNTo, schieTTo* e *fIDA, estrEME, guIDA, spEME, affIDA, insiEME*, corrisponde in questo caso pure un’opposizione tematica, che riflette il meccanismo tensione - scioglimento (preghiere/pianto vs protezione/conforto). Non è dato ovviamente sapere con sicurezza quanta consapevolezza, retorica e poetica, riflettano queste prime prove del giovane Monti, ma rimane comunque interessante e utile cercare

di delineare un profilo anche attraverso l'analisi di questi procedimenti, che se da una parte potrebbero sembrare delle sottigliezze, dall'altra costituiscono di fatto le prime testimonianze delle scelte del poeta nella strutturazione delle sue poesie da un punto di vista linguistico e stilistico, e di come la (seppur banale) materia poetica cantata fosse corroborata da numerosi artifici formali.¹¹³

Tornando dunque all'analisi vera e propria delle catene rimiche strutturate su V-C-V, si può constatare come la maggior parte di esse siano soprattutto rette da consonanti nasali bilabiali e dentali (10%). In questo "gruppo" di catene rimiche è curioso segnalare, oltretutto perché è l'unico caso della serie, come si riconfermi il procedimento mentale di Monti nel compiere associazioni e riprese di materiale già usato in altri componimenti, in questo caso esiti rimici felici già sperimentati: è il caso della combinazione dei rimanti *pene* e *catene* che si può riscontrare in ben tre sonetti (VI *Perché, Vergin, perché grave e stridente*, declinata al singolare; XXIII *Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*; XL *Grazie, o Nume pietoso. Io desiai*). In seconda battuta, le rime più usate appartenenti a questa categoria sono quelle rette da vibrante e da occlusiva dentale (sia sorda che sonora), entrambe presenti con una percentuale del 9%. Ci si soffermi brevemente su questa seconda tipologia di rime. Innanzitutto, tra tutte le rime in V-C-V è quella con la presenza più squilibrata tra fronte e sirma, dal momento che i casi di rime con consonante occlusiva dentale delle terzine sono il triplo rispetto a quelle delle quartine: dal momento che queste parole terminanti in occlusive tendono generalmente a conferire al tessuto sonoro un'identità per così dire "rilassata" (con parole come *fida, fede, mercede, lieti, virtute*), può forse essere il segno di quanto detto in precedenza a proposito della dinamica tensione/scioglimento sonoro in punta di verso. In seconda battuta, è interessante notare come anche in questo caso si possano riscontrare riprese e ripetizioni delle stesse rime in sonetti diversi, repliche che ancora

¹¹³ È utile forse constatare come a volte si verifichi pure il processo inverso, vale a dire una dinamica di distensione fonica che viene complicata da una tensione nella sirma: è il caso ad esempio (e si riporteranno per comodità solo le rime, rimandando a una lettura del sonetto per il contesto) dei sonetti VIII (*Se sia burbero d'aspetto, o cortese*, con le seguenti rime: *cortese, disumano, Francese, invano, palese, germano, imprese, Africano* Vs. *impresso, bello, adesso, quello, istesso, fratello*) e XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*, con le rime: *insieme, reciso, freme, deriso, speme, viso, estreme, sorriso*, Vs. *pianti, imbelli, amanti, quelli, davanti, cancelli*). In taluni casi è riscontrabile pure la compresenza di tutti e tre i tipi di catene rimiche: si vedano ad esempio i sonetti III (*Basta, invito Oloferne! Ecco già stende*, con *stende, ventura, attende, oscura, ascende, mura, rende, oscura* Vs. *palma, omai, salma, sorte, potrai, morte*), IV (*Questo seggio, signore, ai merti tuoi con tuoi, serbato, eroi, fato, noi, usato, suoi, lato* Vs. *intenta, favella, rammenta, quella, lenta, bella*), XVII (*Oggi non vengo a te le vene, e il petto con petto, satollo, soggetto, Apollo, negletto, collo, metto, estollo* Vs. *foco, applaude, poco, voglio, laude, orgoglio*), XX (*Questa, che ognor ti va compagna al fianco con fianco, chioma, bianco, doma, manco, soma, franco, Roma* Vs. *volto, suoi, raccolto, eroi, ascolto, tuoi*) e XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti con infesti, orgoglio, molesti, soglio, funesti, cordoglio, potresti, scoglio* Vs. *ascese, aggira, insidiose, serbi, ira, superbi*).

una volta sembrano andare oltre a una semplice suggestione: si pensi ad esempio alle catene rimiche dei sonetti encomiastici IV (*Questo seggio, signore, ai meriti tuoi*) e XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*), che contengono entrambi *serbato, fato e fati, serbati* nelle rispettive fronti (anche se in presenza di due contesti leggermente diversi: il conferimento di una carica prestigiosa e una monacazione); o ancora, sempre a proposito di costruzioni rimiche che vengono riproposte in testi diversi, ci si soffermi sulle catene rimiche *fida, guida, affida; derida, fida, affida, grida* e *grida, guida, affida*, rispettivamente nei sonetti XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*), XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*), XXXVIII (*Ecco l'Ara e le Bende. Alto Signore*), esempio emblematico di come il repertorio lessicale montiano risultasse talvolta ancora abbastanza limitato,¹¹⁴ al punto da arrivare alla costruzione di ben tre catene rimiche (cioè la quasi totalità di quelle in oclusiva dentale sonora) in tre diversi sonetti (si noti: tutte nelle terzine) servendosi praticamente solo di quattro parole, ripetute e ricollocate alla bisogna (*fida, guida, affida, grida*). Si tratta come è evidente di coppie di parole accomunate anche da sonorità molto simili: *fida* e *affida* costituiscono rima inclusiva, mentre *guida* e *grida* sono arricchite da una consonanza rilevante a inizio parola, finenze forse involontarie di un Monti in erba che da un punto di vista stilistico preferiva affidarsi al già collaudato e sperimentato piuttosto che lanciarsi alla ricerca di nuove soluzioni. Grazie a questo particolare caso di rimescolamento verbale adottato da Monti nel rielaborare qualcosa di già provato, possiamo spingerci un passo più oltre nel tentativo di interpretare i meccanismi mentali che stanno alla base del primo verseggiare montiano, quel verseggiare cioè che costituisce a conti fatti l'apprendistato poetico del rimatore esordiente. Caratteristico del giovane Monti (ma sarà espediente tipico anche della maturità) era dunque non solo il "riciclo" del già usato e il suo adattamento a nuovi contesti tematici (anche se non del tutto analoghi, e il caso appena citato lo conferma) e fonici, ma anche la ricombinazione e la fusione del "vecchio" fino a farne cosa nuova, ricombinazione che consiste cioè non nel semplice riadattamento di uno stilema (in questo caso si tratta di rime) a un nuovo contesto, ma nell'affiancamento di due stilemi diversi già adottati altrove, e nel loro ripensamento, processo che porta alla nascita di un terzo elemento composto appunto dall'esito di tale rielaborazione affiancato da un limitato elemento di novità. Questo tipo di processo mentale per cui due propri stilemi diventano i fattori di un'operazione che porta a un prodotto nuovo,

¹¹⁴ Ma si veda nella catena rimica *derida, affida, infida, annida* del sonetto XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*) come, nonostante il perno sia anche in questo caso il termine *affida*, gli altri tre (tra cui un perduto *infida*!) siano finalmente diversi, e in un contesto di grande rilievo qual è la fronte del componimento.

svela a mio avviso almeno due cose: da un lato, a fronte certamente di un repertorio lessicale ancora (e non poteva essere altrimenti vista la giovane età) in via di formazione, la fiducia nelle proprie rime (letteralmente!), al punto da ritenerle valide e degne di essere riproposte in successivi componimenti; dall'altro rivela comunque la voglia del giovane di crescere artisticamente sviluppando quella che sarà a tutti gli effetti la sua dote migliore, vale a dire la duttilità e la poliedricità: il fatto che fin da queste prime prove Monti fosse in grado di ovviare alla limitatezza di un repertorio ancora in evoluzione attingendone comunque in maniera proficua (quantitativamente più che qualitativamente) svela una capacità, meglio un tentativo, di migliorarsi affastellando piccoli progressi a partire dalle proprie minuscole e modeste "conquiste". Forse in questo senso è possibile azzardare una cauta osservazione in merito alla possibilità di intravedere una sorta di quello che potremmo definire lo "sperimentalismo" montiano: si trattava cioè per il giovane poeta di mettere alla prova il proprio materiale poetico riproponendolo, ricombinandolo, trattandolo come elementi chimici meritevoli di ricomposizioni e assoggettabili a reazioni, nell'ottica di ottenere poi qualche cosa di nuovo, frutto di quella sperimentazione. È un cammino che a questa altezza cronologica si può definire solo agli inizi, ma che come abbiamo avuto modo di rilevare in precedenza, mostra *in nuce* alcuni degli aspetti che hanno fatto poi apprezzare il poeta come grande interprete della parola e del verso.

Per chiudere le osservazioni sulle catene contenenti occlusive dentali, si segnali brevemente quella che si presenta come la più interessante da un punto di vista strettamente stilistico: si tratta della rima *applaude, laude*, che si trova nella sirma (manco a dirlo) del sonetto XVII (*Oggi non vengo a te le vene, e il petto*). Si tratta certamente della catena più elaborata del gruppo, elaborazione che sembra mostrare una certa scaltrezza in via di sviluppo nel giovane poeta: oltre a costituire rima ricca inclusiva, i due rimanti appartengono a due categorie lessicali differenti (verbo e sostantivo), fattore che denota forse una certa ricerca da parte dell'autore, un principio di *varietas* che abbiamo visto essere davvero cosa rara in un contesto in cui regna invece la tendenza alla scelta più semplice, oltre che il riciclo e la riproposizione di cose già usate, a scapito appunto della diversità. Soprattutto, poi, queste due parole rima si inseriscono (uniche rime V-C-V oltre alla scarsamente rilevante *poco, foco*), come momenti di "rottura" nella generale tendenza del sonetto in questione a sostanzarsi di rime e più in generale di parole molto ricche fonicamente grazie a una massiccia presenza consonantica, godendo dunque di una visibilità maggiore proprio in virtù della

loro eccezionalità.¹¹⁵ Presenza consonantica che d'altra parte è finemente "richiamata" dalla radice di *applaudere*, con la consonante geminata a complicare una catena rimica altrimenti orientata all'allentamento della tensione prosodica diffusa altrove nel testo. Tensione che, per la particolare natura della consonante reggente, contribuisce a creare molto spesso la catena rimica basata su consonante vibrante. Questo gruppo di rime è senza dubbio il più interessante dal punto di vista stilistico. L'abbiamo già rilevato, esso è il secondo in ordine di frequenza. Molto più importante, è il secondo gruppo più rappresentato come presenza nelle quartine: ciò sta a significare forse che appunto per la qualità particolare della consonante vibrante, Monti doveva apprezzare questo tipo di rime come generatore di ulteriori tensioni sonore, alla luce di quel meccanismo che abbiamo cercato di illustrare in precedenza per cui le quartine sono più frequentemente il luogo in cui sale la temperatura della prosodia per poi assestarsi a livelli più bassi nella sirma. Protagonista per eccellenza di queste rime in vibrante non può che essere la parola *amore*, lemma che non ha certo bisogno di presentazioni né tanto meno di giustificazioni in merito alla sua presenza nel repertorio lessicale del giovane poeta. Quello che conta scoprire è però come il Monti esordiente si ponesse di fronte a un concetto e a un contenuto sonoro molto difficile perché certamente usato e abusato in secoli di tradizione letteraria. La parola *amore* compare dunque in ben cinque catene rimiche del gruppo in questione (quasi un terzo), segno che il poeta se ne servì in abbondanza senza curarsi troppo di misurarsi con la rima "più antica difficile del mondo".¹¹⁶ Il modo in cui se ne servì poi non fa altro che confermare alcune delle osservazioni operate in precedenza riguardo la scarsa *varietas* del repertorio montiano e l'attitudine del poeta a servirsi piuttosto di costruzioni simili già sperimentate in contesti simili. Siano dunque le catene rimiche *Amore, core, muore, ardore; Amore, odore, Fiore, umore; orrore, Amore, ardore, core; Signore, Amore, ardore, Cuore e errore, ardore, Amore* rispettivamente dei sonetti XXVII (*Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore*), XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*), XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacro orrore*), XXXVIII (*Ecco l'Ara e le Bende. Alto Signore*) e XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*). Innanzitutto si noti, particolare piccolo ma non superfluo, che ben

¹¹⁵ Le rime cui mi riferisco sono le seguenti: *peTTo, sogeTTo, negleTTo, meTTo; satoLLo, ApoLLo, coLLo, estoLLo; voGLio, orgoGLio*. Altre parole che contribuiscono a costruire un tessuto sonoro caratterizzato da scontri consonantici e geminate sono ad esempio: *veNGo, feRVido, coNVenieNTi, scaRSo, faCCia, CRin, scioLTo, seNZa, ceTRa, saCRo, simulaCRo* (pure in rima interna), *feRMo, soPRa, oSSeRVa, SVEGLia, meRTi, fiaMMa, scoPPia, iMMolaRTi*.

¹¹⁶ Si tenga presente poi che la presenza del lemma *amore* è attestata nel *corpus* solo in altri tre casi che non siano rime: una presenza assai scarsa che fa per converso risaltare l'importanza delle attestazioni in punta di verso.

quattro occorrenze su cinque si trovano nelle quartine, segno forse che il tema d'Amore, inteso nelle varie sfaccettature che vedremo immediatamente di seguito, necessitava di uno spazio maggiore, che la catena rimica connessa al termine aveva bisogno di stendersi su un sistema (anche solo leggermente) più vasto come appunto quello della fronte. In secondo luogo, si osservi come le catene rimiche siano tutte molto simili, dal momento che nei sonetti XXVII, XXXVI e XXXVIII esse condividono tre parole rima su quattro (*Amore, ardore, core/cuore*) e differiscono unicamente per un rimante, rispettivamente *muore, orrore, Signore*.¹¹⁷ Questa osservazione depone ulteriormente a favore della tesi sin qui sostenuta riguardante l'attitudine di Monti alla scarsa *varietas* e al recupero e riuso con poche o nulle modifiche dei propri materiali poetici ritenuti positivi. In questo caso specifico poi, si pensi oltretutto che anche i contesti tematici in cui compaiono le rime simili in questione sono analoghi: i sonetti XXXVI e XXXVIII sono entrambi stati scritti per monacazioni e per di più in un lasso di tempo molto breve, dunque è molto probabile che il giovane poeta avesse nell'orecchio uno scrivendo l'altro. Il terzo sonetto che presenta una catena rimica molto simile a questi testi per monaca fu composto sul tema dell'amore infedele e infelice. L'unica cosa che accomuna questa poesia con le altre due è dunque il tono piuttosto serio e quasi triste dell'argomento: da una parte le giovani pronte al proprio olocausto personale, dall'altra il poeta che canta la propria infelicità amorosa. Individuare questa sorta di filo conduttore tra le tre poesie che condividono catene rimiche piuttosto simili è importante perché aiuta a "giustificare" la diversità del quarto sonetto incentrato sul tema d'amore ma articolato su rimanti completamente differenti: il sonetto XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*) vede rimare con *Amore* parole "nuove" come *odore, Fiore e umore*. Come spiegare questa diversità a fronte dell'omogeneità che si è riscontrata in tutti gli altri casi in cui compariva la parola *amore*? Probabilmente, Monti doveva avere intuito l'enorme differenza che correva tra questo grazioso sonetto dal sapore neoclassico, che parla in toni del tutto manierati ma delicati di un amore impossibile, e gli altri tre di argomento appunto più serio o serio. Proprio il tono per così dire più scanzonato potrebbe aver dissuaso il giovane verseggiatore dal recuperare un impasto sonoro che era associato a contesti tutt'affatto differenti. Il sonetto in questione poi svela la sua diversità anche in altri ambiti, prima di tutto quello lessicale: basti pensare alla miriade

¹¹⁷ Questo solo per quanto riguarda le catene rimiche che abbiamo visto trovarsi nelle quartine dei sonetti. Ma se si considera brevemente la catena rimica che si trova nella sirma del sonetto XXII del *corpus*, ci si accorgerà che è anch'essa formata in gran parte dagli stessi rimanti: a fianco dei sempre presenti *Amore e ardore*, Monti pone questa volta *errore* (un termine dal significato negativo, come era già stato per *muore* e *orrore* nelle altre catene analizzate).

di vezzezzati e termini connotati da *levitas* (*soletto, fiumicel, allettando, molli, latte, fresco, vago...*) che concorre a delineare un quadretto delicato e quasi etereo, in opposizione alla circostanza di desolazione dell'altro sonetto in cui il cantore narra di un amore infelice "a posteriori" (con un lessico orientato in direzione opposta: *muore, doglia, pianto, nemici, infedeltà*). La diversità del contesto spiega dunque in questo caso la scelta di Monti di optare per la diversità dei rimanti. Un'osservazione a margine di quello che si configura come uno dei più riusciti sonetti del Monti giovanile: si noti come il poeta non possa fare a meno di far rimare *Amore* con *Fiore*, accoppiata decisamente abusata in secoli di letteratura amorosa. In questo caso, però, pur non essendo certamente innovativo, il giovane Monti dimostra una certa scaltrezza limitando la banalità e ricorrendo alla personificazione di *Fiore*, che è a conti fatti il protagonista dei versi e il correlativo dell'amata difficile. In questo modo *Amore* personificato non rima con un suo alter ego o con un suo rappresentante panico, bensì con l'oggetto stesso del suo desiderio: non passerà certamente alla storia come la rima del secolo, ma non sembra superfluo sottolineare come questo piccolo espediente possa mostrare una certa consapevolezza e una certa sagacia in divenire nel poeta in erba.

Per quanto riguarda ancora il gruppo delle catene rimiche in V-C-V basate su consonante vibrante, detto dei casi più rilevanti, non resta che segnalare brevemente alcuni altri sonetti in cui queste rime risultano notevoli. Si segnalino innanzitutto i rimanti in *-ero* del sonetto XXIII (*Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*) ossia la serie *primiero, guerriero, sentiero, altero*. Questa catena rimica appare veramente degna di nota e per almeno due motivi: in primo luogo concorre a conferire alla sirma di un sonetto encomiastico (per Sant'Apollinare) un tono estremamente solenne, stante la ricercatezza dei lemmi (*primiero* e *altero* risultano piuttosto eleganti, anche se forse ampollosamente altisonanti) e la raffinatezza nella loro associazione (un predicativo, un nome, due aggettivi: varietà questa che deve essere segnalata in quanto "nuova", stanti le condizioni di omogeneità che solitamente dettano le linee guida di questi sonetti montiani); in seconda battuta, si noti come i rimanti in questione coronino in maniera degna la tessitura fonica del resto della sirma, in cui a farla da padrone sono calibrati giochi sonori basati soprattutto sull'allitterazione della consonante vibrante, con l'effetto di ottenere una prosodia molto marcata stilisticamente proprio in concomitanza con la narrazione delle imprese del Santo: si noti ad esempio il verso 2 («La CROce tRionfal piantò pRimieRo»), con la doppia "r" di *primiero* a richiamare le due forti vibranti precedenti, o ancora i versi 4 («Fiamma gli accese di valoR gueRRieRo») e

tutta la seconda stanza («FRa l'ingiusto RigoR d'oRRide pene / Lungo Ei coRse d'affanni aRduo sentieRo, / E di ceppi gRavato e di catene / Fiaccò l'oRgoglio de' nemici, alteRo») tutti ben popolati di consonanti vibranti che trovano appunto rispondenza nella catena rimica che abbiamo poco sopra analizzato.

Altre rime notevoli di questo particolare sottogruppo sono al sonetto VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*), in cui nella sirma troviamo *ventura* rimare con *sciagura*, in un raffinato gioco antifrastico (si osservi che Monti avrebbe anche potuto scrivere *sventura*: ha evitato la banalità con un sinonimo molto più pregnante!), e ancora al sonetto XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*), in cui, sempre nella sirma, è presente la catena rimica più “guerresca” dell'intero *corpus*, fatta di tre rimanti tutti decisamente orientati al lessico militare: *guerriera*, *schiera*, *fiera*, catena che corona degnamente due stanze tutte improntate su una (non originale forse, ma costruita coerentemente e con eleganza) metafora bellica in riferimento all'olocausto della giovane monacanda, in preda alla battaglia delle passioni.

Con l'analisi sin qui condotta si è posato lo sguardo su quasi il 90% dei rimanti che abbiamo definito in V-C-V. Sul restante 10% non c'è onestamente molto da dire: occorre certamente segnalare che di questa percentuale residua, oltre la metà delle catene rimiche verte su consonanti fricative dentali (6%, che però non offrono molti spunti d'osservazione nonostante la numerosità), e che la quasi totalità di queste rime rimanenti sono riscontrabili nelle terzine dei sonetti cui appartengono (si veda la tabella ad esse riferita), fattore che porta un ulteriore indizio sulla percezione che doveva averne il giovane Monti come catalizzatrici di una distensione di toni in punta di verso dopo la frequentissima impennata della temperatura ritmica nella fronte. Interessanti più delle altre sono forse le rime basate su consonante affricata, e per la natura stessa della consonante, e per i particolari rimanti scelti: al già citato sonetto XXVII (*Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore*) troviamo *allettatrici* rimare con *nemici*, due parole in qualche modo ossimoriche che fanno il paio con la struttura dell'ultima terzina, che è basata interamente su antitesi, allo scopo di rendere i dissidi dell'amore infedele;¹¹⁸ al

¹¹⁸ La sirma in questione, si ricordi brevemente, è la seguente:

Che giova il ritentar, lasciando il lido,
L'onde in vista tranquille, e allettatrici?
Pastorelle cortesi, io non mi fido.

Chi paventa li scogli il mar non brami,
Chi ardimento non ha sfugga i nemici,
Chi infedeltà non vuol Donna non ami.

sonetto XXXII troviamo invece la catena rimica *voce, atroce, croce* in un sonetto dal forte significato religioso improntato sul simbolo della croce, notevole perché l'associazione dell'oggetto della sofferenza di Cristo, la croce appunto, viene audacemente spogliato del suo significato metafisico, simbolico e spirituale e riceve una connotazione tutt'affatto terrena, carnale: "atroce" perché effettivamente causa di atroci pene al Cristo uomo.

Passate in rassegna le rime basate su gruppi vocalici e su gruppi V - C - V, che come abbiamo avuto modo di rilevare rappresentano il 49% di tutte le catene rimiche del *corpus* di sonetti montiani presi in considerazione e offrono alcuni spunti di non piccolo interesse nel delineare un profilo stilistico del giovane Monti (soprattutto in merito alla sua attitudine al riuso e al recupero di stilemi e materiali già utilizzati), è finalmente arrivato il momento di dirigere l'attenzione verso l'ultimo, "popoloso" gruppo di rimanti, vale a dire quelli basati su gruppi consonantici. Questi da soli rappresentano più della metà di tutte le catene rimiche (51%), segno che il giovane poeta non doveva essere restio alla sperimentazione sonora anche attraverso la ricerca di parole rima che fossero portatrici di un certo grado di complicatezza prosodica, superiore alla complicatezza che potevano portare ad esempio gli altri tipi di rimanti: è chiaro in altre parole che laddove una parola presenti una consonante geminata o un'incontro/scontro tra due consonanti la temperatura stilistica tende ad innalzarsi, perché più facilmente si possono riscontrare effetti fonici come allitterazioni, consonanze, paronomasie, tutti artifici retorici che hanno grande rilevanza sul piano del linguaggio poetico e appunto dello stile. Abbiamo già avuto modo di rilevarlo, la maggior parte delle catene rimiche basate su gruppi consonantici trova spazio nelle quartine dei sonetti, fatto che risulta tanto più evidente se si considerano i sottogruppi uno alla volta comparando le presenza nella fronte con quelle nella sirma dei componimenti. Questa osservazione inoltre è valida soprattutto per quei rimanti in cui più forte è lo scontro consonantico e più forte il loro impatto sull'andamento del verso dal punto di vista sonoro (mi riferisco in particolare ai rimanti in *-nt-*, *-nd-*, *-nc-*, *-st-* e tra le geminate *-tt-*, *-nn-*). Varrà la pena qui ricordare brevemente, prima di addentrarsi nell'analisi vera e propria, che la folta presenza di questo tipo di rimanti nelle fronti dei sonetti depone a favore della constatazione fatta più sopra rispetto all'attitudine mentale del giovane Monti nel suo modo di costruire i propri testi poetici, vale a dire la sua tendenza (quasi del tutto

La rima in *-ici* come si vede sposa benissimo il sistema antitetico su cui poggiano i versi di chiusura, costituendo quasi una *mis en abyme* del contenuto.

prevalente) a generare le tensioni metriche, concettuali e sonore nella prima parte del sonetto per poi risolverle nella seconda. È chiaro che si sta pur sempre parlando di sonetti encomiastici, scritti in larga misura per addottoramenti e monacazioni, e che dunque il concetto di *pathos* poetico è lungi dall'essere pienamente applicabile a questi testi. Ma rilevare il meccanismo tensione-scioglimento (per quanto relativo e, per così dire, "sottodimensionato") che li sottende appare comunque pertinente per delineare un profilo stilistico del giovane poeta, che proprio attraverso questi testi stava compiendo il proprio apprendistato poetico.

La prima osservazione che occorre muovere riguardo le rime afferenti a questo gruppo riguarda la loro "distribuzione"; considerando infatti le tabelle sopra proposte ci si accorge immediatamente che la rima più rappresentata è quella in *-nt-* (10%), e questo avviene oltre che in Monti anche in tutti gli altri poeti modelli del letterato emergente.¹¹⁹

La massiccia presenza di questo particolare sottogruppo si spiega piuttosto facilmente se si pensa alla tipologia di parole che comprende: la totalità dei verbi al participio presente (particolarmente presenti nei sonetti di carattere encomiastico per la loro capacità di restituire l'idea di un'azione che si sta compiendo, oggetto della celebrazione) e una ingente quantità di avverbi e di aggettivi presentano infatti desinenza in *-nt-*, rendendo la categoria estremamente varia e sempre "rappresentabile". Per questa ragione, risulta tanto più notevole il fatto che in Monti queste rime siano sì maggioritarie, ma essendo basate non su rimanti per così dire "facili" perché immediatamente accessibili come appunto participi e avverbi: delle venti catene rimiche strutturate su gruppi consonantici *-nt-*, solamente una è costruita quasi interamente su participi (si tratta di *languente, impaziente, pendente, pungente* del sonetto XXXII *Il mio Signor dov'è? Qui pur languente*) e nel complesso essi sono presenti in maniera molto limitata (una decina su circa settanta rimanti), molto più limitata oltretutto anche rispetto all'uso più cospicuo che ne fanno i tre illustri poeti che Monti doveva avere ben presente (altro tenue segnale della volontà che doveva avere il giovane letterato di trovare una via più propria sulla strada della Poesia). Questa scarsa presenza di rimanti "facili" deve indurre a pensare che il poeta in erba nell'atto di costruire queste catene rimiche dovette sentire l'esigenza di compiere una ricerca un po' più approfondita e più raffinata dal punto di vista lessicale e linguistico, non accontentandosi di utilizzare parole di immediata disponibilità, ma cercando di misurarsi con più complesse e

¹¹⁹ Si noti a proposito come i dati di Monti somiglino da vicino ancora una volta a quelli di Minzoni: mi riferisco in questo caso alla proporzione che sussiste tra la presenza di queste rime nella fronte e nella sirma, che si attesta su un rapporto di circa 1,5 a 1, contro lo 0,9 a 1 di Frugoni e il 2 a 1 circa di Varano.

peculiari soluzioni, nel tentativo forse di oltrepassare quelle più semplici e comuni per testare in qualche modo la propria sensibilità e la propria abilità nella sperimentazione di idee più inusitate e personali, e strutturando quindi poi l'intero verso sulla base del lemma "trovato e approvato". Se dunque il Monti esordiente rimane un poeta poco incline alla sperimentazione indiscriminata e restio alla varietà a tutti i costi, alcuni tratti delle sue poesie giovanili mostrano già una certa poliedricità. Alcuni esempi potranno forse mostrare in maniera più chiara quanto si sta tentando di sostenere a proposito di queste due anime che convivono nel poeta in erba. Si considerino ad esempio la catena rimica *stridente, pendente, torrente, repente* del sonetto VI (*Perché, Vergin, perché grave e stridente*). Appare degno di nota il fatto che i quattro rimanti appartengono a quattro parti del discorso differenti: un aggettivo (ricavato però da un participio presente: *stridente*), un participio presente (usato come predicativo: *pendente*), un nome (usato in senso metaforico, in riferimento ai raggi luminosi: *torrente*) e quindi un avverbio (piuttosto notevole: *repente*). Questa indiscutibile varietà, che come ormai sappiamo rappresenta qualcosa di non usuale nel Monti di questo periodo, è messa tanto più in risalto dal resto del contesto sonoro del sonetto. Si osservi innanzitutto che la catena rimica in *-nt-* che stiamo esaminando "condivide" la fronte con una serie di rime molto simili basate sul gruppo consonantico *-nc-*: *fianco, manco, manco, imbianco*. Appare dunque notevole la scelta di Monti di affiancare due catene rimiche dall'impasto sonoro molto ricco e oltretutto molto simile, in certo senso quasi complementare, catene che generano in punta di verso una tensione tonale solo parzialmente risolta nella sirma (dove troviamo due rime in *-nd-*: *orrendi, prendi*) e che fa decisamente da correlativo stilistico alla tensione della materia poetata: l'accorata e dolorosa (anche molto fantasiosa invero) invocazione alla Vergine, cui si chiede la permuta della propria "grave e stridente catena di colpe" con la di lei fascia luminosa, è sostenuta proprio da parole "gravi e stridenti", ed è quindi rimarchevole l'attenzione riservata in questa circostanza dal poeta nel costruire un testo che dal punto di vista stilistico e retorico tiene in equilibrio contenuto tematico e veste metrico/sonora. Va inoltre sottolineato a questo proposito come la poesia sia punteggiata da "scontri consonantici", in particolare costruiti sulla struttura "n + consonante" che poi si riscontra, come abbiamo visto, in sede di punta di verso dieci volte su quattordici: si pensi a parole come *GRave*, *STRideNTe* (rimante), *oGNor*, *poRTi*, *peNDenTe* (rimante; notare anche l'allitterazione

della *p*), *deSTRo*, *iMMeNSi*, *SPaRGe*, *peNSaRLa*, *SPaveNTO*, *iMBiaNCo* (rimante), *aNTiche*, *SPeNTa*.¹²⁰

Ci si soffermi ora sulla catena *davante*, *sembiante*, *girante*, *baccante* del sonetto XVI (*Questo, che avvinto, io traggio a Te davante*). Questa serie, come era stato per la precedente, è notevole per almeno due motivi: rilevanza intrinseca dei lemmi scelti e loro rapporto all'interno del contesto fonico e retorico del componimento. In primo luogo, dunque, i rimanti afferiscono tutti a diverse parti del discorso: *davante* è un avverbio di luogo, *sembiante* è un sostantivo, *girante* un participio presente, *baccante* è usato ambigualmente nella forma di aggettivo con anche la funzione di predicativo. Anche in questa circostanza pare quindi legittimo ipotizzare una ricerca lessicale non superficiale da parte di Monti, che opera in maniera diversa da tante altre circostanze che pure abbiamo rilevato in precedenza, optando per una *varietas* che non era propriamente nelle sue corde in questi testi giovanili. Dei quattro rimanti, poi, se *davante* e *sembiante* sono termini estremamente comuni nel lessico poetico tradizionale, non così è per il participio *girante* usato in questo modo né tantomeno per *baccante*, la cui collocazione in punta di verso, chiaramente studiata ad arte dal verseggiatore, acquista massima rilevanza e massimo valore espressivo, espressività che poi viene pienamente restituita pure al contesto tematico: la presenza di quell'aggettivo affiancato al verbo *fremea*, in presenza di un discorso sulla negatività del Disprezzo e dell'Invidia, concorre a rendere l'idea della fisicità provata che è un po' il filo conduttore metaforico di tutto intero il sonetto. Sonetto che si basa infatti sulle allegorie del Dispetto, dell'Invidia e del Disprezzo, ed è costruito su metafore molto espressive di carattere fisico volte a rendere l'idea del degrado, della bruttezza, della fatica e dell'abbruttimento morale portati da questi vizi. Il tema del testo ha, come accennato brevemente in apertura di paragrafo, un correlativo notevole nel tessuto sonoro dei versi. Da rilevare in primo luogo le altre rime: a fianco di quelle in *-nt-*, dal timbro molto particolare e marcato, Monti ha posto forse non casualmente una catena rimica altrettanto forte in *-tt-*: *petto*, *Dispetto*, *ristretto*, *soggetto*. La consonante *t* geminata è certamente diversa da *-nt-*, ma la sua sonorità appare particolarmente affine a questo gruppo consonantico, dal momento che corona perfettamente l'effetto martellamento inaugurato dall'altra catena rimica: affiancando queste due particolari serie di rimanti il poeta ha ottenuto un effetto di iterato tambureggiamento nella zona calda in punta di

¹²⁰ Nel sonetto compaiono anche parole che, pur non essendo portatrici di perturbazioni ritmiche e tonali, sono orientate a tratteggiare un certo tipo di contenuto: *colpe*, *catena*, *mortal*, *nera*, *sozza*, *spezzarne*, *cruda*, *pietosa*.

verso, rendendo alla perfezione, attraverso la sonorità dura e aspra (verrebbe da dire quasi petrosa!) delle parole, il senso di pesantezza e durezza che il tema doveva trasmettere. Perfino il termine *sembiante*, che nella lirica erotica ha ben altro significato, è in questa occasione corretto da *burbero*, a chiarire che la parola della tradizione è stata sì scelta, ma “reimpiegata”: il sonetto è mediocre dal punto di vista degli esiti poetici, ma stilisticamente si deve riconoscere al giovane poeta un impegno e una ricerca stilistica che iniziano a svelare in controluce quelle che saranno le grandi abilità montiane nel verseggiare. A proposito della ricerca stilistica di questo sonetto, occorre quindi osservare altre due cose; innanzitutto, dopo aver costruito le rime della fronte sulle sonorità dure di cui si è detto, il poeta ha voluto marchiare con questo timbro anche la sirma: la dura rima *spezzo*, *Disprezzo* è proprio lì a chiarire l’esigenza di voler riprendere certe tipologie di suoni perché ritenute pienamente funzionali al contesto tematico del componimento. In secondo luogo, non sono solamente le rime a restituire un correlativo fonico di asprezza che si sposi alla durezza del tema: l’intero sonetto è disseminato di parole “valutativamente orientate” e caratterizzate da suoni aspri, scontri consonantici, geminate che creano un registro pienamente dissonante degno dell’idea di abbruttimento che abbiamo individuato come nucleo concettuale del testo. Si pensi dunque a parole come *aVViNTo*, *traGGo*, *goNFio*, *raBBia*, *buRBero*, *deNTro*, *dipiNTo*, *oSTello*, *aMPlo*, *suPPlizio*, *iNFRaNGo* e *supeRBo* tutte funzionali a rendere pienamente il concetto attraverso una sonorità aspra e molto consonantica.¹²¹

La terza catena rimica del gruppo su cui pare ora opportuno soffermarsi brevemente è *cotanto*, *manto*, *frattanto*, *Erimanto* del sonetto XLII (*Quel giovine terribile cotanto*). La serie risulta notevole anche in questo caso per svariati motivi. In primo luogo, la grandissima particolarità dei rimanti, che anche in questo caso afferiscono ciascuno a una parte del discorso differente (*cotanto* è un aggettivo, *manto* un nome comune, *frattanto* un avverbio e *Erimanto* un nome proprio), confermando quanto detto in precedenza a proposito della cura, della ricerca e della varietà perseguita sì in maniera solo occasionale dal giovane Monti, ma quasi sempre nelle occasioni in cui il tono del discorso poetico ambisce a essere di un certo livello (era stato così per l’invocazione alla Vergine del sonetto VI, per l’allegoria dei vizi del sonetto XVI ed è così in questo sonetto dal sapore mitologico). In riferimento alla qualità dei rimanti, occorre ora muovere un’osservazione di carattere “interautorale”. Una rapida ricognizione sui

¹²¹ E si sottolinei, visto che di questo gruppo si sta parlando, come *-nt-* sia molto ben rappresentato anche al di fuori dei rimanti, in parole come *avvinto* (notevole il primo verso), *dentro*, *dipinto* (notevole il verso 7 con l’allitterazione pure della *t*).

corpora degli altri tre poeti che si sono presi in considerazione in qualità di modelli del giovane Monti, vale a dire Frugoni, Minzoni e Varano, svelerà che sono sorprendentemente rari i casi in cui il letterato esordiente mutua dai maestri intere catene rimiche o parti considerevoli di esse. Anche quando i rimanti sono particolari o ricercati, è curioso rilevare come siano scarsi i casi in cui Monti attinge a quelli che vengono ritenuti unanimamente esemplari per il suo apprendistato poetico. In questa particolare circostanza, però, visto l'estrema specificità dei lemmi adoperati nel sonetto XLII, è degno di nota il fatto che ben due rimanti su quattro sono mutuati da un sonetto, anche mitologico, di Onofrio Minzoni, che a questo punto è lecito supporre essere stato nell'orecchio di Monti mentre componeva il proprio. Si tratta del sonetto *Ad Ercole, che fila presso a Iole*:¹²²

Ercole, ov'è quel tuo superbo vanto,
o del pesto ladron nella caverna,
o della serpe abbrustolita in Lerna,
o del cinghial distrutto in Erimanto?

Ov'è la clava ed il peloso manto
Temuti ancora nella valle inferna,
e l'arco e i dardi per sentenza eterna
serbati a vendicar l'onta del Xanto?

Misero! Di maniglie e di vil gonna
i gran lacerti ed i gran lombi hai cinti
e novelleggi e fili appo una donna.

Sotto que' piedi dunque Ercol si prostri
Ché, s'egli pur armato i mostri ha vinti,
vins'ella inerme il vincitor de' mostri.

Ad accomunare i due testi sono dunque chiaramente anche motivi tematici: entrambi infatti sono focalizzati sulla figura di Ercole, entrambi citano alcune delle sue mitologiche fatiche, entrambi virano poi su un discorso amoroso riferito a una giovane donna. A renderli inequivocabilmente "parenti" però concorrono anche altre motivazioni. Innanzitutto, appunto, le rime in *-nt- manto*, *Erimanto* sono presenti in tutti e due i testi (fatto che non deve ritenersi casuale dal momento che siamo anche in presenza di omologia tematica). In secondo luogo, si noti in entrambi i sonetti la presenza di due interrogative dirette piuttosto insistite: in quello minzoniano reggono la fronte e si articolano nelle prime due quartine, in quello montiano invece sono alla base delle terzine e concludono in maniera retoricamente marcata la sirma del

¹²² *Rime di Onofrio Minzoni* cit., p. 112.

componimento. È da escludere che tanta somiglianza nell'impalcatura sia frutto del caso, e molto più verisimile sembra invece l'ipotesi che l'apparato retorico studiato da Minzoni nel suo componimento fosse piaciuto a Monti al punto da mutuarlo. Mutuarlo, si badi bene, personalizzandolo, dal momento che la struttura montiana è a tutti gli effetti speculare a quella del maestro. Il poeta esordiente, dunque, sembra confermare attraverso piccoli e piccolissimi indizi la sua volontà di cercare una via più propria e più personale all'interno della tradizione, non oltrepassando i confini dei predecessori in maniera vistosa bensì operando sui loro modelli scarti discreti ma tangibili. Un altro esempio di quanto detto è riscontrabile nella chiusura di entrambi i sonetti. Come detto, sul tema erculeo viene innestato l'elemento femminile (si badi: non il motivo classico di Deianira), che per il mitologico protagonista significa scacco, prostrazione finanche svuotamento delle tipiche istanze di forza e virilità. Ebbene, entrambi i poeti rendono questo ribaltamento come la vittoria della fanciulla sulle virtù quasi ferine dell'eroe, il quale è degradato dalla sconfitta; la chiusa di tutti e due i sonetti è costruita proprio insistendo sul concetto della vittoria da parte della donna: Minzoni struttura il distico finale su un'antifrasi molto chiara che dipinge la fanciulla come la vincitrice, inerme, del vincitore, del campione che aveva vinto i mostri, armato con la «clava» e i «dardi», mentre Monti, pur costruendo anch'egli l'ultimo verso su una dittologia che verte sul termine «vinse» (ripetizione che accomuna dunque i versi finali dei due poeti), complica notevolmente la chiusura creando una sorta di corto circuito retorico grazie all'antitesi «altrui» Vs. «sé stessa» all'interno del parallelismo, espediente che getta un'ombra di difficoltà sulla determinazione del significato del verso. Che voleva dire Monti con «vinse sé stessa»? Sembra indubitabile che la seconda terzina sia retta anch'essa da quel «Ma che vuol dir?» che inaugura la sirma, perché solo così ha senso la seconda interrogativa diretta. Ma chiarita la costruzione, in un sonetto la cui sintassi lascia parecchio perplessi (il *nominativus pendens* di inizio sonetto, la non connessione tra i due periodi iniziali), dubbi permangono sul significato del secondo emistichio dell'ultimo verso. L'importante comunque, ai fini della nostra analisi stilistica, è rilevare in che modo Monti rinnovi il modello di Minzoni: questi, da un lato, ha concentrato il suo sonetto sulla figura di Ercole sconfitto, perfino umiliato dalla serrata anafora della fronte che culmina in quel potente «Miserio!» e in quel degradante ritratto femminile, chiuso dall'esortazione alla prostrazione dell'eroe ormai vinto; il giovane “apprendista” poeta, invece, sbilancia il suo sonetto, soprattutto nella seconda parte, focalizzandosi non su un classico ritratto dell'eroe, bensì sulla figura della «donzelletta»

vincitrice, visto che a lei sono riferiti tutti i versi (fino almeno dall'accento alla «rea / Beltà»), con Ercole, che oltretutto non è mai nominato direttamente in nessuno dei quattordici versi, solo sullo sfondo. Oltre a questi aspetti tematici, e retorico-sintattici, qualche osservazione può essere mossa a proposito del complessivo tessuto sonoro dei componimenti. In entrambi le altre rime (oltre a quelle in *-nt-*) sono molto dure, basate su gruppi consonantici pienamente rispondenti all'esigenza dei poeti di rendere attraverso l'asprezza dei suoni la "caduta" dell'eroe per mano della fanciulla. Ecco dunque in Minzoni le catene rimiche *caveRNA, LeRNA, infeRNA, eterNA; goNNA, doNNA; proSTRi, moSTRi* e infine *ciNTi, viNTi* (ancora in *-nt-*!), che come si può facilmente constatare accrescono il tasso di durezza nella zona topica della punta di verso. In Monti si hanno invece *giuNSe, emuNSe; gueRRA, teRRA; espreSSa, steSSa* (nella sirma), mentre nella fronte trova spazio una catena più "armoniosa" come *Nemea, scendea, rea, battea* (ma si noti la tipologia dei rimanti!). Come mai la decisione di Monti di lasciare spazio anche a una serie meno perturbante? La risposta è insita in quanto si è osservato precedentemente a proposito delle differenze con Minzoni: se il sonetto montiano è sbilanciato verso la figura femminile e l'elemento amoroso, è probabile che il poeta abbia avvertito la necessità di alleggerire il tono equilibrando le rime dure con l'innesto di una serie più "blanda" quasi totalmente¹²³ vocalica che rendesse l'impasto per l'appunto più eufonico. Alleggerimento, si badi, che può essere riscontrato quasi esclusivamente in questa circostanza: il resto del componimento presenta un tessuto sonoro decisamente più complicato e vicino alla sonorità portata dalle altre rime. Si pensi ad esempio a parole fortemente connotate come *teRRibile, LeRNA, iRSuta, oRRido, laRGhe*,¹²⁴ *PRepoteNTe, viNTo* (ancora altri gruppi *-nt-* a fare da pendant con le rime), *PReso*,¹²⁵ *maliGNo, teRRor, supeRBo* (c'è anche in Minzoni, al verso 1), *oRGoGLio, poMPa, giTTaNDo, viNSe* (due volte), *aLTRui*.¹²⁶ Tirando le somme delle tante riflessioni che si sono mosse a proposito di questo sonetto montiano, si può certo constatare come a volte partendo dall'analisi di un fatto stilistico quale può essere l'impiego di una certa catena rimica, e rileggendo quindi questo fatto in chiave

¹²³ Il "quasi" è d'obbligo dal momento che pure questi rimanti vocalici sono portatori di un minimo di "consonantività": mi riferisco a *sceNDea* e *baTTea*, che in maniera poco appariscente concorrono comunque a creare un certo tipo di sonorità.

¹²⁴ Davvero notevole a proposito l'allitterazione della *r* e della *t* in tutte le strofe e soprattutto nella sirma.

¹²⁵ Si noti la ripetizione estremamente marcata del gruppo *pr* nelle parole collocate a distanza ravvicinata "prepotente" e "preso", che concorre a evidenziare tramite una sonorità dura il concetto di scacco espresso nel sonetto.

¹²⁶ Anche nel sonetto di Minzoni è facile riscontrare la presenza diffusa di questa sonorità aspra e in qualche modo dissonante causata dalla grande densità di parole consonantiche: *ERCole, supeRBo, peSTo, laDRon, seRPe, aBBRuSTolita, diSTRuTTo, aRCo, daRDi, seNTeNZa, veNDicar, oNTa, laceRTi, loMBI, noveLLaGGi, duNQue, moSTRi*.

intertestuale e interautoriale, si può arrivare a dedurre qualcosa di interessante riguardo alla mentalità poetica del nostro autore: in questo caso, si è cercato di mostrare innanzitutto come il Monti cercasse di differenziarsi dai propri modelli (le rime “equilibrate”, il giro largo del discorso con l’anacoluto iniziale, l’oscura costruzione finale...) per cercare una via più propria e sperimentare soluzioni differenti, attraverso una ricerca stilistica e una varietà che abbiamo visto non essere la norma per questa primissima parte della carriera poetica del ravennate, e che quando riscontrabile deve essere segnale di uno sforzo maggiore, di un investimento di risorse superiore alla norma, magari perché il tema lo attraeva di più (si noti che gli ultimi tre sonetti analizzati non trattavano semplici monacazioni, e in questo ultimo caso può essere stato proprio il confronto con Minzoni a stimolare il più giovane poeta).

L’ultimo esempio che vale la pena di proporre a proposito della duttilità dimostrata dal giovane Monti nell’uso di questa tipologia di rime consonantiche (le rime in *-nt-*) riguarda il sonetto XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste*). Nella sirma trova spazio la catena *onte, fonte, monte, fronte*. A essere degno di nota questa volta è il fatto che, nonostante i rimanti siano tutti dei sostantivi e non sia dunque ravvisabile la varietà che avevamo riscontrato in precedenza, la serie sia improntata su un gioco retorico non troppo esibito ma comunque abbastanza evidente: il poeta ha infatti scelto lemmi molto simili che curiosamente differiscono al massimo per due sole lettere. Si osservi infatti innanzitutto come la parola *onte* costituisca rima inclusiva con tutte le altre, e sia differente da *fonte* e *monte* unicamente per la lettera iniziale, e quindi come anche *fronte* e *fonte* si distinguano per una sola consonante. Sembra quasi che Monti abbia cercato di “braveggiare” costruendo questa catena rimica su dei lemmi che a fronte di una differenza semantica fossero però molto simili dal punto di vista sonoro. Spingendo poi più avanti la speculazione (cercando anche di non andare *troppo* oltre!), si può anche pensare che i rimanti siano stati quasi divisi in “coppie” dalle sonorità simili: *onte* nella prima stanza innesca *monte* della seconda,¹²⁷ e allo stesso modo *fonte* viene poi ripreso dal quasi omologo *fronte*. Questa sorta di gioco retorico sonoro sembra poter inserirsi a pieno tipo nel livello di elaborazione stilistica del sonetto, specialmente proprio per quanto riguarda il tessuto fonico. Si noti innanzitutto come ancora una volta le rime in *-nt-* siano perfettamente amalgamate a rime in *-st-* nella fronte (*queste, peste, funeste, meste*), che quindi concorrono a creare un effetto martellamento sfruttando le caratteristiche della consonante *t*, e a rime in *-ng-* nella sirma (*compianga, franga,*

¹²⁷ Passando ovviamente pure per *fonte*.

pianga) che riprendono discretamente un certo tipo di sonorità consonantica che complica il ritmo dei versi.¹²⁸ Anche in questo caso non è certamente possibile definire il sonetto un capolavoro, ma ancora una volta assistiamo a un livello di elaborazione maggiore dal punto di vista stilistico. Questo sembra confermare quanto osservato in precedenza, dal momento che il livello si innalza nell'istante stesso in cui il tema viene percepito come più "nobile": in questa circostanza siamo in presenza non di versi encomiastici dedicati a monacazioni o addottoramenti, bensì di versi dedicati alla passione di Cristo. Anche in questo caso degna di nota è la sonorità del testo, certamente sostenuta per la presenza di parole ricche come *sonANTI*, *beSTeMMie*, *veGGo*, *SCaRNate*, *veRSar*, *meMBRa*, *saNGue*, *oRRido*, *iNCaRCo*, *oMBRe*, *moRTe*, *aCCoMPaGNARLo*, *inoRRidite*, *coPRiRSi*, *oRRor*, *piaNGer*. Sonorità che è arricchita pure da accorte figure di suono tra i versi: la forte presenza tra i versi 2 e 7 della consonante *v* con l'anafora di *Veggo*, l'allitterazione piuttosto diffusa della consonante *r*, ma in particolare tra i versi 5 e 9 (si notino soprattutto i versi 6 «OmbRe di moRte accompagnaRlo al monte», con anche la quasi rima *morte: monte*, e 8 «E il sol copRiRSi per l'oRRoR la fRonte»), l'insistenza infine sulla consonante *t* sparsa su tutto il sonetto con notevole accentuazione dell'effetto martellamento. Il testo appena analizzato sul piano delle figure di suono offre poi il destro per muovere alcune osservazioni su un altro fatto stilistico di una certa rilevanza. Si è già avuto modo di parlare a riguardo della tecnica montiana dell'autocitazione e del particolare procedimento tramite cui il poeta attua la ripresa di alcuni stilemi da un proprio testo a un altro in presenza di contesti simili o qualora il proprio materiale sia ritenuto particolarmente riuscito: avremo modo anche più avanti di diffonderci su eclatanti episodi che testimoniano tale procedimento montiano. In questo caso specifico è estremamente interessante constatare come l'autocitazione montiana arrivi anche alla trasposizione di versi interi: le sestine *Sopra i dolori di Maria Vergine*, composte negli anni Settanta del 1700 come la gran parte dei sonetti del *corpus* ma convogliate poi nel *Saggio di Poesie* del 1779, hanno lo stesso verso iniziale del sonetto *Non è quello il Calvario? E non son queste*, mentre il verso 4 della seconda sestina *Il sol coprirsì per terror la faccia* ricorda molto da vicino il verso 8 del sonetto *E il sol coprirsì per l'orror la fronte*. È chiaro che la somiglianza non può essere casuale, ed è anzi la conferma di quanto si è cercato di argomentare sino a qui: uno dei procedimenti che sarà poi tipico anche del Monti maturo, l'autocitazione appunto, affonda le sue radici e la sua messa a

¹²⁸ Questo a fronte di uno scioglimento piuttosto evidente dei toni nella sirma: c'è la rima in *-ore*, ci sono parole meno perturbanti dal punto di vista stilistico.

punto nell'apprendistato poetico condotto in gioventù, e questi sonetti encomiastici al pari degli altri componimenti in altra forma metrica del periodo sono stati in qualche modo la sua palestra. Una conferma viene anche dalla prestigiosa collocazione ideale che troveranno le sestine nella mente di Monti, dal momento che lascerà loro spazio nientemeno che nella sua raccolta d'esordio: individuato il materiale che doveva "funzionare", il poeta lo reinvestiva dunque in nuovi componimenti, e talvolta questo avveniva anche con poesie sulle quali doveva appuntarsi la fiducia del letterato come proprio manifesto di poetica.

Un ulteriore esempio di questa tecnica autocitatoria così frequente nel Monti esordiente permette ora di tornare sui nostri passi recuperando il discorso sulle rime e rimanendo sempre in tema di recuperi intertestuali: come era stato infatti per le altre categorie, anche nello spoglio delle catene rimiche consonantiche è possibile ravvisare alcuni esempi di riprese e citazioni tra i sonetti del *corpus*. Siano ad esempio le catene *canto*, *quanto*, *intanto*, *santo* del sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*) e *canto*, *ammanto*, *quanto*, *intanto* del sonetto XV (*Perché, signor, perché sciogliet dall'arco*): come è evidente, esse sono diverse unicamente per la presenza di un rimante (*santo* Vs. *ammanto*). In questa circostanza gli argomenti dei sonetti non sono assimilabili: si tratta di un aneddoto biblico da una parte e di un sonetto encomiastico con riferimento alla gloriosa storia di Roma dall'altro. Questa divergenza contraddice in parte la teoria che si è cercata di sostenere fino adesso, riassumibile in "somiglianza di contesto-somiglianza di stilemi", stante l'ovvia lontananza tematica tra i testi, che pure abbiamo riscontrato anche in altri esempi di riprese. Ma c'è da osservare anche in questo caso che le similitudini non si limitano a quelle appena accennate: innanzitutto, anche se gli schemi metrici sono diversi, le rime complementari nella fronte a quelle in *-nt-* che stiamo ora analizzando sono anch'esse consonantiche (*-lt-* Vs. *-rc-*), spie di un tessuto sonoro che più in generale mostra una certa sostenutezza.¹²⁹ Soprattutto, però, occorre rilevare come anche nella sirma ci siano due catene rimiche molto simili: mi riferisco a *spedita*, *ardita*, *invita* del sonetto II e *invita*, *addita* del sonetto XV; anche se nel primo caso la catena ha tre membri e nel secondo solo due, è curioso notare come gli stessi membri siano quasi del tutto uguali: *invita* è addirittura in comune, *ardita* e *addita* differiscono per una sola lettera. A fronte di queste analogie è dunque legittimo ipotizzare che il

¹²⁹ Si vedano nei due sonetti parole come: *beLTà*, *umiLTade*, *GRazie*, *leGGiadro*, *STRana*, *aPParir*, *GRan*, *coNTEMPLar*, *suSSuRRar*, *seNTe*, *ceNTo*, *aNCo*, *leGGiaDRi*; *SCioGLier*, *riSVeGLiator*, *aVVeZZi*, *toRMenTose*, *TRavaGLi*, *SPeraNZe*, *vaNTò*, *Fabrizi*, *CiNCiNNati*.

giovane poeta avesse nell'orecchio uno di questi suoi testi mentre si accingeva a comporre l'altro. Si parla di reminiscenze in questo caso solo "esteriori", non coinvolgenti anche il piano tematico, ma certamente sussistenti, ben visibili e a nostro avviso segno di quella tendenza al recupero che fin qui si è cercato di delineare come tratto stilistico tipico di Monti fin dalla gioventù. Molto simili a quelle appena analizzate, oltrech  tra di loro, sono poi le catene rimiche in *-nt-* presenti nelle sirme dei sonetti XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*) e XXVII (*Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore*; quest'ultimo gi  incontrato a proposito dell'analisi della presenza del termine *Amore* nel *corpus*). In questo caso i rimanti sono rispettivamente *pianto, intanto, ammanto, infranto* e *infranto, canto, accanto, pianto*.¹³⁰ Curioso notare come le due parole rima in comune siano in entrambi i sonetti la prima e l'ultima delle rispettive catene (*pianto* e *infranto*: solo l'ordine   invertito), e ancora pi  curioso notare come queste due serie rimiche condividano lemmi anche con le due appena prese in considerazione, generando una sorta di "sistema a incastro" per cui la quasi totalit  delle catene in *-anto* del *corpus* montiano sono strutturate su rimanti in comune: si noti dunque (oltre ai *link* pi  vistosi gi  segnalati) come in tre casi su quattro ricorrano la parola *canto* (sonetti II, XV e XXVII) e la parola *intanto* (sonetti II, XI e XV), mentre *ammanto* accomuna i sonetti XI e XV. In questo modo ciascuno dei quattro sonetti menzionati ha una connessione con gli altri sul piano stilistico e ritmico, denunciando da una parte come l'orecchio del giovane poeta fosse sensibile a questo tipo di richiamo nella scrittura dei suoi testi e amasse recuperare determinate parole chiave gi  usate altrove; dall'altra, e per converso, come il suo repertorio lessicale fosse in taluni casi ancora piuttosto limitato, anche se in fase di progressiva espansione.

Per quanto riguarda le catene rimiche in *-nt*, anche ulteriori casi di rimandi e collegamenti tra testi potrebbero confermare le teorie proposte; si vedano infatti brevemente le connessioni tra i sonetti XXII (*Che far  nel fatale aspro cimento*) con le rime *portento, armento, intento, vento* e XXIX (*Io non adombro il ver: le brame altrui*) con la catena *rammenti, portentanti, venti, innocenti*: si noter  che due lemmi differiscono solo nel numero, dal momento che da una parte ci sono *portento* e *vento* al singolare, e dall'altra *portenti* e *venti*, al plurale. Non   verosimile che l'uso degli stessi due termini

¹³⁰ Anche in questo caso le somiglianze non si limitano alle catene rimiche. In entrambi i sonetti, ad esempio, il tessuto sonoro   fortemente caratterizzato dalla abbondante presenza di parole con consonante geminata, talvolta anche dello stesso tipo: si noti dunque la presenza di *fuGGe, proteGGi* di XI che somigliano a *greGGe* e *sfuGGa* (con qualche differenza in questo caso) di XXVII, *proceLLe* e *beLLa* di XI che rimandano per sonorit  a *pastoreLLe* e *tranquiLLe*. E quindi tutta una serie di parole come *oCChi, teRRen, fiaMMeGGia, peCCator* (XI), *laCCio, conceTTo, doNNa* (XXVII).

sia casuale, nemmeno riconosciuta la differenza del numero, ed è anzi da supporre ancora una volta che Monti avesse ben chiaro nella mente uno dei due testi nella scrittura dell'altro. Stesso discorso per le sirme dei sonetti XXVI (*Cangia la fresca età pensieri, e voglie*) e XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*): è evidentissima la somiglianza tra le catene *costanti, pianti, amanti* e *pianti, amanti, davanti*, con ben due rimanti uguali su tre, ed è necessario ipotizzare un'esplicita volontà del poeta di richiamare le proprie rime in un'ottica di autocitazione in caso di esiti ritenuti stilisticamente felici. Addirittura la prima catena somiglia da vicino anche a quella della sirma del sonetto XXXIX (*Sei pur giunto una volta: invan finora*): si tratta di *amante, costante*, anche in questa circostanza differenti unicamente per essere al singolare.

Ancora in merito alle rime basate su gruppi consonantici con presenza forte della nasale (-*nd-*, -*nc-*, -*ng-*), occorre osservare preliminarmente che nessuno ha la stessa presenza del gruppo -*nt* appena analizzato. Tra essi, però, alcuni casi sono degni di nota, e occorre segnalarne almeno due. In primo luogo, ci si soffermi brevemente sulla particolare catena rimica *mondo, pondo, immondo, fondo* del sonetto I (*Nasci, eterno immortal figlio di lui* su Giacobbe moribondo), che come si ricorderà fu tra i primissimi esercizi stilistici condotti da un Monti ancora molto giovane. La scelta di questi rimanti pare essere di particolare interesse: in particolare *mondo, pondo* e *fondo*, usati come parole-rima, sono con ogni probabilità desunti dal lessico dantesco (ricorrono complessivamente oltre quaranta volte in punta di verso nella *Divina Commedia*), e costituiscono forse una piccolissima spia del fatto che il giovane poeta in quegli anni ferraresi era certamente entrato in contatto con l'opera dantesca, iniziando ad apprezzare perlomeno il materiale linguistico e il continuo riferirsi alle Sacre Scritture del poeta fiorentino (che cita Giacobbe in quattro occasioni nella *Commedia*, e lo fa sempre parafrasando i testi sacri),¹³¹ l'interesse "poetico" per le quali è testimoniato dalla

¹³¹ Dante dimostra di conoscere perfettamente la figura del patriarca. Troviamo infatti la prima menzione di Giacobbe in *Inf.* IV 59-60 «Israël con lo padre [Isacco] e co' suoi nati / e con Rachele, per cui tanto fé», dove Virgilio appunto lo chiama ben allusivamente Israele, richiamando dunque il passo scritturale: «Quod nomen est tibi? Respondit: Iacob. At ille, Nequaquam, inquit, Iacob appellabitur nomen tuum, sed Israël; quoniam, si contra Deum fortis fuisti, quanto magis contra homines praevaleris?» (Gen. 32, 27-28). La seconda menzione, non meno allusiva, è in *Par.* VIII 130-132 «Quinci addivien ch'Esau si diparte / per seme da Iacob; e vien Quirino / da sì vil padre, che si rende a Marte», affidata a Carlo Martello, nel cielo di Venere. La terza menzione, nell'Empireo, è affidata a s. Bernardo, e il patriarca è ancora menzionato con il fratello Esaù, in *Par.* XXXII 68-69 «quei gemelli / che ne la madre ebber l'ira commota», nel passo in cui viene dibattuta la questione relativa alla predestinazione e dove, nell'impiegare l'exemplum di Giacobbe, Dante traduce letteralmente il passo della Scrittura («[Dio] dedit conceptum Rebeccae. Sed collidebantur in utero eius parvuli... Duae gentes sunt in utero tuo, et duo populi ex ventre tuo dividuntur... Qui prior egressus est rufus erat et totus in morem pellis hispidus», Gen. 25, 21-25). L'ultima menzione nella *Commedia* compare nel recupero ancora scritturale della scala vista

citazione apposta da Monti a inizio sonetto. A confermare l'ipotesi di una suggestione dantesca nel reperimento di queste parole rima potrebbe contribuire la constatazione del fatto che il termine *pondo*, presente in *Purg.*, XI 26, *Par.* XXV 39 e *Par.* XXVII 64 rima in ogni occasione con *mondo*, proprio come nella poesia montiana in questione. Questo fatto, all'apparenza di poco conto, è tanto più rilevante andando a compiere una ricognizione sulle rime dei tre maestri del periodo ferrarese Minzoni, Frugoni e Varano, già presi in considerazione per quanto riguarda le rime e che si debbono ora considerare nelle vesti di "mediatori culturali" e arbitri nell'indirizzamento dei gusti poetici del verseggiatore in erba. Nonostante i termini della catena rimica che stiamo considerando non siano molto rappresentati in nessuno dei tre, appare perlomeno curioso osservare invece come proprio (e unicamente) in Minzoni, vale a dire il poeta che abbiamo indicato come quello di maggiore influenza per la formazione del repertorio rimico montiano alla luce in particolare delle sue tendenze stilistiche, siano riscontrabili almeno due casi¹³² in cui il termine *pondo* rima con *mondo*, permettendo all'autore di segnalarsi con buone probabilità come il mediatore che fece arrivare al Monti esordiente questa serie di rime così particolari, e indizio forse più in generale del ruolo di tramite coi i grandi autori della tradizione che dovette rivestire per il poeta in erba.¹³³

L'altro esempio interessante e utile all'arricchimento di un discorso sullo stile del giovane Monti riguarda due catene rimiche che, per la loro struttura del tutto simile, vanno ad aggiungersi a quella lista di riprese e autocitazioni che concorrono a delineare il tratto stilistico principale della poetica montiana degli esordi, vale a dire quella tendenza estremamente diffusa al riuso e al recupero di moduli espressivi che già abbiamo più volte riscontrato. Siano dunque i sonetti VI (*Perché, Vergin, perché grave*

in sogno da Giacobbe, in *Par.* XXII 71 «Infin là sù la vide il patriarca / Iacobbe porger la superna parte, / quando li apparve d'angeli sì carca», che è come sempre traduzione diretta del passo scritturale: «Viditque in somnis scalam stantem super terram et cacumen illius tangens caelum; angelos quoque Dei ascendentes et descendentes per eam» (Gen. 28, 12-13).

¹³² Nelle poesie *Al mattino* e nella *Parafrasi del Cantico di Abacuccho*: quest'ultima occorrenza poi particolarmente notevole perché esempio della poesia biblica che dovette costituire tantissima parte del materiale poetico che il giovane Monti studiò e sul quale iniziò a esercitarsi.

¹³³ Va osservato, in margine a queste osservazioni in merito alla più che probabile suggestione dantesca nella strutturazione delle rime, che anche in Petrarca occorre una catena rimica molto simile alla montiana, e precisamente nel sonetto CCCXXXVIII: «Lasciato ài, Morte, senza sole il MONDO, / oscuro e freddo, Amor cieco ed inerme, / leggiadria ignuda, le bellezze inferme, / me sconcolato ed a me grave PONDO, / cortesia in bando ed onestate in FONDO; / dogliom' io sol, né sol ò da dolerme, / ché svelt' ài di vertute il chiaro germe: / spento il primo valor, qual fia il secondo? / Pianger l' aer e la terra e 'l mar devrebbe / l' uman legnaggio, che senz' ella è quasi / senza fior prato, o senza gemma anello. / Non la conobbe il mondo mentre l' ebbe: / conobbil' io, ch' a pianger qui rimasi, / e 'l ciel che del mio pianto or si fa bello». Com'è evidente, la catena petrarchesca è per tre quarti uguale a quella montiana, e potrebbe anch'essa aver avuto un certo peso a livello di suggestioni sonore e stilistiche per Monti. D'altra parte, questo è l'unico caso in cui il termine *pondo* (due sole attestazioni in *RVF* in punta di verso, come *fondo*) rima con *mondo* (tre attestazioni), e nel complesso la presenza in punta di verso di questi rimanti è molto più scarsa rispetto a Dante, il che rende il magistero di quest'ultimo più probabile e influente.

e stridente) e XX (*Questa, che ognor ti va compagna al fianco*) e le rispettive catene rimiche (uniche di questa tipologia nel *corpus* montiano) *fianco, manco, manco, imbianco* e *fianco, bianco, manco, franco*. Anche a fronte di tematiche completamente differenti (un inno *sui generis* alla vergine e un sonetto ampollosamente encomiastico; notevole però è la presenza forte della deissi in entrambi i componimenti), è evidente l'analogia tra i rimanti dei sonetti: *fianco* e *manco* sono in comune (addirittura quest'ultimo termine compare due volte nello stesso testo, in rima equivoca), *imbianco* e *bianco* costituirebbero rima inclusiva e *franco* differisce dal termine (in comune) *fianco* per una sola consonante. Sembra abbastanza per ipotizzare che Monti anche in questa circostanza avesse nelle orecchie i rimanti di un testo nella composizione dell'altro.

Altre serie rimiche basate su gruppi consonantici offrono interessanti spunti per la riflessione, e chiariscono in maniera direi a questo punto incontrovertibile la dinamica che regola gran parte delle scelte stilistiche del primissimo Monti e quella tecnica autocitatoria sulla quale più volte ci siamo pronunciati. Nulla più di ulteriori esempi può sostenere in maniera efficace la nostra tesi riguardante da una parte il repertorio lessicale in via di formazione del poeta, dall'altra la fiducia nelle sue capacità poetiche e il conseguente, continuo investire su materiali già usati e sperimentati, materiali in questo caso tanto più notevoli perché collocati in una zona calda del verso come la rima. Di seguito dunque una rapida carrellata di altri esempi funzionali al nostro discorso sempre in riferimento alle rime consonantiche. Si vedano quindi le catene rimiche *volto, raccolto, colto, rivolto* del sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*), connessa da vicino alla serie *volto, raccolto, ascolto* del sonetto XX (*Questa, che ognor ti va compagna al fianco*) con la quale condivide ben due rimanti (*volto, raccolto*). Un altro esempio può essere ricercato nelle catene *potesti, calpesti, molesti, chiudesti* del sonetto XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*), *infesti, molesti, funesti, potresti* del sonetto XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*) e infine *infeste, oneste, moleste* nella sirma del sonetto XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacrato orrore*), testi composti per monacazioni e quindi accomunati anche dalla tematica oltre che da rimanti molto simili (fatta la tara, va detto, della differenza di genere degli aggettivi dell'ultima serie, che non preclude però la possibilità di una reminiscenza, suggerita anche da altri espedienti in comune tra i testi, come la forte deissi e le personificazioni). Ci si soffermi poi brevemente sulle due serie che si trovano nelle sirme dei sonetti III (*Basta, invitto Oloferne! Ecco già stende*) e IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*), articolate in

due rimanti ciascuna e rispettivamente *sorte, morte e risorte, morte*: come si può vedere, oltre alla comune presenza del lemma *morte*, troviamo anche *sorte* e *risorte* che costituirebbero rima inclusiva (anche qui la somiglianza è apprezzabile solo fermandosi al materiale sonoro, essendo il significato molto diverso). Arriviamo dunque a due casi molto rimarchevoli nel contesto delle rime in gruppi consonantici, prima di approfondire più da vicino l'analisi delle rime in consonante geminata. Il primo riguarda le catene *arresta, funesta, mesta, questa* ancora del sonetto IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*) e *queste, peste, funeste, meste* del sonetto XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste*). Come è evidente, le catene condividono ben tre dei quattro rimanti, differenziandosi unicamente per il numero, che è singolare in un caso e plurale nell'altro, come è evidente dalle contrapposizioni *funesta/funeste*,¹³⁴ *mesta/meste* e *questa/queste*. Si noti qui brevemente, in attesa di approfondire l'analisi della sintassi nei testi del *corpus*, come oltre alle rime siano simili anche l'andamento del discorso nei sonetti, retoricamente molto marcato, introdotto e retto in entrambi da un'interrogativa diretta (una serie di interrogative dirette, a dire il vero, nel secondo testo) e più in generale il tono artificiosamente solenne ed enfatico dei versi, in cui predominano parole ricche da un punto di vista sonoro, con scontri consonantici piuttosto significativi e forte presenza di consonanti geminate.¹³⁵ Il secondo e più emblematico caso riguarda due sonetti che nella fronte hanno la stessa catena rimica in *-rn-*: si tratta dei componimenti XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*) e XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*), che condividono tutti i rimanti rispettivamente nelle catene *intorno, scorno, giorno, adorno* e *adorno, intorno, scorno, giorno*. È certamente tra gli esempi più eclatanti per dimostrare il procedimento montiano di autocitazione di cui abbiamo parlato finora: di fronte a identità completa delle parole-rima è chiaro che siamo in presenza di un episodio piuttosto evidente di reminiscenza e di manifestazione di quella "memoria interna" che costituisce un tratto tipico dell'apprendistato poetico di Monti. La vicinanza "ideale" (difficile dire qualcosa su quella cronologica per queste prime prove del poeta) dei testi potrebbe d'altra parte essere suggerita, come anche in altre occasioni, da varie somiglianze strutturali. I due sonetti in questione sono infatti entrambi retti da una forte deissi, col discorso che si rivolge in maniera diretta e artificiosamente pomposa a un "tu" che, sebbene non propriamente specificato, occupa gran parte della scena in tutti e due i testi. Scena che è popolata d'altra parte anche da

¹³⁴ E si noti come il termine ricorra anche nel sonetto XLIII.

¹³⁵ Vanno rilevati ad esempio i lemmi *crudele, empio, colpo, aperse, afflitta, tremante, trafitta, opra, preda* nel primo e *sonanti, bestemmie, scarnate, membra, atro, orrido, incarco, morte, inorridite, orror, peccar* nel secondo.

numerose personificazioni: ad accomunare i due sonetti concorre infatti anche la presenza di questa figura retorica certamente tipica e diffusa in Monti fin dagli esordi e più in generale nel genere encomiastico, ma non per questo meno indicativa per testimoniare nel nostro caso la somiglianza d'impianto di cui si diceva poco sopra. Nel sonetto XXI è possibile riscontrare dunque la presenza di *Ozio, Virtude, Geni* e nel sonetto XXX quella di *Costanza, Ragion, Fede*. Un altro elemento che accomuna i due testi riguarda l'aspetto più propriamente sintattico dei sonetti, e varrà la pena segnalarlo qui brevemente prima di addentrarsi nell'analisi sintattica vera e propria. Entrambi i testi sono caratterizzati da un espediente che, avremo modo di mostrare, è tipico di Monti. Si tratta di un modo particolare di costruire il verso, mediante la sua bipartizione: il primo emistichio introduce un soggetto o comunque un concetto utile al progresso del discorso poetico, e il secondo emistichio (usualmente diviso dal primo mediante l'uso di una virgola e una pausa nella prosodia) aggiunge delle informazioni sul primo mediante l'uso sistematico della proposizione relativa, che per esigenze di sintesi e rima è spesso strutturata su un'anastrofe. L'utilizzazione di questo tipo di costruito è senza dubbio caratteristica del genere encomiastico, perché permette di introdurre un soggetto e poi specificarne delle qualità o raccontarne le imprese in maniera incalzante e decisamente enfatica. Una rapida scorsa ai sonetti di Frugoni, Minzoni e Varano mostra poi che anche nei maestri del giovane poeta tale costruzione era particolarmente diffusa, essendo anche sintomo forse di quella tendenza a una poesia che si sviluppa per affastellamento di immagini e concetti, oltre che per successione rapida di informazioni e particolari, la quale trova il suo veicolo migliore proprio in proposizioni relative e dichiarative. Una poesia basata sul "dire" non può d'altra parte trovare mezzo migliore per essere cantata di una sintassi che procede per accumulazioni e continue precisazioni. Esempari in tal senso possono essere i versi:

Sonetto XXI

*Garrula turba, // A CUI maligno affida
E cerca le tenebre, // OVE s'annida
Caro a Minerva, // CHE per man ti prese
Di lingua rea, // CHE il Ciel per vie non use*

Sonetto XXX

Già dell'Inferno, // CHE ti freme intorno

La Costanza atterrar, // CHE in cuor chiudesti

Si tratta appunto, come si può vedere, di somiglianze d'impianto, non certo di rimandi puntuali, che però sembrano mostrare in filigrana, qui come altrove e unitamente alla tecnica auto citatoria così lungamente indagata fino adesso, un modo poetico di procedere seriale e standardizzato, una sorta di griglia che conduce la strutturazione dei componimenti.¹³⁶

Arriviamo dunque finalmente all'analisi delle rime contenenti consonanti geminate, e ci avviamo con queste alla conclusione delle riflessioni sui rimanti dei sonetti giovanili montiani. C'è da dire in prima battuta che queste particolari rime costituiscono solo una minoranza, da un punto di vista meramente quantitativo, nell'economia dei rimanti consonantici del *corpus* (meno del 20% del totale, con le rime in *-ll-*, *-ss-*, e *-tt-* a rappresentare la quasi totalità dei casi),¹³⁷ ma offrono molti spunti interessanti. Guardando ad esempio al gruppo di rimanti in *-nn-*, nella catena *bipenne, mantenne, sostenne, trattenne* del sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*), è evidente uno dei modi di lavorare tipico del giovane Monti: ben tre rimanti su quattro sono fondamentalmente costituiti dallo stesso termine, *tenne*, solamente declinato in tre delle sue variabili, coi prefissi. È la spia della generale attitudine di Monti a cercare la *variatio* all'interno di contesti ben delimitati, e in questo caso tale tendenza è resa abbastanza esplicita proprio dal "gioco" rimico, strutturato su tre parole che però a ben guardare rimandano a un unico termine.

In seconda battuta, è possibile notare uno dei debiti contratti dal giovane Monti coi suoi predecessori: la catena rimica *venne, penne, tenne, perenne* del sonetto XVIII (*Muse, amabili dee, fama già venne*) era stata infatti già adoperata da Frugoni nella fronte del sonetto *Quando di Pindo ascendo il giogo alpestro* (riportato in nota),¹³⁸ che condivide

¹³⁶ Due dei rimanti da cui abbiamo preso le mosse ricorrono poi anche in un altro sonetto, e precisamente nella sirma del testo XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*): si tratta di *intorno, giorno*. In questo caso la reminiscenza potrebbe essere meno evidente, stante la collocazione nelle terzine e il limitato valore strutturale della catena rimica. Occorre notare però che questo sonetto condivide con gli altri due alcuni elementi strutturali, come ad esempio la forte deissi e qualche verso bipartito retto da proposizione relativa (ad esempio il verso *La tua Patria fedel, // CHE a Te d'intorno*).

¹³⁷ Questa presenza limitata è simile a quella dei sonetti minzoniani, che impiega come Monti le geminate in poche ma rilevanti circostanze, in maniera leggermente differente invece dall'impiego riscontrabile nei testi degli altri due autori, Frugoni e Varano, che più massicciamente adoperano la consonante geminata in punta di verso. Per quanto riguarda le tre uscite predominanti, si tratta certamente di gruppi consonantici con grande disponibilità di lessemi, e quindi in certo modo più "facili" da usare, ma va osservato anche che il loro impatto sulla prosodia è rispettivamente molto differente, il che si traduce in una discreta varietà di soluzioni ritmiche.

¹³⁸ Il sonetto in questione è il seguente: «Quando di Pindo ascendo il giogo alpestro / Dove il destriero aprì l'onda PERENNE, / Tu, Cigno Venosin, tu mio Maestro / Mi adatti al tergo l'animose PENNE. // Volo, e di vivo foco il divin estro / La via mi segna, che il tuo Genio TENNE; / E bianco augel men vo

con quello montiano, oltre allo schema metrico, anche alcuni elementi tematici, dal momento che entrambi contengono riferimenti all'arte poetica e al suo generarsi con riferimenti alle Muse e alla mitologia. La stessa catena, poi, condivide ben tre rimanti su quattro con quella del sonetto *L'una parte di me resa più lieve* di Alfonso Varano (vedi nota),¹³⁹ denunciando come l'apprendistato poetico del giovane Monti si stesse nutrendo di suggestioni anche piuttosto precise e puntuali, quali possono essere appunto le catene rimiche. Suggestioni sia chiaro messe al servizio di un impianto stilistico che cerca di affrancarsi e generare qualcosa di diverso: già da questo caso esemplificativo, infatti, si può osservare che il "prestito" è messo al servizio di un discorso più complicato rispetto al modello; si noti ad esempio la presenza più fitta di *enjambement* abbastanza forti tra verbo e oggetto, o anche la diversa maniera di servirsi dell'aggettivazione per creare un linguaggio magniloquente (molte connotazioni sono veicolate da complementi predicativi, inversioni e anastrofi, presenze che complicano il tasso retorico del sonetto). Partendo dunque dall'analisi delle rime, è possibile in altre parole intravedere alcuni degli elementi che contribuiranno poi a distinguere la poetica montiana da quella dei suoi predecessori e sui quali si tornerà più oltre in maniera diffusa. Il gruppo di rimanti in -gg- offre spunti simili; a parte la catena in -aggio del sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*), dal sapore quasi provenzaleggiante (*servaggio, vantaggio, saggio*), appare notevole soprattutto la serie rimica *fugge, mugge, rugge, strugge* del sonetto X (*Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge*): al di là del valore intrinseco dei rimanti, che saranno recuperati nientemeno che dal Foscolo di *Alla sera*, e portatori di una musicalità del tutto particolare molto dura e aspra (gli altri rimanti che completano la fronte sono in -nt-, a loro volta perturbatori del tessuto sonoro), occorre rilevare il debito contratto stavolta molto probabilmente con Onofrio Minzoni, unico tra i tre maestri ad avere il termine *mugge*, molto caro a Monti date le numerose occasioni in cui ricorrerà anche in altre opere,¹⁴⁰ come rimante (in rima con *fugge* oltretutto) nel sonetto

fervido e destro / Agil per l'aure, ov'altri ancor non VENNE. // Salgo la cima ombrosa, e fresco e verde / Veggio l'alloro tuo lassù tenersi, / Che per sì lunghe età foglie non perde; // Veggiol dell'immortal tua Lira adorno, / E le immagini belle, e i sacri versi / Con la grand'ombra tua girarvi intorno». Da notare che ancora in Frugoni ricorre anche la serie rimica *divenne, perenne, venne* nella sirma del sonetto *Spento è Guastalla, ah! De' tuoi duci è spento*.

¹³⁹ Il sonetto è: «L'una parte di me resa più lieve / Dal desio, che le aggiunge al vol le PENNE, / Duolsi con l'altra affaticata e greve, / Perché al suo primo ardir dietro non TENNE. // Lo spirito viva ognor lena riceve / Dallo splendor, che dà begli occhi VENNE, / E quanto cresce più, fassi di neve / La mia spoglia mortal, che nol SOSTENNE; // E credo ben, che sì diverse prove / Poste non abbia il ciel cortese a vuoto / Nell'uom, che scelse ad esser lieto altrove; / Ché se il cor pari all'alma avesse il moto, / Vorria vagando, ovunque esca ei ritrove, / Compier in mar, e non in porto il voto».

¹⁴⁰ Ben diciotto occorrenze sparse tra l'*Epistolario* (2), *La Bassvilliana* (4), *La palingenesi politica* (1), *Mascheroniana* (1), *Il Bardo della Selva Nera* (1), *L'Iliade* (3), *La Feroniade* (1), *Le liriche* (5). Da notare che una rapidissima ricognizione testuale sull'archivio del sito www.bibliotecaitaliana.it mostra che

Olà, nemici, olà gridava intanto (in nota).¹⁴¹ Altra suggestione in questa circostanza potrebbe essere arrivata al poeta in erba anche da altri esempi di ambito arcadico. Nel tomo primo delle *Rime degli Arcadi* (edite dal 1716 al 1781 e quindi ben fruibili anche dal giovane Monti) è possibile rinvenire un sonetto di *Siralgo Ninfasio*, nome arcadico di Filippo Leers:

Quando la sera sul tranquillo Mare
Soavemente l'aura increspa l'onda,
Sparsa la chioma al vento umida e bionda,
Sorger suol Galatea dell'acque chiare.

Appena un dì l'orme leggiadre e care
Portò sul lido, ove la spuma inonda,
Carco l'irsuto crin d'orribil fronda,
Tra folte gregge Polifemo appare.

“Mille Agnelletti in questa falda pasco,
Ed ho cento Vitelle ancor di latte
Di là dal Monte, ove l'Armento MUGGE.

Tutto ti dono, e in povertà non casco.
Ninfa gentil, se le tue labbra intatte...”
Volea più dir, ma Galatea sen FUGGE.

Come si può vedere, constatato il differente contenuto dei due testi, si dovrà osservare che la sirma del sonetto del pastore arcade contiene la rima *mugge, fugge* presente anche in Monti, ma soprattutto che si presenta una forte somiglianza di repertorio di immagini: in entrambi i componimenti il termine *mugge* è associato ad *armento*, e a poca distanza ricorrono rispettivamente *agnellette* (Siralgo) e *capri ed agnelle* (Monti); da notare per quest'ultimo termine l'uso del femminile, dal momento che il giovane poeta avrebbe potuto tranquillamente usare il maschile come già per *capri* senza pregiudicare in alcun modo il contenuto del testo: non è da escludere che l'uso del genere femminile come era già stato proprio di Siralgo possa essere stato da questi mutuato, elemento che suggerisce pertanto una vicinanza tra i due autori. Vicinanza che a sua volta potrebbe testimoniare il fatto che in quel periodo cominciavano ad affacciarsi in maniera decisa nel panorama di letture montiano del periodo ferrarese anche poesie che, rispetto magari

nella storia della letteratura italiana, solo in Tasso il termine *mugge* ricorre più volte: ben 19, di cui otto però solo nella *Gerusalemme Conquistata*.

¹⁴¹ «Olà, nemici, olà gridava intanto / Un de' più negri spirti d'averno, / Sulla cui faccia van serpi in eterno / Spargendo il toscio e raccogliendo il pianto. // Suicida è colei: per quale incanto / Me ne togliete, barbari, il governo? / Piombi piombi la rea meco in inferno, / Se non è pur ogni diritto infranto. // No, rea non è, bugiardo: urto ed aita / Diedi io solo a quel core ed a quel pugno, / Io signor della morte e della vita. // Così rispose un tuono: ulula, MUGGE, / Scuoia il sen, strappa il crin pestasi il grugno, / E sino al centro il maledetto FUGGE».

ai repertori dei tre maestri più famosi e conosciuti che godevano di buona diffusione, erano certamente meno note. Il fatto poi che queste poesie, senza dubbio opera di autori minori, rientrino però in ambito arcadico sono esemplari forse dell'esigenza del poeta di documentarsi ad ampio raggio su quell'Accademia (che, per citare ancora le parole di Carlo Muscetta, «aveva nel sangue») e di studiare anche quella produzione più “sotterranea” in maniera approfondita, con l'ambizione non troppo nascosta di raggiungere uno stile e una maniera poetica vicina a quella arcadica, allo scopo di diventare anch'egli, un giorno non troppo lontano (succederà non a caso nel giro di qualche anno), un pastore arcade. È stato d'altra parte osservato innumerevoli volte che non era una tendenza particolarmente originale quella del poeta, visto il grande prestigio di cui l'Accademia d'Arcadia godeva ancora in quel periodo, né costituisce un fatto eclatante l'attrazione che quella suscitava su di lui. Ma appare certamente significativo cercare di comprendere anche attraverso quali canali questa attrazione si stava esercitando e compiendo: se un singolo esempio non sarà senz'altro sufficiente a provare in maniera inequivocabile che tra questi canali c'è anche quello dell'Arcadia minore, elemento che affrancherebbe almeno in parte Monti dall'etichetta di “panfrugoniano”, sembra costituire perlomeno un buon indizio del fatto che il poeta era stato fin da giovane un lettore a tutto tondo e molto attento, il quale si stava avvicinando all'Accademia anche attraverso testi molto poco conosciuti, fatto di notevole importanza che meriterebbe senza dubbio un approfondimento, difficilmente risolvibile in questa sede senza incorrere nel rischio di allontanarsi troppo da un discorso volto al profilo stilistico che si sta cercando di delineare.

Altro gruppo a proposito del quale è possibile muovere qualche osservazione è quello dei rimanti in -ss-. Ancora una volta, si rintraccia un uso “incrociato” delle stesse parole nella strutturazione di catene rimiche diverse, come sempre testimoni del procedimento di autocitazione di Monti. Siano dunque le catene *spesso*, *adesso*, *appresso*, *impresso* del sonetto VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*); *appresso*, *istesso*, *espresso*, *concesso* del sonetto XXVI (*Cangia la fresca età pensieri, e voglie*) e *impresso*, *adesso*, *istesso* nella sirma del sonetto VIII (*Se sia d'aspetto burbero, o cortese*). Anche se più deboli rispetto ad alcuni dei casi trattati in precedenza, alcune risposdenze sono ben visibili pure in questa circostanza: il termine *appresso* costituisce un (tenue) collegamento tra il sonetto VII e il sonetto XXVI, *istesso* instaura un legame tra il sonetto VIII e il sonetto XXVI e infine *impresso* ricorre nei sonetti VII e VIII. Su questi

due è il caso di soffermarsi ulteriormente. L'epistolario¹⁴² mostra in maniera inequivocabile che furono composti entrambi nello stesso anno, il 1774, ed entrambi in occasione di matrimoni. Circostanze simili, abbiamo cercato di mostrarlo, richiamano in Monti soluzioni stilistiche simili. Ecco dunque che oltre alla connessione operata col recupero di certi rimanti, è possibile trovare anche una connessione di temi e immagini. È il caso di Imeneo, il personaggio della mitologia greca che camminava alla testa di ogni corteo nuziale, e proteggeva il rito del matrimonio; in entrambi i sonetti le immagini dello sposalizio ruotano intorno alla sua figura, come testimoniato nel sonetto VII:

vv. 3-4 Che troppo Imene va compagno adesso
 A Pane, a Fauno e agli altri suoi fratelli

e nel sonetto VIII:

vv. 1-2 Se sia d'aspetto burbero, o cortese,
 O di cuor dolce Imene, o disumano

vv. 9-10 Ma poiché d'Imeneo vi leggo impresso
 Il caro Genio in fronte in dì sì bello.

La sua presenza in sonetti per nozze è senza dubbio poco sorprendente, essendo *topos* codificato in questo particolare tipo di poesia d'occasione: anche Varano e Frugoni si servono del valore simbolico di questo personaggio nella costruzione dei loro versi encomiastici d'occasione, per non dire della poesia melica di un Metastasio, nelle cui opere la figura di Imeneo compare oltre quaranta volte, declinata variamente.¹⁴³ Quello che conta osservare è piuttosto come lo stesso espediente figurativo ritorni in Monti in due sonetti scritti a pochissima distanza l'uno dall'altro: trovata un'immagine felice e funzionale allo scopo dei propri versi, essa si fa immediatamente "modulo", repertorio e diventa riutilizzabile anche a costo di sacrificare l'originalità. È un esempio molto chiaro di quel procedimento di riuso e autocitazione tipico di Monti, e in questa circostanza siamo dinnanzi a un caso a suo modo estremo dato che la ripresa viene fatta tra due testi composti in un lasso di tempo molto breve e assimilati per giunta, si è detto,

¹⁴² Lettera del 21 luglio 1774 a Girolamo Ferri «Si vacat, legga questi due sonetti per nozze. L'ottimo stato di mio padre mi fa stare allegro, e mi fa scrivere cose allegre» (*Epist.*, I, p. 18).

¹⁴³ Come mostra una rapida ricognizione effettuata su opere come *Didone Abbandonata* (1724, 2 occorrenze), *Ezio* (1728, 1), *Demetrio* (1731, 3), *Adriano in Siria* (1732, 1), *Issipile* (1732, 2), *Demofonte* (1733, 10), *Achille in Sciro* (1736, 4), *Zenobia* (1740, 2), *Ipermestra* (1744, 1), *Nitteti* (1756, 2), *Ruggiero* (1771, 2), *Rime* (9).

anche dalla presenza delle stesse rime in *-esso*. Né d'altra parte le riprese si esauriscono qui, dal momento che ricorrono in entrambi i testi le immagini dei fratelli, buoni o tristi (sonetto VII, v. 4 e sonetto VIII, v. 14), con i lemmi chiave, *fratelli* e *fratello* per l'appunto, a rimare con le stesse parole: *quelli, fratelli, belli* nel sonetto VII e *bello, quello, fratello* nel sonetto VIII, con l'unica differenza del numero (plurale in uno, singolare nell'altro). Sempre per quanto riguarda le rime, non sarà superfluo osservare che in entrambi i sonetti ricorre una catena in *-ano*: *strano, Silvano* nel sonetto VII e *disumano, invano, germano, Africano* nel sonetto VIII. Dal momento che Monti aveva certamente nell'orecchio un testo mentre componeva l'altro, anche questa similitudine, per quanto tenue (ci son le stesse rime ma non identità di rimanti stavolta), non sarà casuale. In ultima analisi, una analogia di carattere sintattico: tutti e due i sonetti sono strutturati sulla presenza di una avversativa forte che spezza a metà il discorso e lo risolve; mentre nel sonetto VII il forte *Ma* arriva solo all'inizio dell'ultima terzina («Ma la stampa n'è rotta, onde con strano»), nel sonetto VIII esso concorre a bipartire perfettamente il sonetto essendo collocato all'inizio della sirma («Ma poiché d'Imeneo vi leggo impresso»). In presenza di circostanze simili, dunque, anche la sintassi assume le stesse forme e le stesse esigenze: in questo caso, l'avversativa risolve il discorso iniziale che era stato inaugurato da un dubbio, e ciò allo scopo di accrescere l'enfasi. Le osservazioni mosse a partire dall'analisi di questi due sonetti a proposito dell'iterazione a oltranza da parte del poeta di motivi e stilemi acquisiscono ancor maggiore rilevanza andando ad allargare leggermente lo sguardo sulle poesie di questo preciso periodo: guardando infatti al sonetto V (*Più sul capo non ha fiorite e rosse*), anch'esso scritto per nozze solo qualche tempo prima,¹⁴⁴ è possibile infatti notare il ricorrere degli stessi motivi figurativi e stilistici, in presenza di un contesto poetico simile (la poesia per nozze, appunto). Innanzitutto, il motivo mitologico riguardante Imeneo:

vv. 1-2 Più sul capo non ha fiorite e rosse
 Foglie Imeneo, ché tutte via gittolle

¹⁴⁴ Il sonetto, qui titolato secondo il primo verso per comodità, fu nominato da Monti *Il matrimonio alla moda*. Ne abbiamo notizia in una lettera del 5 luglio 1774 a Girolamo Ferri (*Epist.*, I, pp. 15-16). Bertoldi, nella nota in calce alla lettera, osserva opportunamente che questo sonetto (come del resto gli altri due appena considerati) non si trovano in nessuna delle raccolte o antologie montiane. Si può dunque legittimamente constatare che la diffusione e la conoscenza di queste prime prove poetiche sono state decisamente limitate: anche la critica, del resto, non si è mai soffermata più di tanto su questi tentativi ferraresi, decisamente poco brillanti da un punto di vista lirico ma vitali per comprendere i modi e la formazione del Monti esordiente.

Come sarà proprio dei successivi (ma solo di pochi giorni) sonetti VII e VIII, poi, anche in questo la figura mitologica irrompe nel testo immediatamente nella prima quartina, al secondo verso. Come per gli altri due componimenti però, l'apparizione dell'elemento mitologico non coincide con una distensione di toni nel senso di grazia neoclassica, quale ci si potrebbe aspettare oltretutto da un contesto di celebrazione delle nozze.¹⁴⁵ Nei tre sonetti l'elemento mitologico coesiste con la presenza di un lessico di altro tenore: abbondano cioè parole come *inerti*, *grondante*, *lambiccato*, *stupide*, *torto*, *minacciar*, *taci*, *nodo*, *duolisi*, *aggravò*, *stoltezza*, *rotta*, *sciagura*, *burbero*, *traditor*, *rio*, che concorrono a dare alcune note di asprezza e "aggressività" ai componimenti, e a creare situazioni di contrasto e tensione (cui concorre d'altra parte anche la sintassi) extra vaganti rispetto all'orizzonte d'attesa di un lettore che avvicina un sonetto per nozze. Sembra cioè che il giovane Monti, nel mutuare i motivi mitologici e neoclassici allora predominanti nella cultura di fine Settecento, avvertisse comunque la necessità di adattarli a soluzioni diverse, più personali e in qualche modo più sorprendenti: i testi, quasi, non sembrano componimenti per nozze, dal momento che mancano alcuni dei *topoi* del genere (riferimenti agli sposi, alla vita insieme, alla sacralità del legame: tutti temi trattati con estrema rapidità nei versi in questione: addirittura l'unico accenno alla sposa avviene mediante il termine *mugliera!*). Le occorrenze della figura di Imeneo nei sonetti encomiastici di Varano e Frugoni, ad esempio (e ci si limiti al loro esempio vista l'influenza dei loro sonetti su Monti, dal momento che il tema muliebre dilagava nella poesia in quegli anni attraendo una mitologia d'occasione facilmente adattabile alle circostanze da qualsiasi rimatore: le *Rime degli Arcadi* pullulano di riferimenti a Imeneo, il solo, e già citato Filippo Leers ne presenta due!), coincidono di solito con tonalità ben più distese, atte a creare quadri d'ambiente e immagini di raffinata eleganza neoclassica. Ben diversamente da queste prove montiane, in cui il mito convive con asprezze lessicali e figurali. Soprattutto in Frugoni, in sonetti come *Fra l'alta Senna, e il guerrier Istro oh quale* («Fra l'alta Senna e il guerrier Istro oh quale / Arde giusta d'onor bella contesa! / Superbo in ciel pende Imeneo sull'ale / Lieto d'averla fra i due fiumi accesa. // Ambo dicono al Nume: Alla regale / Felice coppia degli Dei discesa / In magnanima Madre io l'immortale / Lovisa diedi, io l'immortal Teresa. // mira le Madri

¹⁴⁵ E in calce al primo dei tre sonetti, Monti scriverà nella lettera a Girolamo Ferri di essere in fase di ripresa dopo un periodo di "ozio intellettuale" (5 luglio 1774): «Chi sta per perdere una cosa cara, e poi la vede in salvo fuori d'aspettazione, non può fare a meno di non esser soggetto ad un moto che svegli nella macchina quella sensazione e impressione che ha nome di allegrezza. Tanto è vero essere io in questo caso, che ho permesso alle Muse di stuzzicarmi un poco il cervello a loro piacimento, per non lasciarle lungamente in ozio. Ho fatto dunque due sonetti. Legga il primo e dall'argomento giudichi dell'umore del poeta» (*Epist.*, I, p. 16).

invitte, e i Pegni eccelsi, / E poi decidi. Allor rispose il Dio: Per voler dei destini io queste scelsi. / Una ognor l'altra uguaglji: ambe ne' Figlj / Faccian la gloria del trionfo mio; / Ma niuna in terra queste due somiglji») o *Giungesti, austriaca Dea, dove le sponde* («Giungesti, austriaca Dea, dove le sponde / Partenope di fior spargea festosa. / Scosso il sasso fatal, che il frale asconde, / Sentì l'arrivo tuo l'Ombra famosa. // Sorse, e al bel lauro, che in più verdi fronde / tutta ringiovenì la chioma annosa, / Rivolta disse: Oh qual fu noi diffonde / miglior luce Imeneo nei Fati ascosa! // Onor di dotte fronti, onor d'Eroi, / Lauro, che all'urna mia sacrò Elicona, / Quanto son grandi i bei destini tuoi! / Vedi a qual alta Dea, vedi a qual Dio / Serbato son grandi i bei destini tuoi! / Vedi a qual alta Dea, vedi a qual Dio / Serbato fosti ad intrecciar corona, / Che bella invidia sei del canto mio!»), l'elemento mitico è sorretto da un lessico orientato alla distensione, a una placida "luminosità", al sentimento, alla creazione di un'atmosfera veramente mitica e allegorica (si notino dunque termini come *onor, ale, eccelsi, gloria, fior, frale, lauro, destini, corona, canto...*). Solo nell'ode di Ludovico Savioli *All'amica inferma* (poesia XVIII degli *Amori*) il tema imeneo compare in corrispondenza di un contesto "degradato" e non afferente a situazioni idilliche: «L'accolse: invano i talami / Altro imeneo chiedea; / Febbre crudel vietavali, / E il petto infido ardea».

Il fatto poi che tutti e tre i sonetti montiani in questione presentino dei tratti stilistico-linguistici molto simili fa pensare che l'autore stesse quasi conducendo una sorta di piccolo esperimento, alla ricerca di soluzioni diverse all'interno dei piccolissimi margini concessi dal genere encomiastico. A corollario di tutte queste osservazioni, andrà in ultima analisi osservato che anche nel sonetto V la sintassi segue un andamento modellato sul tipo "sviluppo - scioglimento" con la proposizione avversativa a coronare nell'ultima terzina il discorso iniziato nella fronte («Ma Indifferenza le serrò la bocca»). Se due indizi possono dunque far nascere il dubbio, le osservazioni linguistiche e sintattiche mosse riguardo a tutti e tre i sonetti e il fatto non meno importante che gli stessi furono composti verisimilmente in un solo mese saranno forse la prova dell'intento di Monti di procedere in modo seriale e standardizzato in presenza di contesti poetici simili, riprendendo gli stessi motivi e gli stessi stilemi ed esplorandone le potenzialità fino a renderli repertorio. A coronamento delle riflessioni su questi sonetti può essere utile a questo punto compiere un piccolo approfondimento riguardante l'approccio adottato da Monti nell'impiego dell'elemento mitologico legato al tema matrimoniale, quale si manifesterà anche nella sua produzione letteraria. Il tema di Imeneo ritornerà infatti anche in molte altre poesie di Monti, più tarde ovviamente

rispetto a questi sonetti giovanili. Esempari in tal senso il poemetto del 1781 *La bellezza dell'Universo* («E tue pur son le dolci canzonette / Che ad Imeneo cantar dianzi s'intese / L'arcade schiera su le corde elette»); il sonetto per le nozze Rondinelli-Guidi del 1782 (*Che fai, santo Imeneo, che pei sereni*); la canzonetta *Per le nozze di G. B. Persico con la Contessa Pisana Gazzola* («Ed io, se tanto lice / Al doloroso accento / Del tuo padre infelice, / Farò che il mio lamento / Non sia di grazie povero / Fra i lieti canti che Imeneo destò») del 1823; *Le Nozze di Cadmo ed Ermione* («Odi il suon delle cetre, odi il tripudio / Delle danze, ed Amor vedi che gitta / Via le bende, e la terza e quarta rosa / Del tuo bel cespo ad Imeneo consegna: / Ed allegro Imeneo nel più ridente / Suol le trapianta, che Panaro e Trebbia / Irrighino di chiare onde felici») e il *Sermone sulla Mitologia* («Audace scuola boreal, dannando / tutti a morte gli Dei, che di leggiadre / fantasie già fiorìr le carte argive / e le latine, di spaventi ha pieno / delle Muse il bel regno. Arco e faretra / toglie ad Amore, ad Imeneo la face, / il cinto a Citerea») entrambi del 1825. In presenza di contesti “matrimoniali” atipici, poi, ricorre spesso il termine “imeneo” ma senza la personificazione mitologica. Emblematico ad esempio il sonetto *Per scioglimento di matrimonio* («Su l'infausto imeneo pianse, e rivolse») in cui appunto il contesto triste e degradante del divorzio sembra impedire l'ingresso al mito. Anche nella *Ierogamia di Creta* del 1810 il contesto del tutto particolare di Giove e Giunone, matrimonio olimpico e mitologico per eccellenza, nega l'accesso a un mito minore: «L'alto del mondo correttor, fra l'opre / Del celeste imenèò, / La folgore posò». In ultima analisi, occorrerà rilevare che nella *Feroniade* (1784) ricorre infine «ma di Giove non seppe un'amorosa / frode fuggir. La vide, e da' begli occhi / trafitto il nume, la sembianza assunse / d'un imberbe fanciullo, e sì deluse / l'incauta ninfa, e la si strinse al seno / con divino imeneo»; nel III canto del *Bardo della Selva Nera* (1806) troviamo un metaforico matrimonio infernale, in cui non c'è spazio per la personificazione classicheggiante (anche ovviamente per la diversa mitologia che nutre il poema): «Allor che frutto / D'infernale imeneo la tenebrosa / Dell'Erebo consorte eterna Notte / L'Angoscia partorì, l'Insidie, il Pianto, / La malvagia Fatica, e la Menzogna, / e con le bieche rubiconde Risse / delle leggi il Disprezzo, e la deforme / consigliera di colpe orrida Fame, / cognati tutti e spaventosi aspetti»; due occorrenze nella versione dell'*Iliade*: nel libro V («Al re Laomedonte il prence Anchise / la razza ne furò, sopposte ai padri / segretamente un dì le sue puledre / che di tale imeneo sei generosi / corsier gli partoriro») e nel libro VIII («Diletto capo Telamònio Teucro, / siegui l'arco a scoccar, porta, se puoi, / a' Dànai un raggio di salute, e onora / il tuo

buon padre Telamon che un giorno / ti raccolse fanciullo, e benché frutto / di non giusto imeneo, pur con pietoso / tenero affetto in sua magion ti crebbe»); infine, nel 1810, la traduzione dal francese dell'*Ode à l'hymen* di Lemercier. Come si può vedere, dunque, Imeneo fu un lemma e una figura mitologica che dovettero suscitare attrazione e affezione nel poeta, visto l'uso non isolato ed episodico articolato nell'arco di tutta la sua carriera poetica, ovviamente con le differenti applicazioni in presenza di contesti diversi.

Gli ultimi due gruppi che occorre prendere in considerazione per portare finalmente a conclusione l'analisi delle catene rimiche sono quelli inerenti ai rimanti in *-ll-* e *-tt-*. È necessario in questa occasione partire da un raffronto condotto parallelamente su tutte e due le tipologie dal momento che, come vedremo a breve, esse sono protagoniste del caso più emblematico ed eclatante di riuso e recupero dell'intero *corpus*, l'esempio più evidente e la prova incontrovertibile dell'importanza che questo espediente retorico riveste nella formazione poetica di Monti. Siano dunque il sonetto XVII (*Oggi non vengo a te le vene, e il petto*) e il successivo sonetto XXXIV (*Oggi non vengo a Te le vene e il petto*), entrambi encomiastici, che per comodità di analisi varrà la pena riportare nuovamente qua sotto:

XVII

Oggi non vengo a te le vene, e il petto
Del fervido Febeo furor satollo:
Convenienti al nobile soggetto
Scarso è di voci, e di parole Apollo.

Qui in faccia al tuo Bonden col crin negletto
Sciolto dai Lauri, e senza cetra al collo,
Sacro al tuo nome un simulacro io metto
E fermo sopra un Altarel l'estollo.

Vieni, e osserva, o Signor. Già sveglia il foco
Sull'Ara un Genio, ch'a' tuoi meriti applaude,
E la fiamma ne scoppia a poco a poco.

Vieni: né tauro, né vitel, ma voglio
Ivi immolarti, a tua perpetua laude
D'un, che non dico, il contumace orgoglio.

XXXIV

Oggi non vengo a Te le vene e il petto,
Vergine, di Febeo furor satollo:
Con voci degne il nobile soggetto
Sò che non ben sapria cantarmi Apollo

Qui dove a noi vicin sorge il Prospetto
Della Giovecca, e al cielo innalza il collo,
Sacro al tuo nome un simulacro io metto,
E tra Silvestro e Bernardin l'estollo.

Vi pongo avanti un Altarello, e poi
Tre volte invoco spettatrici intorno
L'ombre degli Avi Cicognari eroi.

Ivi né Tauro né Vitel, ma voglio,
Vergine, al tuo valore in sì bel giorno
Svenar del Mondo il debellato orgoglio

Come si può facilmente notare, il primo verso, il settimo e il dodicesimo sono uguali nei due componimenti, e anche il secondo è molto simile: si tratta dunque di versioni diverse di uno stesso testo? La presenza in tutti e due i sonetti della catena rimica *satollo, Apollo, collo, estollo*, con i rimanti collocati sempre nella stessa posizione (v. 2, v. 4., v. 6, v. 8) e delle catene *petto, soggetto, negletto, metto* nel sonetto XVII e *petto, soggetto, Prospetto, metto* nel sonetto XXXIV, parrebbe confermare questa ipotesi. Nella sirma, inoltre, l'ultima terzina di entrambi i sonetti contiene la stessa rima *voglio, orgoglio*. Molte analogie d'impianto, dunque, che potrebbero suggerire appunto la sussistenza di un episodio di riscrittura dello stesso testo. A ben guardare, però, la situazione sembra essere decisamente diversa. Innanzitutto, i dodici versi successivi ai primi due sono molto differenti nei sonetti: a fronte infatti di una somiglianza tematica e prosodica che si protrae tra le rispettive prime quartine (l'accenno al «Febeo furor» e al «nobile soggetto» ad esempio), le tre stanze successive sono notevolmente differenti. A cambiare è innanzitutto, e clamorosamente, l'argomento dei sonetti: il XVII era dedicato alla conferma del Conte Lorenzo Panzacchi nel ruolo di tesoriere di Ferrara,¹⁴⁶ mentre il XXXIV, che abbiamo visto prendere le mosse dalle stesse premesse e da versi quasi identici, fu invece composto in onore degli «Avi Cicognari», nell'occasione della monacazione di una giovane appartenente alla famiglia. Addirittura, al posto di «Cicognari», nel sonetto XXXIV era inizialmente scritto «Calcagnini», mostrando in maniera inequivocabile che il giovane Monti era incline spesso e volentieri al recupero delle proprie invenzioni e al successivo reimpiego "indiscriminato" a beneficio di testi

¹⁴⁶ Nomina di cui abbiamo notizia dall'Epistolario, nella lettera al fratello Fedele Maria del 23 aprile 1773: «Per la conferma di questo tesoriere Panzacchi tutti i Ferraresi hanno mostrata la loro abilità in compor sonetti, canzoni ed altro. Anche a me venne la voglia di far un sonetto, e fatto che fu lo presentai io in persona al sig. tesoriere accompagnato dal segretario di casa Calcagnini, che ha servitù grande col medesimo. Egli lo gradì sommamente, ed io, animato da questo aggradimento, lavorai in un giorno solo la corona di dieci sonetti, che portai similmente subito a quel cortesissimo signore, che li gradì al maggior segno». (*Epist.*, I, p. 8)

composti per altre situazioni e circostanze. Il confronto tra i due sonetti in questione poi sembra confermare anche la bontà dell'approccio iniziale adottato in questa sede per analizzare il *corpus* di sonetti: come si è appena avuto modo di rilevare, è evidente che l'unica caratteristica dei testi che Monti "copia e (quasi) incolla" va ricercata nei rimanti, i quali si configurano dunque come il punto di riferimento, la base di appoggio da cui il giovane poeta partiva per stendere poi i suoi versi. Il constatare che la rielaborazione di questi due testi è avvenuta proprio a partire dalle rime può gettare dunque retroattivamente una luce anche su tutti i testi analizzati sin qui partendo proprio dallo studio dei rimanti: alla luce di quest'ultimo, eclatante esempio non è possibile considerare solo una suggestione l'idea che in più di qualche circostanza Monti abbia composto i suoi testi proprio a partire dalle catene rimiche, fissate a incardinare tutto il resto. Nel momento in cui queste catene sono evidentemente condivise da più testi, è conseguentemente confermata in maniera direi incontrovertibile, soprattutto in virtù dei numerosi esempi che abbiamo addotto sin qui, la prassi di reimpiegare i propri materiali poetici in circostanze differenti a seconda del bisogno: si tratterebbe dunque di un *modus operandi* che, in riferimento alle rime, si manifesterebbe attraverso il passaggio abbastanza meccanico dalla definizione di una serie rimica, mutuata spesso, come mostrato, da lavori precedentemente messi a punto, al momento della scrittura vera e propria dei versi, che avviene a partire letteralmente dalla loro conclusione, già precedentemente fissata. L'ultimo esempio rende in altre parole manifesta l'attitudine del poeta a "rinnovarsi riciclandosi": la partenza dal noto e padroneggiato materiale poetico conduce ad un approdo nuovo che si regge sul già collaudato (almeno nella mente del poeta). Se la ragione sottesa a questa tendenza sia la pigrizia, la scarsa propensione per certi argomenti o la paura di "fallire" in fondo poco importa. Quello che più conta è aver dimostrato in che modi e con che frequenza questo atteggiamento di riuso e autocitazione si manifesta.

Nel caso dei due sonetti in oggetto, XVII e XXXIV, è poi interessante cercare di scoprire in che modo si attua il processo di diversificazione di due testi evidentemente imparentati ma complessivamente diversi. L'innovazione di Monti segue talvolta linee discrete e poco evidenti. Si osservino ad esempio i primi versi di ciascun sonetto. Abbiamo detto poco sopra che i versi che danno il titolo ai componimenti sono uguali. In effetti, le parole sono identiche, ma a ben vedere il senso complessivo è molto diverso. A fare da discriminare, una semplice virgola: nel sonetto XVII è collocata dopo *vene*, con una leggera pausa nell'intonazione ma complessivamente poco incisiva nella

prosodia, mentre nel XXXIV è posta in punta di verso, a isolare il termine *Vergine* che inaugura il secondo ed è racchiuso da un'altra virgola, con l'effetto di una grande evidenziazione per il termine e di una deissi molto più accentuata rispetto all'ipotetico *tu* dell'altro testo, a tutto vantaggio del tono enfatico che muove i versi. L'irruzione della *Vergine*, poi, sposta la tematica dall'elemento puramente mitologico e classico al cristiano, esigenza facilmente comprensibile se si pensa che il sonetto XXXIV è dedicato alla monacazione di una giovane. Allo stesso modo, anche il giro sintattico dei due versi che chiudono la prima quartina è differente: il senso è sempre lo stesso (Apollo in persona non potrebbe trovare parole adatte a un simile soggetto), ma nel sonetto XVII il «nobile soggetto» è termine, mentre nel successivo XXXIV è oggetto. Cambiamento all'apparenza di poco conto, esso permette in realtà l'irruzione dell'io lirico al v. 4 («So che...») e soprattutto permette di eludere l'intricatissima inversione «Convenienti al nobile soggetto / Scarso è di voci, e di parole Apollo», alzando il tono del discorso per adattarsi al contesto religioso, nella promozione delle «voci» necessarie al canto (che solo nel XXXIV trova diritto di cittadinanza in riferimento ad Apollo) da «convenienti» a «degne». L'evoluzione del sonetto pare dunque mostrare una contestuale crescita nel poeta, uno sviluppo di un'attitudine versificatoria più adulta e più attenta ai particolari. Evoluzione si badi bene che poco ha a che fare con l'effettiva qualità dei componimenti, dal momento che questi sonetti encomiastici risultano nel complesso piuttosto poveri. La seconda quartina si potrebbe definire “topografica” in tutti e due i testi ma anche in questa circostanza si può riscontrare una evoluzione. L'“ambientazione” del primo è decisamente poco circostanziata rispetto a quello che sarebbe il legittimo orizzonte d'attesa di un sonetto encomiastico composto per un evento specifico e per un destinatario ben individuato, essendo molto sfumata nell'elemento mitologico: a fronte dell'unico riferimento “reale”, cioè «tuo Bonden», il resto dei dettagli è ispirato a un codice classico e mitologico, con i riferimenti al «crin negletto / Sciolto dai Lauri», alla «cetra al collo» e al «simulacro» che concorrono a rendere molto sfumata e indefinita l'individuazione spaziale. Il secondo sonetto, invece, fornisce dati molto più precisi in merito alla “collocazione” della famiglia oggetto dell'encomio: l'allusione al Corso della «Giovecca» e all'arco del «Prospetto», due luoghi molto famosi di Ferrara, permette di visualizzare immediatamente i due monasteri delle Clarisse e delle Benedettine che sorgevano nei paraggi. Sembra quasi che Monti voglia dare al lettore l'indirizzo dell'evento che sta celebrando col suo componimento, ancorando quest'ultimo al dato reale in maniera da proiettare

istantaneamente lo sguardo di chi legge (il testo era stato composto con ogni probabilità a beneficio di una elitaria cerchia di cittadini ferraresi) verso luoghi ben noti della città, rendendo più concretamente tangibile l'importanza e l'immediatezza dell'evento cantato, la monacazione di una giovane ferrarese appunto. Il v. 7, che abbiamo visto essere condiviso dai sonetti e contenuto ovviamente nelle quartine deputate a localizzare gli eventi degli encomi, è sostanziato da una forza ben diversa nei due testi: nel XVII il «simulacro» è sproporzionatamente e ampollosamente sacro al nome del Conte, nel XXXIV la deissi è rivolta alla Vergine, e al suo nome è consacrato lo stesso «simulacro», molto coerentemente con il contesto tutto religioso del sonetto. In questa coerenza si può forse intravedere la ricerca di una misura testuale più appropriata al destinatario dei suoi testi piuttosto che un ravvedimento profondo rispetto all'eccessiva sfarzosità e magniloquenza di certi suoi encomi: una monaca doveva valer meno di un Tesoriere agli occhi di Monti, e una lode così altisonante come quella del sonetto XVII doveva essere sembrata esagerata anche a lui; è per questa ragione forse che nella prima occasione il testo è offerto direttamente all'oggetto della celebrazione, e nella seconda i versi sottoforma di simulacro sono offerti prima alla Vergine e solo indirettamente, in seconda battuta, alla giovane monacanda. La sirma dei due sonetti sancisce poi in maniera definitiva le differenze riscontrate a partire dalla fronte. La prima terzina del sonetto XVII riprende l'atmosfera classicheggiante con gli accenni al «foco» e alla «fiamma», simboli della mitologia classica riferiti talvolta ai bisogni della società (e quindi collegati idealmente da vicino con il ruolo di tesoriere), all'«Ara», al «Genio» che applaude ai meriti del destinatario, cui Monti si rivolge con un'enfatica invocazione «Vieni, e osserva, o Signor». Nel XXXIV non c'è quasi più spazio per l'elemento classico o classicheggiante. Innanzitutto, l'«Ara» del sonetto XVII lascia il posto a un più umile «Altarello», che recupera tra l'altro «Altarel» del testo precedente (v. 8) e si adatta maggiormente a un contesto che dovrebbe richiamarsi all'umiltà cristiana della fanciulla avviata alla strada della monacazione. In secondo luogo, poi, l'invocazione che il poeta promette di fare degli «Avi Cicognari» sarebbe reiterata per tre volte, con riferimento forse a un numero, il tre appunto, che per le sue ben note connotazioni non sarà casuale in un sonetto di ispirazione religiosa. L'accento che Monti fa, in chiusura di terzina, alle «ombre degli Avi Cicognari eroi» è evidentemente una piccola concessione a un tono classico e mitologico, in apparente contraddizione con quanto appena detto, che però sembra trovare coerenza e spiegazione nel fatto che l'esaltazione della famiglia Cicognari doveva per forza passare attraverso un riferimento ad un

passato mitico ed eroico, verso i cui stilemi Monti indulge più che volentieri: ecco quindi «ombre» al posto di un più comune e religioso «morti», ed ecco appunto il riferimento magniloquente e sproporzionato agli «eroi», che connota in maniera epica i destinatari del sonetto anche a scapito magari della sacralità solenne dell'occasione. A coronare le osservazioni a proposito delle differenze che sussistono tra queste due stanze, una constatazione di carattere per così dire metrico: la prima terzina è l'unica stanza in entrambi i sonetti in cui le catene rimiche sono differenti, l'unica stanza cioè in cui Monti innova totalmente la zona calda della punta di verso. Il fatto che in questa terzina ricorra anche il nome dei destinatari da encomiare non è casuale: abbiamo già visto che l'unico fattore di novità gravita infatti intorno all'irruzione di un nuovo destinatario (venendo poi variamente espresso), e all'apparizione di questo la griglia pre impostata di rimanti deve cedere e lasciare spazio a parole rima confacenti alle nuove esigenze celebrative. L'ultima terzina, infine, è ugualmente indicativa per rilevare il procedimento adottato da Monti nella rielaborazione del proprio materiale fino a ottenere qualcosa di nuovo. Sia dunque il primo verso, di cui pure abbiamo rilevato l'evidente parentela: soppresso il verbo «Vieni» da entrambe le terzine, Monti rinuncia alla pesante anafora a inizio stanza, preferendo invece un gioco di parole più sottile tra «Vi» e «Ivi». Come aveva già fatto per il verso iniziale del sonetto, poi, il poeta cerca di innovare tramite l'inserimento di un semplice segno di interpunzione: la virgola collocata alla fine del primo verso, che incornicia la parola «Vergine» insieme all'altra del secondo, cambia in maniera sensibile il senso del discorso, ma in modo molto sottile e quasi impercettibile. «Vergine» al v. 13 poi, è facile rilevarlo, fa il paio con lo stesso termine al v. 2, incastonato allo stesso modo tra due virgole e messo da queste in grande risalto: siamo lontani, è chiaro, dal concetto di *ring composition*, ma la volontà di creare una certa circolarità strutturando il sonetto in questa maniera sembra essere piuttosto evidente, fattore questo che potrebbe deporre a favore dell'idea di una certa evoluzione in termini di consapevolezza stilistica tra i due sonetti composti in momenti differenti. Ancora al secondo verso, ulteriori differenze: il «tu» è ancora rivolto alla Vergine, e la focalizzazione non passa mai direttamente sulla monaca o sulla famiglia, che per quanto esaltata resta sempre sullo sfondo, ben diversamente dal tesoriere che era degno di «perpetua laude» e di un sacrificio tutto pagano. Sacrificio che nel sonetto XXXIV viene tributato al valore della Vergine, cogliendo l'occasione della monacazione: il «sì bel giorno» quindi diventa il pretesto per un sacrificio alla Vergine più che l'evento rappresentante l'occasione principale del possibile sacrificio, in maniera nuova rispetto

a prima, in cui l'importante tesoriere era posto al centro dell'attenzione ed era destinatario diretto del sacrificio (cosa ovviamente inammissibile in "territorio cristiano"). Il verso conclusivo, infine, corona il processo di evoluzione delle istanze contenute dai due testi e sancisce in maniera definitiva le loro differenze. Nel primo dei due sonetti Monti vuole sacrificare sull'altare del Conte Panzacchi non tori o vitelli ma addirittura il «contumace orgoglio» di qualcuno la cui identità non è rivelata («un che non dico»), forse in riferimento a qualche controversia occorsa in occasione della nomina a Tesoriere. Nel secondo componimento invece il sacrificio che Monti auspica di compiere riguarda «del Mondo il debellato orgoglio»: non un giudizio di valore o una malcelata polemica ma una constatazione oggettiva del percorso di ascesi intrapreso dalla giovane monacanda, che si spoglia appunto (degnò di nota l'uso di «debellato») delle cose del Mondo. Appare evidente il rovesciamento di prospettiva: secondo questa interpretazione il sacrificio non sembra compiuto per la destinataria dell'encomio, bensì da lei per la figura più rilevante del sonetto, ossia la Vergine, messa in risalto dagli espedienti che abbiamo discusso. Notevole l'uso del termine «svenar» per il più comune «immolarti»: collegato più che altro alla tradizione tragica e teatrale, connota in maniera più marcata (e forse sproporzionata) il concetto del sacrificio. Il termine fu infatti usato soprattutto da autori come Metastasio: sono quasi una decina di occorrenze del termine nella sua opera, in melodrammi come *Didone abbandonata* (1724), *Siroe rè di Persia* (1726), *Ezio* (1728), *Alessandro nell'Indie* (1729), *Issipile* (1732), *Demofonte* (1733), *Zenobia* (1740). Quasi mai però «svenar» è riferito a un sacrificio come in questo sonetto montiano. Tra i maestri ferraresi del giovane Monti, il solo Varano utilizza due volte «svenar» nel senso di «sacrificare»: «La mano accinta / a svenar l'ostia è vile» e «un toro a lor promisi; e questo io deggio / ora svenar», versi tratti peraltro da *Rime Pastorali* (*Egloga III*) e non da sonetti. L'espressività del lemma sarà poi messa a frutto dai tragediografi successivi, come Carmignani e soprattutto Alfieri: tre occorrenze nel *corpus* del primo dalla *Polissena* (il verso «Di già l'ostia a svenar su questa tomba» sembra poter essere stato nell'orecchio di Monti quando scrisse nella versione dell'*Iliade* «ove l'ostie svenar solean gli Achivi»), ben dodici in quello del secondo, dalla *Merope*, all'*Ottavia*, alla *Sofonisba*.

I sonetti XVII e XXXIV sono dunque i casi più eclatanti di riuso e recupero del proprio materiale poetico per l'adattamento a scopi ed esigenze diversi: lo scarto tra i due testi e le differenze che abbiamo messo in evidenza aiutano a comprendere che l'innovazione perseguita da Monti talvolta corre lungo binari molto sottili (l'apposizione di virgole, lo

spostamento di nomi), talvolta è molto più evidente, con lo stravolgimento della griglia metrica di intere stanze e l'invenzione di nuovi rimanti adatti al nuovo scopo encomiastico, o con il progressivo svuotamento delle istanze mitologiche e classicheggianti in favore del rinnovato contesto di matrice religiosa e segnatamente cristiana. Un'innovazione che procede dunque facendo scopertamente riferimento alla prova precedente, ma sempre con l'ambizione di creare qualcosa di diverso e di più elaborato, in parte anche più retoricamente ricercato, adattando con estrema duttilità forme e stilemi alle più svariate circostanze.

Uno dei due sonetti che occorre infine prendere in considerazione per completare l'analisi dei rimanti è strettamente connesso con il XVII, appena analizzato in chiave comparativa. Il sonetto XVI (*Questo, che avvinto, io traggo a Te davante*) fu infatti composto anch'esso in occasione della chiacchierata nomina a Tesoriere del Conte Panzacchi. I versi vertono questa volta su una metafora continuata, con il poeta che assume il ruolo di guardia e si incarica di stanare il Dispetto, preda dell'Invidia e nascosto in qualche «Ostello», per consegnarlo alla censura del Disprezzo, castigo ben più efficace della violenza («Se la testa crudel gl'infrango e spezzo, / risorgerà più truce, e con più lena») per punire chi aveva osato malignare sul conferimento di tale incarico. Due testi dunque, il XVI e il XVII, composti per la medesima occasione e verosimilmente nello stesso periodo, probabilmente anche a distanza di solo qualche giorno uno dall'altro. E tale parentela è anche in questo caso svelata da quel procedimento di auto-ripresa e "riciclo" che si è cercato di mettere in evidenza sino a qui. Non è difficile infatti rilevare come la catena rimica *petto, Dispetto, ristretto, sogetto* del sonetto XVI richiami da vicino quella del XVII *petto, sogetto, negletto, metto*: non ci sarà identità quasi totale dei rimanti come in altre circostanze (solo *petto* e *sogetto* sono in comune), ma sembra impossibile, stante la sicura vicinanza temporale con cui sono stati composti, non assumere per certa l'esplicita volontà di recupero e riuso di alcune suggestioni tra i due testi da parte del loro autore, e la conseguente influenza reciproca a livello stilistico. Vicinanza che si vede anche altrove sul piano dello stile e delle figure di suono: entrambi i sonetti, per l'esigenza di porre in grande rilievo l'encomio e reggerlo con una passione che si rivela senza dubbio sproporzionata, sono infatti retti da una sonorità dura, molto consonantica, con parole come *avviNto, TRaGGo, raBBia, raVVisi, buRBero, pocaNZi, TRovai, deNTRo, dipiNTo, FRemea, aMPLo, suPPLizio, teSTa, CRudel, iNFRaNGo, TRuce, supeRBo, deliTTi* (XVI) e *veNGo, feRVido, coNVenieNTi, SCaRSo, faCCia, CRin, seNZa, ceTRa, simulaCRo,*

soPRa, SVeGLia, meRTi, fiaMMa, SCoPPia, iMMolaRTi, peRPetua, coNTumace a costituire la particolarissima (è difficile riscontrare casi simili nei sonetti encomiastici dei tre maestri che abbiamo preso in considerazione) ossatura sonora dei versi. È chiaro che siamo di fronte a un ulteriore esempio di quella prassi che, dovremmo averlo ormai dimostrato, regolava la primissima attività versificatoria del giovane Monti: in presenza di contesti simili, la sua penna indulgeva spesso e volentieri al riuso di proprie creazioni, all'autocitazione e all'intreccio infine di un tessuto sonoro che fosse per lui immediatamente riconoscibile e nuovamente spendibile.¹⁴⁷ I sonetti XVI e XVII offrono in conclusione l'appiglio per muovere alcune osservazioni su un ulteriore caso di ripresa, decisamente degno di nota viste le modalità. Facendo una rapida incursione nel *Saggio di poesie* del 1779, tra i vari sonetti che Monti doveva aver percepito come i più degni a essere inclusi nella sua prima silloge scoviamo il seguente, composto per la nomina a Governatore di Roma ottenuta da Ferdinando Spinelli:

Questa, che muta or vedi a te davante
Starsi con fronte rispettosa e china,
Questa è, signor, ravvisane il sembiante,
La popolar Licenza tiberina.

Questa è colei, che schiva intollerante
Di Consolar severa disciplina
Fa temeraria tante volte e tante
Tremar la prisca autorità latina.

Tu la freni; e di pace infra i tranquilli
Trionfi or sei del Tebro in su l'arene
Dei Cesari più grande e dei Cammilli;

Chè il frenar di costei l'ira e l'orgoglio
Vanto è maggior che in barbare catene
Trarre i Galli e i Sicambri in Campidoglio.

Non va dimenticato che il *Saggio*, nell'ottica dell'ancora giovane Monti, doveva rappresentare la sua arte poetica nell'atto di debuttare in maniera ufficiale sulla scena culturale romana, con l'ambizione non troppo nascosta di imporsi anche su quella italiana. Non appare dunque irrilevante il fatto che in un testo che trova diritto di cittadinanza nientemeno che nella prima raccolta del poeta ritornino, evidentissimi, motivi, suggestioni e stilemi che Monti aveva già adottato in sonetti che dobbiamo, secondo la definizione che abbiamo dato in apertura di capitolo, definire certamente

¹⁴⁷ E si segnali, in chiusura, anche la catena rimica *affetto, petto, ogetto, costretto* del sonetto XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*), della stessa tipologia dei quelle appena analizzate.

giovanili. I testi XVI (in particolare) e XVII costituiscono senza dubbio alcuno il sostrato del sonetto per Ferdinando Spinelli. Molti fattori, infatti mettono in stretta relazione i componimenti. L'incipit, innanzitutto. I versi iniziali del sonetto per Mons. Spinelli («Questa, che muta or vedi a te davante») e del sonetto XVI («Questo, che avvinto, io traggio a Te davante») sono quasi uguali: la costruzione con il dimostrativo *ex abrupto*, la proposizione relativa e la forte deissi, chiariscono inequivocabilmente fin dal principio che il testo più recente è modellato sullo stile del più antico, non essendo la differenza di genere dell'aggettivo prova sufficiente per sostenere il contrario. Tra l'altro, si noti come l'esordio con il dimostrativo (la cui fittissima presenza è tipica dello stile montiano, come si chiarirà meglio in seguito) rimandi anche al sonetto IV «Questo seggio, signore, ai merti tuoi» (anch'esso encomiastico: i moduli riaffiorano!), che con il testo più recente ha pure in comune la ripresa al verso di 3 di «Questo/a», curiosamente seguito in un caso da «è l'onor» (IV), nell'altro da «è, signor», con identità di uscita tronca in cesura. Un altro fondamentale elemento in comune tra i sonetti XVI e il più recente sono i rimanti. Abbiamo rilevato nel corso di questo paragrafo quanto contasse la configurazione delle rime nella strutturazione delle poesie per Monti. Ebbene, a distanza di cinque anni¹⁴⁸ ritornano, nella prima quartina, gli stessi rimanti *davante, sembante*; e poco importa che in un testo *sembante* sia introdotto da un aggettivo e nell'altro da un verbo: il valore strutturante del rimante rimane intonso, e costituisce la griglia su cui Monti ha poi articolato il sonetto, variandolo ovviamente nelle stanze successive secondo i diversi motivi celebrativi ma sempre intendendo ai propri modelli, ai propri moduli espressivi. Le altre stanze sono, in effetti, molto diverse nei sonetti, e l'irruzione della materia romana nel testo dedicato a Mons. Spinelli fa prendere allo stesso una piega molto differente, in cui le ripetute menzioni dell'elemento storico mitologico latino sono chiaramente orientate a magnificare l'autorità dell'illustre cittadino romano coevo. A ben guardare, però, solo la "veste" dei versi è differente. In tutti i testi, anche nel XVII, l'argomento è sempre lo stesso: si tratta di una serie di encomi diretti al destinatario del sonetto per il particolare merito di suscitare *dispetto, orgoglio, invidia e ira* nei gelosi, e dell'esaltazione iperbolica (far tacere le malelingue è più onorifico e virtuoso che ridurre i barbari in catene!) delle virtù che invece costituiscono la cifra del campione d'umanità che viene celebrato. L'accenno al sonetto XVII ci permette di chiudere rapidamente le riflessioni sulle analogie che intercorrono tra i tre testi con una osservazione. In questo caso, a essere

¹⁴⁸ I sonetti composti per la nomina a Tesoriere del Conte Panzacchi sono del 1773, quello per Monsignor Spinelli è del 1778.

replicata è la tecnica iterativa e anaforica per mezzo della quale due stanze nello stesso testo sono interconnesse tra loro. Si osservino dunque le sirme del sonetto XVII e di quello più recente: nel primo le due terzine sono entrambe inaugurate da «Vieni», nel secondo a fungere da innesco e richiamo tra le strofe finali è il tema del frenare le malelingue, con la ripresa tra «Tu la freni» e «Chè il frenar». Inoltre, torna nel sonetto per Mons. Spinelli il rimante *orgoglio*: chiaramente insufficiente per decretarne, come era stato per l'altro sonetto, un valore strutturante, è perlomeno la spia di un ricordo che sempre riconduce il giovane Monti al già esperito, nella zona topica della punta di verso. A fronte di queste somiglianze, che pure in altri casi erano emerse in maniera analoga, va ribadita l'eccezionalità di questa circostanza, e cioè che i testi sono stati scritti a ben cinque anni di distanza. Sembra evidente come nel caso di Monti parlare di memoria autoriale interna acquisti un surplus di senso. Non solamente infatti il poeta recupera propri brani e li reimpiega in nuovi contesti, secondo un procedimento associativo piuttosto semplice e standardizzato per cui una data esigenza compositiva si traduce in schemi poetici fissi e ben consolidati. Nel giovane Monti questo avviene anche a distanza di ben cinque anni: cinque anni, si badi bene, in cui i sonetti "di partenza" dovevano essere teoricamente appartenuti agli *indesiderata* del poeta, essendo stati da questo censurati, e rifiutati. In questo periodo, non importa se per posa o per vera convinzione, Monti era infatti incline a disfarsi dei propri tentativi poetici, come è d'altra parte possibile evincere dal seguente passo dell'*Epistolario* tratto da una lettera all'abate Francesco Betoldi del 1774, successiva quindi ai due sonetti:

Il p. Federici mi scrive spesso, e duolsi di non saper novella alcuna del nostro sig. ab. Ferri, di cui sono all'oscuro ancor io. Non è molto che io, coram pluribus e donne e preti, feci un sacrificio a Vulcano di tutte quante le mie cose poetiche, non perdonandola né anche alle elegie, che adesso sono cenere e polvere. Per esse non si discorre più di stampa, perché sono diventato scrupoloso, senza essermene accorto. Sono però in impegno di andar trascrivendo in lettera al p. Federici quelle che mi restano ancora fresche in memoria.¹⁴⁹

La memoria poetica di Monti, che evidentemente funzionava in maniera strettamente analogica (*questo* rimanda a *quello* secondo binari ben precisi), ha dunque recuperato dentro ai suoi cassettei due prove versificatorie che dovevano essere ben nascoste, e che egli stesso non doveva ritenere delle più felici (né delle più efficaci a garantirgli qualche protezione: sarebbero state nel *Saggio* altrimenti): i cinque anni non sono bastati a far cadere nel dimenticatoio quelle prime prove d'esordio, che anzi avevano contribuito ad

¹⁴⁹ *Epist.*, I, p. 22.

imprimere molto bene nella mente del poeta una griglia compositiva dalla quale evidentemente non era avvertita la necessità di affrancarsi. Se dunque i due testi hanno avuto sorte “editoriale” ben diversa pur nella loro somiglianza esteriore, sarà stato soprattutto per opportunità: simili nei moduli espressivi, diversi in maniera determinante per quanto riguarda i destinatari e quindi forse anche per l’impegno sotteso alla composizione, o perlomeno la percezione che Monti doveva averne. Il lasso di tempo piuttosto significativo che separa questi testi certamente imparentati sono lì a testimoniare e a confermare quanto si è cercato di illustrare in merito alle tecniche compositive del poeta di Alfonsine: il procedimento di autocitazione, rimando e associazione interna al proprio repertorio è così radicato che si verifica anche a distanza di archi temporali relativamente lunghi, che non impediscono al poeta di attingere a schemi e moduli espressivi ritenuti consolidati e affidabili ogniqualvolta si ripropongano esigenze espressive simili.

4. *La sintassi in punta di verso: gli enjambement.*¹⁵⁰

La zona topica della punta di verso, fondamentale sin qui per ricavare informazioni sullo stile di Vincenzo Monti attraverso l’esame dei rimanti, è importante anche guardando all’aspetto più propriamente sintattico. Le torsioni dell’*ordo naturalis* della frase, già significative di per sé ove sintomo di scelta stilistica, risultano ovviamente molto più notevoli nel passaggio da un verso a un altro. È per questo che l’analisi degli *enjambements* e delle pratiche inarcanti può rivelarsi estremamente utile per tratteggiare un repertorio delle tendenze retoriche del giovane Monti e delineare un quadro del suo stile d’esordio. L’indagine, molto semplicemente, riguarda tutti i casi in cui una frase inizia in un verso, ne eccede i confini e termina in quello successivo. Come ha indicato Aldo Menichetti,¹⁵¹ occorrerà poi operare una fondamentale distinzione tra *enjambements* semplici, vale a dire senza perturbazione della linea sintattica, e retorici, associati cioè a figure perturbanti l’ordine naturale della frase. Ma andiamo con ordine. Il primo fattore considerato nella schedatura degli *enjambements* riguarda la loro posizione all’interno dei sonetti. Una statistica inerente la localizzazione delle inarcature restituisce una prima idea riguardo a come Monti strutturava le strofe dei propri testi,

¹⁵⁰ In questa analisi i termini ‘inarcatura’ ed ‘*enjambement*’ sono adoperati come sinonimi, allo stesso modo degli aggettivi ad essi riferiti. La differenza fondamentale riguarda dunque solamente il piano delle inarcature *semplici e retoriche* cui si faceva cenno in apertura di paragrafo, a seconda che sia perturbato o meno l’*ordo naturalis*.

¹⁵¹ ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

alla percezione che aveva della loro unità e della loro compattezza, e alla possibilità viceversa di frangerle. Laddove la sintassi si sovrappone, e molto spesso si scontra, con la metrica, è possibile trarre informazioni su come le scelte stilistiche dell'autore orientano la sua poetica. La tabella seguente fornisce schematicamente alcuni dati sulle "cifre" inerenti i fenomeni inarcanti:

ENJAMBEMENTS		
POSIZIONE	OCCORRENZE	%
vv. 1-2	36 / 43	84 %
vv. 2-3	12 / 43	28 %
vv. 3-4	36 / 43	84 %
vv. 4-5	1 / 43	2 %
vv. 5-6	35 / 43	81 %
vv. 6-7	9 / 43	21 %
vv. 7-8	28 / 43	65 %
vv. 8-9	0 / 43	0 %
vv. 9-10	30 / 43	70 %
vv. 10-11	25 / 43	58 %
vv. 11-12	0 / 43	0%
vv. 12-13	27 / 43	63 %
vv. 13-14	31 / 43	72 %
vv. 14	0 / 43	0 %
TOTALE	270 / 602 (270 / 559)	45 % (48 %)

Qualche riflessione su questi dati. Dai 602 versi totali dei sonetti del *corpus* vanno innanzitutto esclusi dal conteggio tutti i versi finali, che non possono ovviamente essere *enjambé* con il seguente. I versi potenzialmente portatori di *enjambement* sono dunque 559. Di questi, ben 270 sono coinvolti in fenomeni inarcanti: da un punto di vista quantitativo, è necessario osservare come prima cosa la densità tutt'altro che trascurabile degli *enjambements*, che si attesta intorno al 50%. Si tratta di una proporzione piuttosto notevole per una costruzione metrica come il sonetto, strutturata inflessibilmente in quattro stanze, interconnesse o meno secondo le scelte dell'autore: non è quindi particolare di poco conto che un verso ogni due sia portatore di inarcature, proprio perché la sintassi dei componimenti è imbrigliata da una griglia piuttosto rigida.

Un numero così alto di *enjambements* è quindi segnale di una perturbazione retorica molto marcata, e restituisce perlomeno la sensazione che Monti fin da principio avvertì la necessità di dare al suo discorso poetico un respiro decisamente ampio, che per esprimersi aveva la necessità di superare le regole della sintassi e della metrica, superando l'esigua misura di un endecasillabo per riversarsi volentieri in quello seguente. È in altre parole sintomatico di un'urgenza del dire, del sentire e del far sentire che sarà poi tipica del Monti maturo e di cui daremo conto in maniera più approfondita tra poco: l'alto numero di *enjambements* tradisce in altre parole la caratteristica 'poetica dell'entusiasmo', che induce Monti a far traboccare di parole i propri versi, i quali si rivelano, in un caso su due, insufficienti ad accogliere per intero le necessità espressive del poeta in erba. A questa altezza cronologica sarebbe azzardato ritenere Monti uno scaltrito e sensibile metricologo, ed è anzi lecito supporre che da questo punto di vista egli stesse ancora "addomesticando" i suoi endecasillabi. Certamente, però, i dati che emergono dalla tabella svelano che l'apprendista verseggiatore aveva una sensibilità non comune anche da questo punto di vista. In primo luogo, si deve rilevare come il giovane poeta avesse perfettamente chiaro il senso della struttura metrica. Nell'intero *corpus* si verifica infatti un solo caso di *enjambement* interstrofico (sonetto XLII, *Quel giovine terribile cotanto*, nel quale ci siamo già imbattuti evidenziandone l'alto tasso di elaborazione retorica: «Giù dalle larghe spalle ai piè scendea, // Sì, ch'Egli alfin da prepotente e rea»): Monti non travalica mai i confini di quartine e terzine, rispettando sempre la partizione interna del sonetto e denotando di percepire tale forma metrica come scarsamente frammentabile, attenendosi quindi alla più aderente ortodossia nel comporre senza lanciarsi in nessun tipo di sperimentazione.

Ben diversa è invece la situazione all'interno di ogni singola strofa. Supponendo di escludere dal conteggio totale i possibili casi di *enjambement* interstrofico, la percentuale dei versi coinvolti in fenomeni di inarcatura sale a un vertiginoso 63% (269/430): all'interno delle stanze, cioè, è possibile trovare quasi due *enjambement* ogni tre versi. Si tratta di una frequenza davvero molto alta: è la spia ancora una volta che, dati per fermi alcuni confini invalicabili nei limiti 'fisici' delle stanze, all'interno di esse il discorso poetico aveva la necessità di fluire liberamente, incalzando la metrica e appunto oltrepassandola in molteplici occasioni. In nome dell'entusiasmo, quindi, Monti sacrificava alla fioritura delle proprie rappresentazioni, delle proprie iperboli encomiastiche e delle proprie figure immaginifiche la linearità della sintassi e l'unità

interna di ciascuna stanza. Un altro punto di vista da cui sono stati esaminati i risultati delle schedature riguarda il rapporto tra versi inarcati e loro posizione nel sonetto: gli *enjambements* sono infatti fondamentali per comprendere il trattamento metrico-sintattico delle varie strofe, e per conoscere come Monti percepisse la loro unità o frammentabilità interna. A questo proposito, esaminando ancora più da vicino i dati suggeriti dalla tabella, ci si accorgerà che non tutte le stanze sono perturbate allo stesso modo e nella stessa misura. Si osservino innanzitutto le fronti dei sonetti. Sono interessate da una distribuzione degli *enjambements* tutt'affatto particolare: tra il primo e secondo verso di entrambe le quartine (vv. 1-2 e 5-6) siamo in presenza di un'alta densità di legami inarcati (84% e 81% rispettivamente), così come tra il terzo e il quarto (vv. 3-4 e 7-8: rispettivamente 84% e 65%). Tra il secondo e il terzo verso di ogni stanza (vv. 2-3 e 6-7) si assiste invece a un calo sensibile degli *enjambements*, con percentuali del 28% e del 21%. Questa discrepanza non è altro che la spia della tendenza montiana a strutturare la fronte dei suoi sonetti su un sistema progressivo di distici, espediente sul quale ci eravamo già soffermati in precedenza durante l'analisi degli schemi rimici. Il legame inarcante cade infatti molto più spesso tra un verso dispari ed il successivo pari. Questo fenomeno è facilmente prevedibile nelle quartine dal momento che poggia sulla consueta strutturazione interna della stanza, fondata sulla misura minima del distico. Gli *enjambements* coinvolgono più frequentemente le posizioni dispari delle quartine, e in particolare l'incipit tocca i valori più elevati. Anche in questa circostanza, occorrerà osservare che il procedere ugualmente per distici dal punto di vista sintattico conferisce al ritmo dei componimenti un carattere incalzante e vivace, elementi, lo abbiamo visto, essenziali nella poesia encomiastica di Monti. Oltretutto, per quanto riguarda gli aspetti strettamente metrici, l'articolazione interna di ciascuna quartina in strutture binarie è sintomo di una certa accuratezza stilistico-retorica, del fatto cioè che l'orecchio del poeta stava abituandosi ad architetture rigorose e ordinate, in direzione di quella che sarà la sua personale maniera di intendere il Neoclassicismo, in questo caso da un punto di vista segnatamente formale. Individuata la scansione in distici della fronte, si pone l'opportunità di un confronto con la sirma. Sembra possibile cioè intravedere anche a proposito degli *enjambements* e della sintassi in punta di verso quella particolare dinamica "tensione-scioglimento" che avevamo rilevato a proposito del tessuto fonico dei rimanti. Escludendo i versi conclusivi di ciascuna stanza, che costituiscono un termine pressoché invalicabile, le prime quartine dei sonetti del *corpus* hanno una proporzione di 84 *enjambements* su 129

versi potenzialmente ‘inarcabili’, per una percentuale del 65% (ben due versi su tre). Le seconde quartine, invece, recano *enjambements* in 72 versi dei 129 possibili (56%). Il totale della fronte ammonta dunque a 156 *enjambements* su 258 possibilità, per una percentuale piuttosto notevole del 60%. Nelle sirme dei sonetti le cose si complicano, e addirittura sembrano rovesciarsi. Le prime terzine sono occupate da 55 inarcature su 86 possibilità (64%), e le seconde da 58 su 86 (67%). Complessivamente, nella sirma siamo in presenza di una percentuale del 65% (113 su 172). I valori per così dire assoluti sono dunque simili, segno che in genere il tasso delle inarcature è omogeneamente molto alto. Anzi, addirittura la possibilità della meccanica “tensione-scioglimento” sembra decisamente non sussistere, dal momento che la percentuale più alta degli *enjambements* nelle sirme sconfessano la nostra ipotesi. Le cose però cambiano se si rapportano i segmenti delle terzine solamente con i distici in cui è suddivisa ciascuna quartina. Escludendo dunque dal paragone i legami tra versi non portatori di (molti) *enjambements* in base all’ipotesi della scansione in distici, il rapporto di maggioranza si inverte e la sproporzione appare evidente: i distici dei vv. 1-2 e 3-4 sono perturbati da *enjambement* nell’84% di casi, quelli tra i vv. 5-6 e 7-8 rispettivamente l’81% e il 65% dei casi, per una media del 73% di *enjambements*. Alla luce di questi dati e della grande disparità tra fronte e sirma in merito al tasso di perturbazione in punta di verso, appare giustificata l’ipotesi della meccanica “tensione scioglimento”, dal momento che la fronte ha quasi il 20% in più di legami inarcanti rispetto alla sirma, soprattutto grazie alla prima quartina. Né è da ritenere arbitraria l’esclusione dei possibili *enjambements* tra i segmenti centrali delle quartine, dal momento che appare evidente come Monti ritenesse il distico un limite valicabile solo eccezionalmente, una sorta di limite strofico dentro la strofa. Dove “poteva”, il giovane poeta di preferenza faceva cozzare metrica e sintassi all’inizio del testo, nella parte cioè in cui più immediatamente si rendeva necessaria l’enfasi dell’encomio e del discorso poetico, procedendo poi con uno scioglimento e un riordino anche sintattico, fermo restando comunque che anche nelle sirme le proporzioni dei legami inarcanti restano altissime. Queste osservazioni rimandano a quanto detto in precedenza a proposito dell’urgenza del dire da parte di Monti. È evidente che se la sintassi travalica più spesso la misura del verso in apertura di sonetto, e in particolare nell’incipit, si può dedurre che l’espressività di Monti passava attraverso esordi molto enfatici e magniloquenti, il cui respiro era difficilmente contenibile nella misura di un endecasillabo. Tali riflessioni su come la sintassi supporti i moduli espressivi degli encomi montiani saranno riprese nei

prossimi paragrafi. Basti per il momento rilevare come la folta presenza di episodi in cui la metrica e la sintassi in punta di verso si scontrano sia una evidente spia di quell'entusiasmo (sincero o assunto per posa non importa) e di quella veemenza espressiva che spinge Monti a valicare continuamente i confini dei versi: in alcune occasioni gli *enjambements* sono addirittura "a cascata", articolati cioè su più versi, con un innesco che viene ripreso da un *rejet* solo dopo un verso (o un gruppo di versi) avente funzione appositiva, che dilatano e deformano la sintassi e il giro del discorso poetico, esempi lampanti della difficoltà del poeta in erba di contenere la propria capacità immaginifica ed espressiva imbrigliandola nei limiti del singolo verso. Queste osservazioni su come il dato retorico inerente le inarcature influenzino poi l'esito poetico e stilistico dei sonetti saranno molto più chiare avvicinando lo sguardo alla qualità degli *enjambements*, esaminandone la varietà, la consistenza (uno o più versi, un solo lemma o segmenti più ampi coinvolti...) e la tipologia delle parti del discorso coinvolte (nome/verbo, soggetto/predicato...). Prima di passare all'analisi, tuttavia, si rendono necessarie alcune ulteriori precisazioni inerenti il rapporto, volendo usare un gioco di parole, tra l'espressione (la frase intesa linearmente) e l'espressività (gli effetti retorico stilistici di *dispositio*) montiane. Ci si soffermi ancora sui versi che si strutturano in serie più estese di un distico. I gruppi inarcanti non sono molti a dire il vero, ma la loro presenza si riscontra più facilmente in sonetti che trattano argomenti più "alti" rispetto a monacazioni e nozze (siano rapidamente d'esempio i sonetti IX, sul miracolo dei tre fanciulli e XLII, sull'innamoramento di Ercole), dove in generale le costruzioni periodali e la sintassi è decisamente più elaborata e complessa in funzione di un tono magniloquente. Dall'analisi della tipologia degli *enjambements* risulta infine che le inarcature retoriche sono presenti in numero considerevole. Ciò significa che Monti presenta una forte tendenza per fenomeni inarcanti che non rispettano l'ordine naturale dei sintagmi, perturbando così la sintassi e creando effetti stilistici marcati, che complicano il discorso poetico spezzandolo in punta di verso con risultati di disarmonia e con un acuti esiti perturbativi.

Opposti sono i molti casi in cui la rottura in punta di verso canalizza un'energia molto più intensa, perché la figura è strutturata su un innesco e/o un *rejet* poco esteso sillabicamente, che non coincide cioè con una pausa canonica del verso - come la cesura in quarta o sesta sede - ma che rientra invece nella tendenza a suddividere il verso in più tempi intonativi.

È inoltre molto importante sottolineare come l'assetto microsintattico delle prime prove montiane sia generalmente molto movimentato e complicato, incidendo profondamente sul numero e sulla gamma di inarcature presenti nel poema. Ciò è visibile sia per la qualità dei termini divaricati, che dimostra la scarsa coincidenza tra misura endecasillabica ed enunciati, sia per l'elevata presenza di *enjambements* retorici, sia, infine, per il coinvolgimento in fenomeni inarcati di porzioni strofiche estese, associate ad un periodare di ampio respiro e ricercatezza. La classificazione dovrà tenere conto quindi della tipologia delle parti del discorso inarcate e del contesto sintattico in cui il fenomeno si verifica.¹⁵²

- *Inarcature semplici*

Nome / aggettivo

Tipologia inaricante che dà abitualmente origine ad *enjambement* molto marcati, essa è scarsamente adoperata da Monti nel *corpus* (è rappresentata da un solo caso). La tendenza del giovane poeta è in linea con i dati relativi alla lirica antica e con la tradizione (tendenza che Monti rispetterà anche con la figura inversa Aggettivo/Nome, molto più rappresentata; cfr. *infra*). Il caso del *corpus*, per quanto isolato, è significativo: a essere divise sono due parole sillabicamente poco estese, di cui una è nientemeno che una personificazione della Speranza. L'esempio seguente è dal sonetto XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*):

vv. 5-6 Libertà per sedurti avea la *Speme*
 Ridente al fianco, ed il piacer sul viso

A margine di questo esempio, si rilevi la presenza di un caso molto particolare di divisione tra nome e aggettivo. Sia il sonetto VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*):

vv. 1-2 Duolsi ciascuno (e la *cagione* spesso
 Lunga portanla in capo e questi e quelli)

¹⁵² Qualcosa di non dissimile quanto ad approccio e metodi di analisi ha già fatto, traendo numerosi e proficui spunti, Laura Facini a proposito della versione montiana della *Pulzella*: cfr. LAURA FACINI, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire. Lingua e stile della Pulcella d'Orléans*, ETS editore, Pisa, 2013. Anche al suo lavoro di esame, spia della necessità tutta attuale di approfondire la conoscenza dello stile e del linguaggio poetico di Monti, vuole ispirarsi il presente, per adottare delle metodologie di analisi che possono schiudere nuove prospettive sugli studi montiani.

Com'è evidente, l'inarcatura divide effettivamente nome («cagione») e aggettivo («lunga»), ma a ulteriore elemento di perturbazione che divide le due parti ricorre un avverbio di tempo, «spesso», con l'effetto di dilatare i tempi del verso e rallentare il ritmo, considerato oltretutto che il *rejet* è piuttosto esteso e non incontra pause sintattiche immediate.

Dittologie

La dittologia in *enjambement* può essere più o meno rilevante in relazione alla qualità delle parti del discorso chiamate in causa, usualmente nomi o aggettivi; per la posizione del termine su cui la dittologia poggia (innesco o rigetto); per la tipologia infine della dittologia stessa, copulativa o asindetica. Tutti questi fattori hanno un impatto perturbativo differente sul tessuto microsintattico del sonetto. Le dittologie copulative sono ad esempio fatalmente più estese, e concorrono a dilatare il discorso poetico rallentandone il ritmo talvolta in maniera significativa. Non sarà un caso dunque che gli esempi di tali dittologie contenuti nel *corpus* sono da ricercare in magniloquenti celebrazioni, che necessitano quindi di una lentezza “solenne”. Siano il sonetto XII (*Chi v'ha dall'affricane aduste arene*):

vv. 3-4 Eroe di Licia, *l'inesauste vene*
 E l'alto grido de' tuoi bei portenti?

Oppure il sonetto XXVI (*Cangia la fresca età pensieri, e voglie*) per nozze:

vv. 1-2 Cangia la fresca età pensieri, *e voglie*
 E il facile Fastidio ha ognor d'appresso

Le dittologie asindetice si presentano in tutti i casi come coppie di aggettivi (cfr. *infra*) riferite a un nome che compare sempre in rigetto. Siano ad esempio il sonetto V (*Più sul capo non ha fiorite e rosse*):

vv. 3-4 E papavero al crin cinse di *grosse*
 Inerti onde letee grondante e molle.

E il sonetto XXV (*Non lusingarti ancor. L'Uscio ferrato*):

Che se tanto non lice al *disperato*

vv. 5-6 *Tempestoso furor* di que' ribelli

Il ritmo in queste circostanze si fa più incalzante e manifesta l'esigenza di Monti di alzare il tono, come pare suggerire anche il contesto stilistico limitrofo (le parole impiegate sono a marcata caratura espressiva: «grosse», «inerti», «grondante», «molle» e «disperato», «tempestoso», «furor», «ribelli»).

Sintagma nominale / Complemento di specificazione

L'*enjambement* tra nome e genitivo, costruzione retorica che apporta una perturbazione molto marcata nei versi che coinvolge, è ben rappresentata nel *corpus*. Sono individuabili due tipi diversi di occorrenze per queste inarcature. Il primo prevede l'estensione del rigetto tramite aggiunta nel secondo verso di termini (spesso compresi in anastrofi o altre disposizioni marcate) appartenenti alla stessa frase che arricchiscono il sintagma del complemento di specificazione. La tendenza a far lievitare le proprie costruzioni poetiche con l'accumulazione di lemmi, particolarmente evidente in Monti, concorre in questo caso particolare a dare più ampio respiro al verso, dilatandone il normale giro sintattico con effetti spesso di altisonante e lenta solennità. Sia ad esempio il sonetto XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*):

vv. 1-2 *Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*
Di questo agli occhi tuoi popol diletto.

Si noti, oltre all'accumulo di parole che poggiano sul *rejet*, come il secondo verso sia interamente strutturato su una potente inversione, che ha l'effetto di rallentare il ritmo e permettere che la comparsa dell'«Eterno Redentor» abbia come correlativo un tono grave e retoricamente molto evidenziato. Altri esempi di questa particolare costruzione e dei suoi effetti sulla sintassi sono il sonetto XIII (*Campion che fosti domator flagello*):

vv. 1-2 *Campion che fosti domator flagello*
Di morte, che pur tutti urta e dissolve

Il sonetto XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*):

vv. 1-2 *Soletto un dì sulle ridenti sponde*
D'amenò fiumicel sedendo Amore

E il XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*):

vv. 13-14 Che ti sgomentin le minacce e l'ira
 Di nemici sì fieri e sì superbi.

In alcuni casi particolari, alla dilatazione del *rejet* si aggiunge anche una dilatazione dell'innesco (e ci occuperemo più avanti delle inarcature in iperbato) tramite inserimento di parole, apposizioni o altre costruzioni che complicano ulteriormente il tessuto ritmico-sintattico. Il rallentamento corre dunque in questo caso addirittura su un doppio binario. Esempari in tal senso sono il sonetto V (*Più sul capo non ha fiorite e rosse*):

vv. 13-14 Taci (gridando) che la *guardia* adesso
 Del *nodo* *maritale* a me sol tocca.

E il sonetto XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*):

vv. 5-6 Qual fia stupore? La *pupilla infida*
 D'*augel* *notturmo* aborre i rai del giorno

L'altra tipologia di inarcatura tra sintagma nominale e complemento di specificazione è caratterizzata da un rigetto breve, cui segue una pausa sintattica, che accresce il tasso di frammentazione ritmico-intonativa provocato dell'*enjambement*. In queste circostanze, la pausa coincide solitamente con la cesura in quarta sede, e concorre a dare alla stanza un tono più agile e veloce. Non sarà quindi un caso che questo tipo di *enjambement* è più frequente nella sirma, mentre il precedente occupava più spesso la fronte, oltretutto nelle posizioni incipitali delle quartine: valga come ulteriore conferma della dinamica "tensione-scioglimento" che abbiamo visto precedentemente. Esempi di questa particolare inarcatura sono al sonetto XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*):

vv. 12-13 Tremi chi sprezza l'infallibil *guida*
 Del *retto*, e poi di cieca sorte irata

Al sonetto XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*):

vv. 12-13 Qual sei ti mostra, né paventa *offese*
 Di *lingua rea*, che il Ciel per vie non use

E quindi al sonetto XXXIV (*Oggi non vengo a Te le vene e il petto*)

vv. 5-6 Qui dove a noi vicin sorge il *Prospetto*
 Della Giovecca, e al cielo innalza il collo,

Comparazioni

Gli *enjambements* che coinvolgono comparazioni sono molto poco rappresentati nel *corpus*. L'esigua presenza di questi fenomeni inarcanti è la spia della generale scarsità di questa figura nei sonetti. Tuttavia, è proprio la scarsità di questo tipo di figure a essere significativa e degna di essere menzionata: in sonetti encomiastici e celebrativi sarebbe lecito aspettarsi una maggiore propensione da parte del poeta, per giunta ancora poco esperto, per figure di comparazione volte a paragonare di volta in volta l'oggetto dell'encomio a qualche referente che restituisse, deformata perché sproporzionata, la percezione della grandezza dei fatti o delle persone cantati. Il procedimento celebrativo di Monti si muove invece fin da queste prime prove su binari più raffinati. Più che su esplicite comparazioni, infatti, le associazioni del poeta poggiano su metafore e similitudini in cui la distanza tra comparante e comparato è azzerata fino all'identificazione. Non era scontato che Monti padroneggiasse questo particolare espediente fin dai suoi esordi, ed è quindi rilievo stilistico di non piccolo interesse il constatare che proprio in questi sonetti si forma il gusto montiano per la metafora e per una immaginosità ricca e varia veicolata in preferenza da sapide analogie piuttosto che da paragoni articolati su nessi logici evidenti.

Tre esempi molto particolari di questa inarcatura (mancano ad esempio le classiche parole che danno luogo al paragone come «quale», «come», «più che») sono al sonetto IV (*Questo seggio, signore, ai meriti tuoi*):

vv. 1-2 Questo seggio, signore, *ai meriti tuoi*
 Più che alle brame del tuo cor serbato,

Al sonetto VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*):

vv. 3-4 Che *troppo Imene* va compagno adesso
 A Pane, a Fauno e agli altri suoi fratelli.

E al sonetto XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*):

E là in *sembiante* di chi *duolsi* e *freme*

vv. 3-4 *Stava in disparte Amor vinto e deriso.*

Determinante / Nome

Non sono molti i casi nel *corpus* in cui ricorre questa particolare inarcatura. Il determinante è perlopiù un aggettivo dimostrativo, declinato variamente. Anche per questo tipo di *enjambements* si danno due possibili rigetti. Uno molto breve, con immediata pausa sintattica a seguire. Sia ad esempio il sonetto IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*), in cui peraltro ricorre l'espressione tipica di Monti strutturata su due dimostrativi divisi da «o», a bilanciare la brevità del *rejet*:

vv. 7-8 *Di mirar ricusando or quella or questa*
Salma, trafitta da furore insano.

Il secondo tipo di *rejet* è invece più consistente e lungo, con i soliti effetti di dilatazione e rallentamento che mitigano l'effetto perturbativo. Un esempio al sonetto XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste*):

vv. 1-2 *Non è quello il Calvario? E non son queste*
Le vie sonanti di bestemmie ed onte?

Enjambements tra avverbi e altre parti del discorso

Le inarcature che dividono gli avverbi da altre parti del discorso sono portatrici di perturbazioni abbastanza significative del tessuto sintattico. L'avverbio in punta di verso infatti sospende per un attimo il discorso lasciando ignote le informazioni successive, concorrendo ad accrescere un senso di enfatica sorpresa, particolarmente adatto in un contesto caratterizzato dallo sfarzo dell'encomio. L'avverbio può dunque essere separato da un sintagma nominale, come nel sonetto I (*Nasci, eterno immortal figlio di lui*):

vv. 9-10 *Io non vedrò quel che vedranno allora*
Le tarde età; poichè m'attende Abramo

E nel sonetto XXXIV (*Oggi non vengo a Te le vene e il petto*):

vv. 9-10 *Vi pongo avanti un Altarello, e poi*
Tre volte invoco spettatrici intorno

Oppure da una preposizione, seguita poi dal resto della frase. È il caso del sonetto VI (*Perché, Vergin, perché grave e stridente*):

vv. 7-8 Nera e sozza è la mia, sì che *repente*
Al sol pensarla di spavento imbianco.

E del sonetto XLII (*Quel giovine terribile cotanto*):

vv. 1-2 Quel giovine terribile *cotanto*
In Lerna e *sulla* rupe di Nemea

Il caso più frequente riguarda la divisione tra avverbio e verbo. Come è prevedibile, l'inarcatura tra avverbio e verbo è quella che più di tutte perturba la sintassi e il ritmo dei versi. Posticipando il verbo al suo modificante e ponendo entrambi a cavallo di due versi si ottiene un effetto di grande rilevanza stilistica: l'avverbio è infatti quasi sempre temporale, e la pausa forte in punta di verso ne smorza l'immediatezza accrescendo la solennità del discorso.

Esemplari in tal senso sono il sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*):

vv. 6-7 All'apparir della gran donna *intanto*
Stupîr gli Assiri, il gentil viso e santo

Il sonetto XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*):

vv. 3-4 Piovano i nemi di tue grazie, e *intanto*
Fugge de' mali il detestato aspetto;

Il sonetto XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*):

vv. 7-8 Dunque io dovrei su tuoi travagli *intanto*
Cantar da rio pensier libero e scarco?

Notevoli infine due casi particolari. Si tratta ancora del sonetto XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*), che vede *enjambement* tra avverbio esclamativo e verbo, con effetto di accrescere il *pathos* di cui è appunto portatrice l'esclamazione:

vv. 5-6 Quindi, le cure tormentose *oh quanto*
Sorgon chiudendo a bella pace il varco!

E quindi il sonetto XLII (*Quel giovine terribile cotanto*), in cui il *rejet* è complicato dalla presenza di un aggettivo:

vv. 6-7 Beltà fu vinto e preso: e Amor *frattanto*
 Ridea maligno, e colla man battea

A margine vanno segnalati due casi particolari che vedono la presenza di avverbio e verbo, con questo al participio passato. Sono ancora al sonetto XV:

vv. 10-11 La tua Patria fedel, che a Te *d'intorno*
 Risorte alfin le sue speranze addita;

E al sonetto XL (*Grazie, o Nume pietoso. Io desiai*):

vv. 13-14 Spera lo spirto mio fruirsi *adesso*
 Anticipato in terra il Paradiso.

Nel *corpus* sono poi presenti dei casi in cui l'*enjambement* tra l'avverbio e il termine seguente è più difficilmente individuabile perché inserito in un contesto di più ampio stravolgimento sintattico. Il *rejet* cioè è sintatticamente diviso dall'avverbio, ma logicamente la separazione va ricondotta ad altre parti della frase presenti nei versi limitrofi. In queste circostanze dunque l'avverbio funge quasi da "riempitivo" che ha il duplice effetto di dare delle informazioni aggiuntive e di ritardare la conclusione del pensiero, dilatando il ritmo e i tempi del discorso poetico. Esempi sono al sonetto XXXV (*Figlia, io non piango più, già piansi assai*), in cui «ogni diritto» va ovviamente ricollegato con «d'Amore e di Natura», con l'«omai» in punta di verso a separare le due parti:

vv. 3-4 Se il vuoi, d'Amore e di Natura *omai*
 Ogni dritto a scordar pronta son io.

O infine al sonetto XXXIX (*Sei pur giunto una volta: invan finora*), dove «finora» funge quasi da ponte tra le parti che effettivamente sarebbero collegate, cioè «invan...di certe mie speranze accesa il seno»:

vv. 1-2 Sei pur giunto una volta: invan *finora*
 Di mie certe speranze accesa il seno

Verbi servili

L'inarcatura che spezza un sintagma verbale è portatrice di grande perturbazione nel tessuto ritmico e prosodico dei versi. Nello scorrere del discorso si può percepire chiaramente il senso di rottura e di inciampo portati da questo particolare *enjambement*.

Esemplari in tal senso il sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*):

vv. 9-10 Come (dissero alfin) come *potesti*
 Scordar le tenerezze e quell'affetto?...

Il sonetto XXXIX (*Sei pur giunto una volta: invan finora*):

vv. 10-11 Qui attendo impaziente: a Lui *degg'io*
 Rinovar oggi la mia Fè costante.

E infine il testo XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*):

vv. 7-8 Ed ahi, quanto smarrita un dì *potresti*
 Tremar davanti a sì terribil scoglio!

• *Inarcature sintattiche semplici*

Aggettivo interrogativo + frase

Questo tipo di inarcatura è scarsamente rappresentata nel *corpus* montiano, e la sua comparsa è legata a contesti di deissi in cui il poeta rivolge al destinatario delle domande, formulate di preferenza con interrogative indirette, come nel sonetto X (*Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge*):

vv. 2-3 *Qual* sceglierai per me *grazia o portento*
 In larghi e colti campi a me non mugge

Pronome + frase

Non molto rappresentata ma piuttosto varia nei suoi impieghi è l'inarcatura che si basa su un innesco costituito da un pronome. Il denominatore comune va ricercato nella tendenza all'impiego deittico di queste soluzioni, in direzione di una scrittura decisamente enfatica ed espressiva. Emblema di ciò è l'uso del pronome dimostrativo (diffusissimo nel *corpus* come si dirà meglio in seguito), di cui abbiamo un esempio al sonetto XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste*):

vv. 1-2 Non è quello il Calvario? E non son *queste*
 Le vie sonanti di bestemmie ed onte?

Più sottile, ma non meno evidente, l'uso per così dire "dimostrativo" di pronomi personali e relativi, tutti impiegati in espressioni volte a indicare un referente, a mostrare qualcosa, in ossequio alla poetica montiana del "fare vedere", che in queste prime prove andava sviluppandosi. È dunque il caso del sonetto I (*Nasci, eterno immortal figlio di lui*), in cui quel «lui» seguito dalla relativa sembra quasi un indice che mostra al lettore dove dirigere lo sguardo:

vv. 1-2 Nasci, eterno immortal figlio di *lui*
 Che scrisse in cor d'ognun che vive al mondo

E del sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*), in cui la strana costruzione con l'atipico relativo mette in evidenza le doti della dama di turno:

vv. 3-4 Le grazie il riso mansueto e *quanto*
 V'ha di leggiadro in lei tutt'è raccolto.

Un caso estremamente particolare è infine al sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*). In un contesto di grande stravolgimento sintattico, in cui le inarcature spezzano nientemeno che frasi parentetiche, un'intera strofa è costruita su *enjambement* retti da pronomi:

vv. 5-8 Semplice, e dove corri? (intorno ad *Ella*
 Stuol d'afflitte compagne allor dicea)
 Così dunque ci lasci? (e or *questa* or *quella*
 Le parole col pianto *interrompea*).

Le inarcature che occorrono dopo i pronomi soggetto, oltretutto, sono indice di una scrittura fortemente enfatica e dialogica, e contribuiscono all'amplificazione espressiva del discorso poetico, in cui le parti in causa sono spesso strutturate su una contrapposizione disgiuntiva come appunto «or questa or quella».

Soggetto / Resto della frase

Questo tipo di *enjambement*, generalmente portatore di una perturbazione significativa vista la normale coesione delle parti in causa, è largamente utilizzato nel *corpus*

montiano: l'inarcatura tra soggetto e proseguo della frase conta infatti diversi casi, alcuni dei quali sono addirittura strutturati su un sistema di inarcature pluriversali. Le svariate modalità di impiego testimoniano il fatto che per Monti il gruppo del soggetto poteva godere di una certa autonomia sintattica: questo dato si inserisce nel quadro dei modi propri della poesia encomiastica, nella quale spesso il soggetto costituisce il fulcro cui il resto del sonetto viene riferito. In altre parole, in molti sonetti la sintassi è piegata proprio per garantire il massimo risalto al sintagma del soggetto. Anche in questo caso sono dunque molteplici le modalità di realizzazione della figura. In certi casi l'innesco è molto breve, ma è seguito da un *rejet* che occupa la misura dell'intero verso successivo, con l'effetto di controbilanciare in qualche modo lo spezzarsi del periodo e l'effetto di rottura. È il caso ad esempio del sonetto XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*), nel quale l'*enjambement* ricorre tra i due distici di cui è composta l'ottava, infrangendo eccezionalmente lo schema che abbiamo sopra descritto:

vv. 2-3 Amabil cura, e dal cui grembo *i fati*
 Trassero illustri, invitti semidei

In alcuni casi l'innesco costituisce l'inizio di una nuova frase e, partendo dopo una pausa più o meno forte, dona ai versi un certo tono di incalzante rapidità, favorito appunto dalla lunghezza del *rejet* e dall'affastellarsi di coordinate e subordinate nelle immediate vicinanze. È il caso del sonetto XXV (*Non lusingarti ancor. L'Uscio ferrato*):

vv. 1-4 Non lusingarti ancor. *L'Uscio ferrato*
 Sta chiuso, è ver, da grossi chiavistelli,
 Ma spera un mischio di nemici irato
 Atterrarne le sbarre ed i puntelli.

Si segnalino a margine un caso in cui il verbo è al passivo. Sia dunque il sonetto I (*Nasci, eterno immortal figlio di lui*): il breve innesco vede soggetto e attributo godere di maggiore risalto grazie alla costruzione verbale di marcata caratura espressiva, che cade oltretutto a cavallo tra il sesto e il settimo verso, abitualmente sede di una pausa forte a marcare il distico, infranta stavolta per ragioni espressive (l'uso di «immondo» è illuminante in questo senso):

Combatte invano; chè il *colubro immondo*

vv. 6-7 *Fia vinto, e chiuse ne' trionfi tui*

All'opposto stanno i casi in cui il sintagma del soggetto occupa tutto lo spazio del primo verso coinvolto nell'inarcatura. Si tratta di una soluzione che permette di evitare una rottura troppo evidente: nella maggioranza dei casi infatti il soggetto si espande mediante l'aggiunta di aggettivi, complementi e frasi incidentali o relative, venendo quindi "recuperato" all'inizio del secondo verso. Esempi sono al sonetto IV (*Questo seggio, signore, ai meriti tuoi*), il cui valore espressivo è rafforzato dal dimostrativo incipitario e dalla relativa finale che spezza il legame soggetto verbo:

vv. 3-4 *Questo è l'onor che a rallegrar gli eroi
Sorge dall'agitata urna del fato.*

Nella seconda strofa del sonetto XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*) il sintagma del soggetto occupa in effetti un solo emistichio, il quale non pare tuttavia scindibile sintatticamente e logicamente dalla prima parte del verso, che costituisce tutta intera l'innescò:

vv. 5-6 *E delle nubi il rugiadoso ammanto
S'apre a ristoro del terren soggetto,*

Verbo / Complementi

Le inarcature riconducibili a questa tipologia sono molto presenti nel *corpus*, e prevedibilmente declinate in forme molto varie, che permettono diversi livelli di intensità, a seconda di come verbo e complemento vengono divisi. Esempari in tal senso sono il sonetto III (*Basta, invito Oloferne! Ecco già stende*), in cui al verbo in punta di verso segue un complemento di luogo:

vv. 5-6 *Già vincitrice la tua gente ascende
Su le sparse d'estinti infrante mura*

E il sonetto XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*), con il verbo seguito da un complemento di compagnia:

vv. 10-11 *Dolce il pensier di libertà s'aggira
Colle cure d'intorno insidiose.*

L'*enjambement* più ricorrente in questa categoria riguarda tuttavia il complemento oggetto. L'impiego più semplice consiste nella presenza del verbo in punta di verso come innesco e il complemento oggetto a costituire un breve rigetto, la cui fine coincide con la pausa della cesura. È il caso del sonetto X (*Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge*):

vv. 7-8 Ahi che dell'alma Belzebù mi *strugge*
 I bei tesori, e li disperde al vento!

Nel sonetto XIII (*Campion che fosti domator flagello*) la pausa sintattica e ritmica è marcata dai due punti che inaugurano una nuova frase:

vv. 9-10 Argenta, ohimé! Sul labbro altro non *hai*
 Che strida e preci: e chi pietoso udralle

E infine nel testo XXVIII (*Armato il petto di coraggio invitto*), la pausa coincide invece con una interrogativa diretta:

vv. 9-10 Chi dirà con qual possa ei vibri e *avventi*
 Suoi forti detti? E come la restia

A volte un *rejet* apparentemente breve, costituito solamente dal complemento oggetto, viene complicato dall'inserimento di una proposizione relativa a seguire. L'effetto è ovviamente di prolungamento, e l'affastellarsi di una proposizione sull'altra sembra essere la cifra dell'enfasi encomiastica. Così al sonetto III (*Basta, invitto Oloferne! Ecco già stende*):

vv. 7-8 E tanta ognuno al tuo valor già *rende*
 Laude, che ogni altro al tuo gran vanto oscura.

E al sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*):

vv. 9-10 Tu non ti vedi a fronte, e non *paventi*
 Un dittator, che sotto vil servaggio

Quasi sempre poi il *rejet* è costituito da più parole, in una serie estesa a occupare quasi tutto il secondo verso, fattore che contribuisce normalmente a equilibrare il senso di rottura causato dall'inarcatura. Nel sonetto XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*), ad

esempio, la separazione tra verbo e complemento oggetto è dilatata dall'inserimento di una serie di attributi, con effetto di grande distensione ritmica, che fa il paio con il carattere "dolce" dei vocaboli impiegati («schiva», «ami», «cari», «beati»):

vv. 5-6 Tu che schiva del mondo ami e *ricrei*
 Questi sì cari al ciel *chiostri beati*

Altro esempio di *rejet* esteso per l'intera misura del verso è al sonetto XL (*Grazie, o Nume pietoso. Io desiai*); anche in questa circostanza c'è l'aggiunta di un ulteriore complemento:

vv. 1-2 Grazie, o Nume pietoso. Io *desiai*
 La beltà d'un sicuro e vero bene,

Per concludere la rassegna delle inarcature tra verbo e oggetto segnalo la presenza di alcuni casi molto particolari, che testimoniano una certa audacia da parte del poeta esordiente nella costruzione sintattico-retorica dei propri componimenti. Al sonetto III (*Basta, invitto Oloferne! Ecco già stende*), che abbiamo già nominato a proposito degli *enjambements* tra verbo e oggetto e che risulta essere dunque decisamente molto elaborato da questo punto di vista (ben tre inarcature forti), è possibile riscontrare la presenza di un rigetto articolato su una disgiuntiva:

vv. 3-4 La mano ai ceppi; e dal tuo labbro *attende*
 O morte o vita *inonorata oscura.*

L'effetto di separazione e rottura è in questo caso addirittura triplicato: alla prima spaccatura dovuta all'*enjambement*, ne segue una seconda strutturata sulla ripetizione della congiunzione esclusiva «O...o», che accresce la segmentazione del periodo anche da un punto di vista prosodico oltre che logico. Il verso che contiene il rigetto è dunque bipartito per oscillare significativamente tra i due poli della vita e della morte: l'inarcatura concorre all'effetto di sospensione e indeterminatezza che suggerisce il contesto. Alla fine dello stesso componimento, un altro caso particolare di *enjambement*:

vv. 13-14 E per tua gloria *rammentar potrai*
 Qual già t'*addusse imbelle donna a morte.*

In questa circostanza il legame tra innesco e rigetto è portatore di ulteriore perturbazione sintattica, essendo strutturato su una serie di inversioni, a partire da quella tra verbo servile e verbo reggente in punta di verso («rammentar potrai») fino alla marcatissima e reiterata anastrofe del *rejet*, nel quale l'*ordo naturalis* è completamente stravolto, a tutto beneficio del *pathos* richiesto dalla conclusione del testo.

Un altro caso di innesco assai particolare è in un *enjambement* del sonetto VIII (*Se sia d'aspetto burbero, o cortese*):

vv. 5-6 Ben m'è noto abbastanza e assai palese
 Quel suo superbo traditor germano

A una inversione («ben m'è noto abbastanza») si aggiunge una proposizione coordinata con il verbo sottointeso, che ha l'effetto di complicare l'andamento del verso e di ritardare l'ingresso sulla scena del «traditor germano», ossia Amore, con una intonazione che ricorda quasi le presentazioni dei personaggi tipiche dell'epica cavalleresca (cui sembra alludere anche il lessico: «superbo», «traditor», «germano»).

Copula / Parte nominale (Predicato nominale)

Figura non molto rappresentata all'interno del *corpus*, la sua presenza è comunque significativa perché testimonia una certa audacia da parte del giovane Monti nello slegare parti del discorso che normalmente sono strettamente coese. La perturbazione apportata da questo tipo di inarcatura è senz'altro notevole, perché va a intaccare la fluidità del discorso agendo direttamente sul catalizzatore dello stesso, vale a dire il verbo. Va detto comunque che i casi in cui ricorre tale tipologia di *enjambement* non sono mai “purissimi”, e interviene sempre qualche altro fattore a “sporcare” la rottura forte. È segno che la sperimentazione di Monti era comunque esercitata all'interno di un margine di sorvegliatezza. Esempio in tal senso è il sonetto XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*), in cui non è facile definire il rigetto (che accoglie anche un aggettivo) come nome del predicato o come complemento oggetto:

vv. 1-2 Inclita Donna, che de' Numi sei
 Amabil cura, e dal cui grembo i fati

Verbo / Complemento predicativo

Si possono riscontrare dei casi di inarcatura piuttosto rilevati tra verbo e complementi predicativi dell'oggetto e del soggetto: lo stacco versale determina infatti uno sviluppo fortemente frazionato della linea enunciativa, a volte smorzato per espansione del predicativo a occupare tutto o gran parte del secondo verso. Di seguito qualche esempio, con il complemento predicativo dell'oggetto. Sia dunque il sonetto XIII (*Campion che fosti domator flagello*), interessante perché l'oggetto è alla fine del *rejet*, molto distante dal predicativo, con effetto di grande dilatazione e rallentamento:

vv. 13-14 E l'alta possa di Costui *vedrai*
 Largo ai portenti riaprirsi il calle.

Il sonetto XVIII (*Muse, amabili dee, fama già venne*) è di particolare interesse perché contiene un *enjambement* tra verbo e predicativo strutturato su uno stravolgimento dell'*ordo naturalis*. Il soggetto «ei» e l'oggetto «il capo» precedono infatti il verbo nell'innesco, con effetto di rimando nel rigetto, dove «stupido» riprende effettivamente quanto anticipato nel primo verso:

vv. 5-6 Voi lo vedeste, allorchè il capo ei *tenne*
 Stupido fuor delle spelonche algose,

Infine, il caso particolare del sonetto XXXII (*Il mio Signor dov'è? Qui pur languente*), in cui gli *enjambements* strutturati su predicativi sono addirittura due consecutivi e si articolano sull'intera seconda quartina. Degna di nota, nella prima inarcatura che è la più rilevante per il nostro discorso, l'anticipazione del complemento di specificazione, che separa il verbo «vuol» dal predicativo strutturato su due parole «fido seguace», anche in questa circostanza con effetti di notevole perturbazione sintattica:

vv. 12-14 Egli ti *vuol* della sua pena atroce
 Fido seguace, e a Te lasciò *pietoso*
 Quelle spine, quei chiodi e quella croce

In altri casi l'*enjambement* riguarda il predicativo del soggetto. Ad esempio, nel sonetto XXXV (*Figlia, io non piango più, già piansi assai*), forse il caso più semplice riscontrabile nel *corpus*, anche se il *rejet* è strutturato su una inversione piuttosto forte:

vv. 5-6 Già soffro abbandonarti, ed or che *vai*
 Sposa gli amplessi ad incontrar di Dio

Verbo / Infinito o infinitiva

Le inarcature tra verbo e infinito o proposizione infinitiva sono presenti in maniera limitata nel *corpus* di sonetti. Tuttavia, il loro impiego è causa di una perturbazione significativa sull'andamento del discorso poetico ed è pertanto degno di nota. Nella maggior parte dei casi, l'innescò è costituito da un verbo servile, cui segue un rigetto contenente il verbo all'infinito e il resto della frase. La scissione del sintagma verbale scatena effetti di sospensione e frattura del ritmo molto rilevanti. L'esito di grande rottura è mitigato in tutte le circostanze dalla dilatazione della subordinata infinitiva, estesa per l'intera misura del secondo endecasillabo. Un esempio di questa tipologia inarcante è al sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*):

vv. 9-10 Come (dissero alfin) come *potesti*
 Scordar le tenerezze e quell'affetto?...

In questa circostanza il tutto è complicato dalla presenza dell'interrogativa diretta, che sfrutta l'*enjambement* per accrescere un senso di enfatica tensione, già inaugurato nell'innescò dall'anafora di «come» e dalla parentetica. Un altro esempio al sonetto XXXIX (*Sei pur giunto una volta: invan finora*), particolare perché l'innescò comincia dopo la cesura del primo emistichio e il verbo reggente accorpa il soggetto per esigenze di rima, con una lieve anastrofe che complica ulteriormente la sintassi in punta di verso:

vv. 10-11 Qui attendo impaziente: a Lui *degg'io*
 Rinovar oggi la mia Fè costante.

Infine un altro caso al sonetto XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*):

vv. 7-8 Ed ahi, quanto smarrita un dì *potresti*
 Tremar davanti a sì terribil scoglio!

In questa circostanza l'ulteriore complicazione deriva da una frase esclamativa, inaugurata dall'interiezione che apre il verso di innescò. Come si può notare, dunque, la presenza di questo tipo di inarcature coincide sempre con un tessuto ritmico sintattico piuttosto complicato (parentetiche, interrogative e esclamative retoricamente marcate), a testimonianza che il giovane Monti doveva avvertirne la portata "sovversiva", adattando alla loro presenza una *dispositio* altrettanto elaborata delle altre parti del discorso.

Complemento circostanziale / Resto della frase

Questa tipologia inarcante è una delle più attestate nella poesia montiana. In tutti gli esempi che si proporranno qui di seguito, l'ampiezza dell'elemento in punta di verso può coprire il solo secondo emistichio oppure estendersi fino all'intera misura endecasillabica. La dilatazione del complemento in innesco si verifica solitamente mediante giustapposizione di termini polisillabici, per moltiplicazione di alcuni termini in dittologia o del complemento intero, secondo i frequentissimi stilemi correlativi che già altrove abbiamo riscontrato. La stessa varietà vale per il *rejet*: come già osservato, se l'elemento rigettato ha un'estensione minima, l'andamento versale viene spezzato in maniera più accusata, aumentando così di molto l'impatto metrico-sintattico dell'*enjambement*.

In uno stile che si basa molto sull'immagine visiva, non può che essere fondamentale un'alta presenza di complementi circostanziali, che aiutano il poeta nella costruzione delle scene e svolgono un ruolo fondamentale nella strutturazione delle rappresentazioni poetiche. I complementi contribuiscono ad accrescere i dettagli riferibili al soggetto della poesia, coerentemente alla poetica del "far vedere", secondo la fortunata definizione di Binni, poetica che stava prendendo forma già in questi primi esperimenti. Data dunque la fitta presenza di questi complementi, fatalmente anche l'*enjambement* che coinvolge il complemento circostanziale ha numerose attestazioni. In una poesia che sfrutta molto la descrizione quale veicolo per "mostrare", non desta meraviglia il fatto che i complementi circostanziali numericamente più coinvolti in fenomeni inarcanti sono quelli di luogo. La casistica di questo tipo di *enjambement*, che pure risulta abbastanza variegata, si può fondamentalmente dividere a seconda del complemento di luogo coinvolto, se reale o figurato. Esempi dunque di complementi inarcanti e riferiti a luoghi reali sono al sonetto XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*):

vv. 1-2 *Soletto un dì sulle ridenti sponde*
D'amenò fiumicel sedendo Amore,

Molto evidente è la capacità di Monti di costruire quadretti d'ambiente estremamente vividi anche in brevi giri versali, mediante oltretutto un'accorta selezione degli aggettivi («ridenti», «ameno»). Siamo inoltre in apertura del sonetto, e l'*enjambement*, pur avendo un impatto limitato sul tessuto sintattico dei versi coinvolti, è comunque notevole perché collocato in posizione incipitale.

Altri casi di luoghi concreti occupanti posti di rilievo in figure inarcanti riguardano l'ambiente del monastero e della clausura: e non potrebbe essere altrimenti, dal

momento che abbiamo più volte rilevato come la maggior parte dei sonetti nel *corpus* siano attinenti proprio a questo argomento. Alcuni esempi aiuteranno a chiarire quanto detto. Siano dunque i casi dei sonetti XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacrato orrore*), XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*) e XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*):

- | | |
|----------|---|
| vv. 1-2 | <i>Poiché del Chiostro nel sacrato orrore</i>
Schiva del Mondo ti chiudesti alfine |
| vv. 1-2 | <i>Verso romita e solitaria Cella</i>
La vezzosa Amarilli il piè movea. |
| vv. 9-10 | <i>Vedrai, che ancor fra quelle sedi ascose</i>
Dolce il pensier di libertà s'aggira |

In tre dei quattro esempi che abbiamo riportato, l'*enjambement* riguardante un complemento circostanziale è in posizione incipitale, in immediata apertura di sonetto. Tale collocazione rilevata dell'inarcatura, unita alla scelta della disposizione delle parole (si notino le leggere anastrofi) e dell'aggettivazione (molto particolare: «sacrato» riferito a «orrore» in punta di verso, «romita e solitaria», «ascose»), è la conferma ulteriore del ruolo di primo piano che l'immagine, il ritratto e l'ambientazione svolgono nella poesia montiana. Negli ultimi due, inoltre, la sospensione sintattica viene aumentata dall'attesa del verbo rigettato alla fine della frase, che coincide con la punta del primo verso o con i versi successivi. Ciò sarà evidente anche in esempi successivi. In altre occasioni, sono luoghi figurati i protagonisti delle figure inarcanti, inseriti all'interno di figure metaforiche. È il caso del sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*):

- | | |
|-----------|---|
| vv. 13-14 | <i>Tanta ha negli occhi e ne' leggiadri modi</i>
Parte di ciel che a venerarla invita. |
|-----------|---|

Quindi, nel sonetto V (*Più sul capo non ha fiorite e rosse*):

- | | |
|---------|---|
| vv. 6-7 | <i>Ed il lambicco u' Gelosia più bolle</i>
Chiuse, e il vecchio Timor tre volte scosse |
|---------|---|

E nel sonetto XXIII (*Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*)

- | | |
|---------|--|
| vv. 5-6 | <i>Fra l'ingiusto rigor d'orride pene</i>
Lungo Ei corse d'affanni arduo sentiero |
|---------|--|

Ci sono poi svariati casi molto simili tra loro per costruzione, in cui l'innesco corto si inserisce all'interno di una subordinata relativa. Così al sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*), con ben due casi di seguito:

vv. 10-11 Un dittator, *che sotto vil servaggio*
 La Ferrarese Libertà cimenti

vv. 12-13 Ma basta a Noi, *che sul comun vantaggio*
 Vegli geloso, e a nostro scampo intenti

E quindi ai sonetti XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*), XXIX (*Io non adombro il ver: le brame altrui*) e XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacrato orrore*):

vv. 10-11 La tua Patria fedel, *che a Te d'intorno*
 Risorte alfin le sue speranze addita;

vv. 9-10 Sai che dirò? *Che nel voler di Dio*
 Stansi le vite e senza preghi ardenti

vv. 7-8 Quelle ti sgombra, *che d'intorno al Core*
 Sparser gli affetti rei, maligne spine.

Abbiamo già parlato di questa particolare modalità di strutturare il verso sulle proposizioni relative, riconducendola alle esigenze del genere encomiastico: il poeta introduce un soggetto o un argomento, e poi nel secondo emistichio (che segue una pausa ben evidenziata: punto, punto interrogativo, virgola) aggiunge delle informazioni mediante l'uso della relativa, che per esigenze di sintesi e rima è spesso strutturata su un'anastrofe. L'uso di questo tipo di costrutto permette di introdurre un soggetto e poi specificarne delle qualità o raccontarne le imprese in maniera incalzante: l'*enjambement* non fa che accentuare l'enfasi con cui le informazioni vengono accumulate. Per concludere con le inarcature concernenti complementi circostanziali, ci si soffermi brevemente su alcuni casi piuttosto particolari. Il primo si trova al sonetto XII (*Chi v'ha dall'affricane aduste arene*):

Chi v'ha *dall'affricane aduste arene*
Al più freddo Trion, che non rammenti,
Eroe di Licia, l'inesauste vene
E l'alto grido de' tuoi bei portenti?

Qua di Nettuno *sull'ondose schiene*
Fermi le penne ai procellosi venti;

Là d'un Tieste *sull'orrende cene*
Ravvivi le scannate alme innocenti.

Quelle riportate sono come è evidente le prime due quartine del sonetto. Curioso rilevare come entrambe siano introdotte da un complemento di luogo che contestualizza l'ambientazione della poesia. La prima quartina è inaugurata da un riferimento a luoghi concreti, e costituisce dunque l'ancoraggio al dato reale da cui va poi a svilupparsi il sonetto. La seconda invece, che conta ben due *enjambements* strutturati su complementi (per giunta molto simili tra loro: «sull'...sull'»), è caratterizzata dalla presenza di luoghi immaginari e mitologici. Da un punto di vista retorico-stilistico è come se Monti avesse voluto creare una sorta di *climax* figurativa, partendo da paesaggi reali per poi accrescere la sfarzosità del proprio discorso poetico andando ad allargare lo sguardo all'elemento mitologico. Il tutto, ovviamente sfruttando la portata perturbativa delle inarcature, che concorre nell'accrescere il tono di ampolloso *pathos*. Un ulteriore caso interessante è al sonetto XXXIV (*Oggi non vengo a Te le vene e il petto*):

vv. 9-10 Vi pongo avanti un Altarello, *e poi*
Tre volte invoco spettatrici intorno

La particolarità dell'esempio in questione sta tutta nell'estrema brevità dell'inesco «e poi», complemento di tempo che segue una pausa piuttosto rilevante in chiusura del verso, che diventa una sorta di base d'appoggio per rilanciare con rapidità il discorso al verso seguente.

A margine di questi esempi, si segnalano alcuni casi di particolare complicazione sintattica, per l'affastellarsi in serie di più complementi in figure inarcanti. Siano il sonetto XVII (*Oggi non vengo a te le vene, e il petto*), nel quale è presente un innesco articolato su ben due complementi circostanziali, luogo e unione, e il sonetto XXIX (*Io non adombro il ver: le brame altrui*), nel quale l'inesco è formato da un complemento di tempo e ancora uno di luogo:

vv. 5-6 *Qui in faccia al tuo Bonden col crin negletto*
Sciolto dai Lauri, e senza cetra al collo,

vv. 3-4 *Che mai dirò? Che un giorno ai fianchi tui*
Crescer vedrai la numerosa prole?

Osservazioni conclusive sugli enjambements semplici

Qualche osservazione riassuntiva che completi il nutrito quadro di esempi e osservazioni costruito sino a qui. La struttura rigida del sonetto, divisa da Monti in quattro stanze chiuse piuttosto ermeticamente, implica la presenza degli *enjambements* in zone ben precise dei testi. La maggior parte delle inarcature che abbiamo analizzato nel precedente paragrafo hanno il proprio innesco nei versi pari, e il *rejet* in quelli dispari: significa cioè che è rispettata la ripartizione in distici interna alle stanze. Quello che conta mettere in evidenza ora dopo il primo spoglio è che i distici più coinvolti nei fenomeni inarcanti analizzati sono quelli delle quartine, e questa tendenza è ancora più marcata quando si parla degli *enjambements* più accusati. Siamo in altre parole di fronte a un'ulteriore indizio di quella dinamica che abbiamo visto essere tipica di questi primi sonetti montiani, secondo cui incipit e svolgimento iniziale del discorso poetico sono maggiormente soggetti a perturbazione, in questo caso sintattica. Non mancano certamente sirme strutturate in maniera sintatticamente molto elaborata, ma sono le fronti dei sonetti, facilmente divisibili in quattro coppie di distici, a essere portatrici degli stravolgimenti maggiori. Tra l'altro, la rigida griglia secondo cui Monti costruisce i propri sonetti scoraggia fenomeni di reiterazione delle inarcature: sono estremamente rari, cioè, casi in cui gli *enjambement* siano presenti a "cascata". Per questa ragione, i pochi esempi presenti che abbiamo segnalato a proposito di questo fenomeno sono estremamente significativi, come circoscritto emblema della tendenza del giovane Monti alla sperimentazione di più audaci tessuti sintattici fin da queste prime prove poetiche. Per quanto riguarda un bilancio delle figure fin qui analizzate, che come si ricorderà rispettano un ordine lineare delle parti del discorso (S V O per adottare una formula riduttiva ma semplificante), è evidente innanzitutto come nell'analisi di ogni tipologia ci si trovi davanti a un'estrema varietà di casi possibili: inneschi brevi bilanciati da rigetti lunghi, *rejets* molto corti a marcare una pausa forte, elementi molto dilatati a costruire intonazioni solenni. Non va dimenticato, inoltre, che gli *enjambements* "lavorano" in sinergia con l'impianto rimico delle sequenze strofiche, e ciascuno risente della qualità dei rimanti cui è associato quanto a portata e rilevanza prosodica. L'entità dell'impatto delle inarcature sul tessuto sintattico dipende dunque da numerosi fattori. Alcune tipologie inarcanti prevalgono per la loro presenza numerica, altre si distinguono per il loro "peso specifico" sulla prosodia. I casi più accusati non possono che essere quelli in cui si genera uno stacco all'interno di un sintagma normalmente coeso in maniera forte. Tra gli *enjambements* più forti osserviamo che

l'inarcatura tra sintagma nominale e complemento di specificazione rappresenta la tipologia privilegiata. Questa particolare e numerosa presenza si spiega con il carattere del tutto particolare del costrutto: un numero piuttosto alto di genitivi è infatti proprio di uno stile descrittivo e figurativo, che voglia aggiungere particolari e dettagli a nomi che costituiscono il nucleo del discorso. Seguono dunque gli *enjambements* tra nome e aggettivo e tra avverbi e altre parti del discorso, forse tra i più notevoli all'interno del *corpus* dal momento che spezzano un'unità sintatticamente molto coesa e molto spesso monoaccentuale. Lo studio del *corpus* ha tuttavia permesso di rilevare che spesso Monti, avvertendo forse degli stacchi troppo forti o troppo audaci, ricorreva a strategie di attenuazione per mitigare lo straniamento dovuto allo scompiglio del discorso poetico e all'inciampare del ritmo e dell'intonazione dovuti al cozzare troppo violento tra partitura metrica e organizzazione sintattica. Le soluzioni volte a mitigare inarcature troppo accusate sono quelle esposte sopra, e riguardano praticamente tutte le tipologie inarcenti: la dilatazione del *rejet* oltre la sede di cesura e la moltiplicazione in coppie o *tricola* dell'elemento rigettato valgono come esempi di questa strategia. Ovviamente, accanto a queste soluzioni "attenuanti", sono significativamente presenti anche casi ispirati all'opposto da esigenze comunicative di enfasi e magniloquenza, in cui le estremità dell'*enjambement* si estendono solamente per la lunghezza dei due emistichi che fanno da ponte tra i due versi inarcati: lo scontro tra la fulminea rapidità degli elementi a contatto incrementa l'intensità della figura e il suo impatto sulla prosodia. L'effetto delle inarcature e la scompaginazione della linearità intonativa dei versi risultano cioè tanto più forti quanto più ridotta è l'estensione di innesco e *rejet*. Ciò avviene soprattutto, e chiaramente, per le figure che coinvolgono solo le parti del discorso prese singolarmente, come i nessi nome / aggettivo o copula / parte nominale, la cui intrinseca brevità genera gli effetti che abbiamo detto qualora essa venga spezzata. Altre inarcature molto rappresentate sono quelle tra soggetto e resto della frase, tra verbo e complementi (e in particolare il complemento oggetto) e tra complementi e resto della frase. Casi eminenti di *enjambements* sintattici, hanno un impatto notevole sulla sintassi dei sonetti perché pur allontanando sintagmi interi (appartenenti alla medesima frase, con una conseguente minore intensità del fenomeno), la configurazione microsintattica dell'enunciato e la collocazione dei suoi elementi può determinare un certo grado di marcatezza per tali figure, che assumono in questo modo un grado di perturbazione molto accusata dell'*ordo verborum*. Anche per gli *enjambements* sintattici la casistica è molto variegata. In molte circostanze lo stacco dei versi è

accentuato per esempio dalla frizione che si attua tra inneschi molto brevi, strutturati su segmenti frasali costituiti da poche parole, e rigetti altrettanto brevi, incorniciati spesso da pause sintattiche marcate quali possono essere punti fermi, interrogativi o esclamativi, questi ultimi emblematici della ricerca di uno stile enfatico. A volte la perturbazione portata da questi *enjambements* è aumentata dagli sviluppi, più o meno prevedibili, cui la figura inarcante apre nei versi successivi all'innesco. La presenza di pause forti ad incorniciare la figura inarcata, cioè, oltre a segmentare in più tempi e movimenti la misura endecasillabica, concorre a incrementare il senso di sospensione e attesa nel destinatario, rendendo la prosodia non lineare e spezzando il ritmo intonativo. La soluzione opposta a quelle sinora elencate prevede invece che l'*enjambement* si sviluppi tramite la dilatazione dei due elementi inarcanti all'intera misura versale. In presenza di questi meccanismi di espansione con funzione attenuativa, le inarcature sintattiche vanno incontro a un'estensione che talvolta valica la misura tradizionale della coppia versale, creando spesso degli effetti di sospensione e attesa che accrescono il senso di perturbazione metrico-sintattica. L'intensità della sfasatura tra metro e sintassi che ne consegue rende le caratteristiche di questo tipo di *enjambements* simili alle inarcature più propriamente "retoriche", delle quali ci occuperemo nel prossimo paragrafo.

- *Inarcature retoriche*

Continuiamo l'analisi delle inarcature mutuando ancora il procedimento adottato da Laura Facini nel suo lavoro sulla *Pulcella*.¹⁵³ Nei prossimi paragrafi ci si occuperà quindi delle inarcature retoriche. Per inarcatura retorica è da intendersi quella tipologia di *enjambements* in cui è perturbata la *dispositio*, e l'ordine delle parole è artificiale. Questa definizione in realtà pone più di qualche problema: qual è l'ipotetico grado zero rispetto al quale avviene la perturbazione, quando si parla di poesia? Il presente studio sarà dunque più che altro indirizzato all'analisi degli effetti stilistici che tali figure retoriche hanno sull'andamento del discorso poetico, riconducendole per comodità e semplicità a delle categorie classificatorie. In base a queste premesse, si adotterà anche in questo lavoro la prospettiva classica con cui sono stati suddivisi gli *enjambements* retorici, ovvero a seconda della presenza di inversione (anastrofe) o di dilatazione (iperbato ed epifrasi).

¹⁵³ Cfr. LAURA FACINI, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire* cit.

Inarcature in anastrofe

La prima cosa che questo paragrafo permetterà di comprendere sarà in quale rapporto reciproco sono le inarcature semplici, appena esaminate, e le figure inarcate basate sugli stessi elementi ma sottoposte a inversione. Come breve anticipazione, sarà facilmente riscontrabile come le stesse tipologie di *enjambements* ricorrano più frequentemente nella forma con l'inversione piuttosto che nella forma semplice. Questo, oltre a rendere difficile individuare di volta in volta il grado di marcatezza dei fenomeni inarcanti, restituisce l'idea di come Monti fin da queste prime prove tendesse alla costante complicazione retorica del proprio dettato: esemplari a riguardo i casi in cui alle figure di inversione sono associate quelle di dilatazione (che analizzeremo nel prossimo paragrafo).

Chiudiamo questa introduzione con una breve osservazione sull'impatto che queste tipologie inarcanti possono avere sull'andamento del discorso poetico. Gli *enjambements* in anastrofe, rispetto a quelli analizzati in precedenza, hanno la tendenza a rendere prevedibile la struttura della frase successiva al *rejet*. L'anticipo nell'inesco di un sintagma che normalmente è "subordinato" implica che per forza il sintagma reggente dovrà seguire: lo sviluppo della sintassi nella parte non ancora espressa è quindi condizionato e in certa misura prevedibile (sempre da un punto di vista strettamente sintattico). Da un punto di vista intonativo, invece, la compresenza di anastrofe e inarcatura provoca un effetto più marcato: il «*continuum* sintattico-intonativo così prodotto si sovrappone alla discontinuità metrica, accentuando il sottile conflitto (o, musicalmente, il contrappunto) tra le due scansioni della linea discorsiva, per sé tipico di qualsiasi *enjambement*». ¹⁵⁴

Aggettivo/Nome

Questo tipo di figura inarcante è estremamente diffuso nel *corpus* di sonetti che stiamo considerando, con una frequenza nettamente superiore a quella della struttura speculare nome/aggettivo. La maggior parte delle occorrenze reca inoltre innesco e rigetto estremamente brevi, di grande impatto sul *continuum* intonativo, che viene spezzato in maniera molto marcata, a creare un senso di rottura molto evidente. Il tutto viene regolarmente bilanciato però da quella sensazione di potenziale apertura a sviluppi successivi nel verso immediatamente seguente. Qualche esempio servirà a rendere più

¹⁵⁴ ARNALDO SOLDANI, *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca: un repertorio ragionato*, in «Atti dell'accademia roveretiana degli Agiati», VIII (2003), ora in *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Sismel, pp. 140-141.

chiare queste osservazioni. Il primo al sonetto VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*):

vv. 12-13 Ma la stampa n'è rotta, onde con *strano*
Sbaglio cader non vuo' per mia sciagura

Un altro esempio al sonetto IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*):

vv. 3-4 Ma il colpo ohimè già scese, e la *funesta*
Ferita aperse e il mio gridar fu vano

Ancora più numerosi i casi nei quali l'innesco è costituito da ben due aggettivi che lo dilatano. Ne risulta una accresciuta sensazione di rottura al taglio intersversale, cui si arriva con una intonazione e una enfasi crescente data dalla dittologia, specialmente se il *rejet* è, come nella maggior parte dei casi, molto breve. Esempari in tal senso il sonetto V (*Più sul capo non ha fiorite e rosse*):

vv. 1-2 Più sul capo non ha *fiorite e rosse*
Foglie Imeneo, ché tutte via gittolle,

E i sonetti XIII (*Campion che fosti domator flagello*), XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*), XLII (*Quel giovine terribile cotanto*):

vv. 7-8 Né trarli di là speri *empio e rubello*
Uom che in pensiero iniquità rivolve.

vv. 7-8 Costumi esalta, e al reo *funesti e gravi*
Eventi reca e a suo piacer gli alterna.

vv. 5-6 Sì, ch'Egli alfin da *prepotente e rea*
Beltà fu vinto e preso: e Amor frattanto

Una variante di questo procedere per moltiplicazione di aggettivi è ancora più rilevante ai fini del nostro discorso. Succede infatti che l'inarcatura non sia tra aggettivi e nome, ma tra aggettivo e aggettivo, e quindi nome: ne risulta un'ulteriore sensazione di inciampo e sospensione del *continuum* intonativo, a tutto beneficio dell'enfasi del discorso poetico. Esempari in tal senso sono il sonetto XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*), in cui l'enfasi è confermata dalla presenza dell'esclamativa in chiusura di testo:

vv. 13-14 Sospira ognor da due tormenti *oppresso*
Povero Cor, quanto ti costa Amore!

E il sonetto XXV (*Non lusingarti ancor. L'Uscio ferrato*), in cui varrà la pena rilevare ancora la presenza di aggettivi valutativamente orientati in senso negativo:

vv. 5-6 Che se tanto non lice al *disperato*
Tempestoso furor di que' ribelli

Casi estremi di *enjambements* strutturati sulla proliferazione di aggettivi sono quelli basati su un susseguirsi di ben tre elementi prima del nome. Gli effetti portati dalle dittologie sono estremamente amplificati dall'aggiunta di un ulteriore aggettivo, che pur attaccandosi al nome da un punto di vista intonativo, di fatto ne ritarda la comparsa con esiti di solenne rallentamento. Un esempio è al sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*), nel quale il senso di incalzante enfasi è mitigato dalla pausa dei due punti e dalla successiva frase esclamativa che (non) si chiude coi puntini di sospensione. Si tratta di una finezza stilistica di un Monti ancora apprendista-poeta ma che certo cominciava a padroneggiare gli strumenti retorici sapendo come “regolarli” e bilanciarli, in questo caso costruendo una curva intontiva che nel giro di due versi raggiunge il suo apice a cavallo del taglio intersversale per iniziare a “sciogliersi” immediatamente dopo un *rejet* molto breve:

vv. 12-13 Qui or fosse almen l'*abbandonata e lassa*
Tua madre: ah forse a un sì dolente oggetto...

In numerosi casi la sintassi dei versi coinvolti dall'inarcatura è fortemente segmentata, per la presenza di pause più o meno forti nell'innescio o nel rigetto; ne consegue un ritmo estremamente spezzato che concorre ad aumentare l'impatto dell'*enjambement*, già particolarmente forte per sua natura, sulla prosodia. È il caso ad esempio del sonetto XX (*Questa, che ognor ti va compagna al fianco*):

vv. 7-8 Questa, che resse un dì *l'invitto, e franco*
Animo ai figli della dotta Roma;

Come si può notare, si ripropone la situazione in cui gli aggettivi sono due, ma la presenza della virgola di fatto costringe a reinterpretare la curva intonativa dal momento

che rende l'innesco estremamente breve. L'inserimento della relativa tra due virgole costringe a due pause nell'andamento del verso di innesco che di fatto mettono in evidenza la parola in punta di verso e il successivo taglio intersversale. Un caso simile, in cui l'innesco è sillabicamente molto breve e preceduto da una pausa debole è al sonetto XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*):

vv. 5-6 Amor lo spinge al Cielo, e *violento*
Moto il respinge dal bramato ogetto

Decisamente più accusato è il caso del sonetto XXVIII (*Armato il petto di coraggio invitto*), in cui l'*enjambement* tra aggettivo e nome (si sta parlando oltretutto di «Anima») è incastonato tra un contesto sintattico molto particolare, dato dal susseguirsi di due interrogative dirette:

vv. 10-11 Chi dirà con qual possa ei vibri e avventi
Suoi forti detti? E come la *restia*
Anima in petto ai peccator sgomenti?

Complemento di specificazione / Nome

Questa tipologia inarcante risulta assai rara in confronto allo stesso tipo di figura senza inversione dei membri, precedentemente analizzata. Gli inneschi strutturati sull'anticipazione del complemento di specificazione concorrono ad accrescere un senso di sospensione della prosodia, perché il taglio intersversale spezza il *continuum* intonativo generando una pausa che lascia aperte svariate possibilità di ripresa nel rigetto. Nonostante sia infatti prevedibile la presenza immediata di un sintagma nominale a reggere il genitivo che lo precede, il secondo verso coinvolto può presentare numerose strutturazioni, e i pochi esempi che proponiamo qui di seguito sono comunque caratterizzati da una certa varietà. L'uso più 'semplice' che Monti fa di questa figura inarcante, in cui al complemento di specificazione in punta di verso segue molto naturalmente il sintagma nominale, è visibile per esempio al sonetto XXXV (*Figlia, io non piango più, già piansi assai*), in cui per esigenza forse di rima è collocato un avverbio in punta di verso:

vv. 3-4 Se il vuoi, d'Amore e di *Natura* omai
Ogni dritto a scordar pronta son io.

E quindi al sonetto XXXVIII (*Ecco l'Ara e le Bende. Alto Signore*) in cui innesco e rigetto sono 'arricchiti' ancora da aggettivi, oppure dalla presenza del soggetto (un «Tu» potentemente deittico) all'inizio del secondo verso:

vv. 3-4 Taccia Natura, e di terreno Amore
 Ogni indegno pensier resti in oblio.

vv. 10-11 Per me de' contumaci affetti rei
 Tu il fren ripiglia, e alla ragion l'affida

L'*enjambement* compare inoltre contestualmente ad altri più marcati artifici retorici che complicano l'andamento sintattico del discorso poetico: si rimanda dunque più oltre per l'analisi di quelle occorrenze che coinvolgono soprattutto iperbati.

Complemento / Aggettivo reggente

Ho riscontrato nel *corpus* un solo caso di questa tipologia inarcante, al sonetto V (*Più sul capo non ha fiorite e rosse*):

vv. 3-4 E papavero al crin cinse di grosse
 Inerti onde letee grondante e molle.

L'occorrenza è tuttavia molto interessante perché estremamente 'elaborata' e testimonia di certe tendenze montiane a sperimentazioni stilistico-linguistiche, sia pur limitate. Ricorre infatti nuovamente la proliferazione degli aggettivi come meccanismo di attenuazione (sono ben tre: «grosse» in punta di verso, quindi «inerti» e «letee»), giustapposti in serie a incastonare il sostantivo «onde». Il *rejet* è poi decisamente articolato e occupa l'intera misura versale con effetti di rallentamento. Il tessuto fonico, infine, è notevole: al netto delle inversioni, il sintagma nome + genitivo sarebbe «grondante di grosse...» con allitterazione di *gr-* a inizio parola, che concorre ad accrescere l'impatto della figura inarcante sulla prosodia.

Complementi / Verbo

Discretamente rappresentate nel *corpus*, come era stato per le loro omologhe senza inversione, queste tipologie inarcanti si prestano per loro natura a numerosissime declinazioni, a seconda di come vengono collocate le parti del discorso nel fluire del testo: la soluzione più semplice complemento / verbo non è maggioritaria, ed è piuttosto comune che l'inserimento frequente di altri elementi complichino ulteriormente la sintassi.

L'*enjambement* con più occorrenze nel *corpus* è quello riguardante il complemento oggetto. Di seguito riportiamo dunque alcuni esempi. Il modo più semplice in cui ricorre l'*enjambement* vede la sola separazione tra oggetto e verbo senza ulteriori complicazioni di sorta. Un caso è al sonetto XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*), in cui occorre comunque rilevare la particolarità del sintagma verbale, strutturato sul costruito *va + gerundio*:

vv.3-4 Giglio intatto mirò che le *chiar'onde*
 Giva allettando col soave odore.

E altri ai sonetti XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*) e XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacrato orrore*), degni di nota più che altro per la frizione che si genera nel taglio intersversale. Se infatti l'innesco è articolato su una dittologia che lo espande (soprattutto il primo), il *rejet* è corto e seguito da una pausa significativa; ne consegue una brusca interruzione del *continuum* intonativo:

vv. 12-13 Ma Ragion vincitrice *e questi e quelli*
 Scherniva, e alfin sdegnosa a lor davanti

vv. 12-13 Ma Tu costante *le radici ascose*
 Svelli, ed ove sorgean spine moleste

Una soluzione prevede l'inserimento nel *rejet* del complemento di termine, solitamente con funzione di demarcazione e evidenziazione. Così è ad esempio al sonetto XL (*Grazie, o Nume pietoso. Io desiai*), in cui il «Mi» ad inizio del secondo verso assume un rilievo ancora maggiore grazie proprio alla presenza dell'*enjambement*:

vv. 9-10 Qui l'eterno mio sposo *un dolce amplesso*
 Mi porse, e dopo un tenero sorriso

Non mancano a questo proposito occorrenze in cui all'inizio del secondo verso c'è invece il soggetto. Così ad esempio al sonetto XXIX (*Io non adombro il ver: le brame altrui*), in cui i versi coinvolti in inarcatura sono articolati su una struttura chiastica che amplifica l'impatto dell'*enjambement* sulla sintassi:

vv. 1-2 Io non adombro il ver: *le brame altrui*
 Io non lusingo con menzogne, o Fole.

Molto frequenti infine gli espedienti retorici volti a dilatare il giro del discorso. Possono riguardare il sintagma verbale, che viene espanso, come nel sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*), mediante inserimento di preposizioni e predicativi:

vv. 7-8 *Stupîr gli Assiri, il gentil viso e santo*
 A contemplar da presso ognun rivolto.

O ‘raddoppiato’, nello stesso sonetto, con la costruzione *aut...aut*:

vv. 9-10 *Le meraviglie, il sussurrar, le lodi*
 O non sente o non cura ella; e spedita

Si noti nei precedenti esempi come anche gli inneschi siano effettivamente molto dilatati: nel primo caso ritorna lo stilema che prevede la proliferazione degli aggettivi («gentil...santo»), mentre nel secondo il complemento oggetto è formato da ben tre sostantivi.

La stessa propensione ad adottare espedienti attenuanti si riscontra in certe circostanze grazie alla presenza di avverbi, che Monti volentieri adopera per arricchire e accrescere la portata delle azioni descritte, soprattutto negli encomi. È il caso dei sonetti XXVII (*Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore*) e XXXIX (*Sei pur giunto una volta: invan finora*):

vv. 7-8 *Né, come un giorno, il mal concetto ardore*
 Stoltamente distempro in doglia e in pianto.

vv. 9-10 *Il celeste mio Sposo, il caro Amante*
 Qui attendo impaziente: a Lui degg'io

Oltre a quello oggetto, anche altri complementi sono coinvolti in figure inarcanti con la funzione di innesco. Ad esempio, il complemento di termine, presente in *enjambement* nel sonetto XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*):

vv. 2-3 *L'amoroso Gonzaga? Al proprio affetto*
 Vorria por fine, e per crudel tormento

E in altri due esempi di non facilissima interpretazione (il primo potrebbe sembrare un complemento di scopo, il secondo uno di tempo) dei sonetti VIII (*Se sia d'aspetto burbero, o cortese*) e XVIII (*Muse, amabili dee, fama già venne*):

vv. 7-8 Che Amor vien detto, e *ch'anzi all'empie imprese*
È un Trace, un Garamanto, un Africano.

vv- 3-4 *Al lieto suon delle veloci penne*
Tranquillando i suoi flutti il Po rispose.

Come si può rilevare, a proposito di quanto osservato in apertura, la casistica è anche in questo caso varia, dal momento che il primo esempio riguarda un *enjambement* il cui innesco ha un'estensione di un emistichio, mentre nel secondo l'innesco occupa l'intera misura versale. Un altro complemento coinvolto in figure inarcanti è quello di mezzo, al sonetto XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*):

vv. 3-4 E con decreti or rigidi or soavi
I sottomessi popoli governa;

Come mezzo interpreto anche il significato dell'*enjambement* del sonetto X (*Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge*):

vv. 13-14 Ond'io nel nome tuo *d'aspra percossa*
Fiacchi il corno una volta a quel superbo.

Un caso riguarda infine anche il complemento di compagnia, al sonetto XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacro orrore*):

vv. 3-4 E invan dolenti *in compagnia d'Amore*
Pianser le Grazie sul reciso crine,

Veniamo infine ad alcuni casi particolari. La costruzione del sonetto XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*) è decisamente elaborata e merita di essere messa in rilievo. Il testo si apre infatti su una serie di sei versi basata su un affastellarsi di complementi in anastrofe rispetto al verbo reggente:

Eterno Redentor, *se ai preghi e al pianto*
Di questo agli occhi tuoi popol diletto
Piovono i nemi di tue grazie, e intanto
Fugge de' mali il detestato aspetto;

E delle nubi il rugiadoso ammanto
S'apre a ristoro del terren soggetto

Il tessuto sintattico pare davvero un gomitolo inestricabile: i complementi si ramificano immediatamente dopo l'invocazione incipitale, e sono oltretutto caratterizzati dall'inversione interna degli elementi costituenti. Il verso 2, ad esempio, è interamente strutturato su inversione e anticipazione di elementi che dovrebbero invece essere posticipati. Lo stesso vale anche per la prima terzina del medesimo sonetto, dov'è tutto un susseguirsi di complementi (specificazione, mezzo, oggetto, tempo, luogo) tra loro legati:

Deh tu *dell'ali tue coll'ombra fida*
Quest'alme ancor proteggi, e all'ore estreme
Nella beata eternità le guida

La poetica montiana del mostrare ha dunque tra le sue caratteristiche anche questo procedimento di giustapposizione dei complementi. Nel momento in cui le successioni si scontrano con la metrica e cambiano il normale assetto della sintassi, l'effetto è di grande magniloquenza ed enfasi. Il sonetto XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*), infine, è il più notevole per quanto riguarda la perturbazione sintattica apportata da questo tipo di inarcature: la prima quartina è infatti basata sull'affastellarsi di ben tre *enjambements* riguardanti complementi (luogo figurato, termine, causa), caratterizzati da un innesco breve. Il ritmo, stanti queste particolari condizioni, è prevedibilmente molto spezzato, in un susseguirsi di slanci, pause e riprese che alterano la linearità intonativa, denotando una certa audacia da parte del poeta.

vv. 1-4 *Che farà nel fatale aspro cimento*
 L'amoroso Gonzaga? Al proprio affetto
 Vorria por fine, e per crudel tormento
 Gli sbalza il cor nell'affannato petto.

Complemento predicativo / Verbo

Non sono molte le attestazioni di questa tipologia inarcante nel *corpus*, la cui presenza quantitativa non si discosta molto rispetto a quella delle occorrenze senza anastrofe. In questo senso Monti non mostra dunque una predilezione, anche se il costruito con l'inversione permette al poeta di compiere spesso un particolare artificio stilistico. L'*enjambement* infatti spesso separa dal verbo reggente un predicativo, solitamente corto, immediatamente preceduto da una pausa sintattica; questo costringe ad uno scarto fulmineo dell'intonazione che sovverte la linearità del discorso. Inoltre, le soluzioni che giocano sulle forti aperture innescate dall'inarcatura e incrementate dalle pause

sintattiche forti a ridosso della punta di verso permettono di anticipare ad inizio di frase, esponendolo in rima, l'elemento che descrive la qualità di un evento, descritto solo al verso successivo. Alcuni esempi aiuteranno a chiarire il tutto. Siano dunque il sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*) e il sonetto XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*)

vv. 10-11 O non sente o non cura ella; *e spedita*
Passa fra cento spade e cento prodi.

vv. 9-10 Chi fia che ardisca calcitrar? *Bendata*
Si serba in guardia Ubbidienza, e grida

Come è evidente in entrambi i casi, gli inneschi, estremamente brevi dal punto di vista del materiale sillabico, inaugurano l'inarcatura a seguito di una pausa sintattica più (punto interrogativo) o meno (punto e virgola) forte. Abbiamo già osservato che questo particolare modo di strutturare l'andamento del discorso poetico (pausa a fine verso e innesco breve) è frequente nei sonetti in cui Monti aveva la necessità di creare un ritmo incalzante: lo stile si fa dunque correlativo del contenuto, e le inarcature non sfuggono a questa tendenza. Nei due esempi riportati si può percepire questa esigenza pure dal limitrofo contesto sintattico e lessicale. Nel primo esempio, le prodi azioni di Giuditta sono rese con rapide dittologie anaforiche («o...o»; «cento...e cento») e descritte con un lessico orientato a un'idea di dinamismo; nel secondo caso, l'enfasi dell'interrogativa diretta è sorretta da un lessico a carattere estremamente "espressionistico": «ardisca», «calcitrar», «guardia» e «grida», con evidenti figure di suono al loro interno, concorrono a elevare il tono complessivo del distico rendendo ancora più evidente l'inarcatura.

A margine, si segnali rapidamente un caso di inarcatura basato su presupposti completamente differenti. Siamo al sonetto XXXII (*Il mio Signor dov'è? Qui pur languente*), e sono in azione i meccanismi di attenuazione, sottoforma di dilatazione di innesco e *rejet*, che ormai conosciamo:

vv. 5-6 Son pur questi li chiodi onde *pendente*
Spirar gli piacque in aspra doglia e rea;

Verbo / Soggetto

L'inarcatura che anticipa il verbo e rigetta il soggetto al verso successivo è molto ben rappresentata nel *corpus* e prevede diverse realizzazioni a seconda della posizione nella

quale cadono i confini della figura. Le soluzioni più accusate, come abbiamo avuto modo di rilevare anche altrove, sono quelle in cui il soggetto è ridotto al solo sostantivo, magari seguito da una pausa sintattica e anticipato da un verbo che inaugura una nuova proposizione con un innesco a sua volta molto breve. L'*enjambement* che ne risulta è cioè incastonato in due pause con effetti di grande rilievo. Di seguito alcuni esempi. Il più emblematico è al sonetto III (*Basta, invito Oloferne! Ecco già stende*):

vv. 1-2 Basta, invito Oloferne! Ecco già *stende*
Betulia, ancor non paga in sua ventura,

L'inarcatura prende le mosse da una pausa forte data dal punto esclamativo (e la frase esclamativa già complica intrinsecamente la sintassi!) e si infrange contro la pausa data dalla virgola al secondo verso, immediatamente dopo il nome proprio, «Betulia», che funge da corto *rejet*.

Ulteriori esempi di soggetti in *rejets* molto brevi sono al sonetto IV (*Questo seggio, signore, ai meriti tuoi*), in cui il punto e virgola del secondo verso genera una pausa significativa che mette in rilievo la personificazione della «Giustizia»:

vv. 5-6 Più sicura a regnar *torna* fra noi
Giustizia; e su te, larga oltre l'usato¹⁵⁵

Ancora, al sonetto XXVI (*Cangia la fresca età pensieri, e voglie*) in cui spicca l'innesco costituito da due verbi e il rigetto molto breve che mette in rilievo particolare il concetto della «Virtù» combattente:

vv. 9-10 Or contro a Lui, sposi, *a pagnar s'appresti*
La virtù, che alle vostre alme costanti

A fianco di queste più accusate ricorrenze, ci sono casi in cui le inarcature risultano meno intense, soprattutto quando il *rejet* viene esteso a tutto il secondo verso, principalmente mediante aggettivazione. Esemplare in tal senso è il sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*), in cui gli attributi del soggetto ne estendono la lunghezza all'intera misura versale:

¹⁵⁵ Interpreto questo come un caso di inarcatura in anastrofe nonostante la presenza di «fra noi» a distanziare verbo e soggetto. Mi pare che sul piano intonativo l'intursione non abbia molta rilevanza e che anzi il complemento di luogo sia da leggere in continuità col verbo, sicché è proprio questo a essere diviso dal nome al verso successivo.

vv. 3-4 Con questa un giorno i dritti suoi *mantenne*
La contrastata Libertà Latina

Interessanti a riguardo anche i sonetti XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*) e XXIX (*Io non adombro il ver: le brame altrui*). In entrambi i casi il soggetto in *rejet* è arricchito ed espanso da aggettivi, ma il fatto più notevole che li accomuna è il riproporsi del costrutto tipico dello stile montiano, vale a dire l'innesto della proposizione relativa ad aggiungere informazioni sul soggetto dopo la sua enunciazione:

vv. 9-10 Pur godrò, se a goder oggi *m'invita*
La tua Patria fedel, che a Te d'intorno

vv. 6-7 Legga dell'Avvenir, *siccome suole*
Bugiardo adulator che i versi sui

In conclusione, varrà infine la pena di indicare la presenza di un'occorrenza estremamente particolare di inarcatura tra verbo e soggetto. Siamo al sonetto XXIII (*Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*):

vv. 9-11 *Caddero al suolo inonorate e mute*
Bugiarde Deità, su cui scendea
Possente lo splendor di sua virtute.

In questo caso, è notevole innanzitutto che gli *enjambements* siano due in rapida successione, e si sviluppino uno a ridosso dell'altro: l'effetto 'a cascata' che ne consegue produce un *pattern* ritmico tutt'affatto particolare, dato dal reiterarsi a breve distanza del medesimo meccanismo di sospensione in punta di verso e scattante ripresa nel rigetto. Inoltre, c'è da osservare che gli *enjambements* condividono la stessa struttura: in tutti e due i casi il nome è infatti preceduto da un predicativo, che accresce il senso di enfasi e magniloquenza generato (anche) dal succedersi delle figure inarcanti, e acuito dalla scelta particolare dei lemmi, aulici e altisonanti («inonorate e mute», «bugiarde», «possente»).

Osservazioni conclusive sugli enjambements in anastrofe

Innanzitutto, per quanto riguarda il rapporto tra gli *enjambements* retorici e le corrispondenti figure semplici, in generale si può osservare la prevalenza delle inarcature senza inversione dei membri. In alcuni casi però gli *enjambements* ricorrono più volentieri in ordine anastrofico piuttosto che normale. È il caso di aggettivo/nome,

complemento/resto della frase e verbo/soggetto. La motivazione di questa particolare prevalenza va ricercata a mio avviso ancora una volta nell'esigenza montiana di mettere in evidenza quegli elementi che potessero aiutarlo a costruire una poesia ricca di immagini, particolari e figure: è evidente che gli *enjambements* che sono più rappresentati nella loro forma retorica coinvolgono in primo luogo aggettivi e complementi, elementi che grazie all'inversione godono di maggiore risalto divenendo fondamentali per uno stile che ambisca a "far vedere".

In numerose occorrenze poi l'esito dell'*enjambement* è molto accusato e intenso per la brevità di innesco e rigetto. Ne deriva un forte impatto sulla prosodia, giocata sulla segmentazione dei versi e su una conseguente, estrema varietà intonativa. Soprattutto, queste inarcature si distinguono per il forte senso di sospensione e apertura che causano in punta di verso, anche per la torsione cui va incontro la sintassi e la stessa struttura dell'endecasillabo; si pensi ad esempio alle menzionate pause a ridosso degli inneschi e dei rigetti e alle conseguenze che hanno sul *continuum* ritmico: esse sono a tutti gli effetti elementi stilistici estremamente duttili, che permettono di declinare il verso su più tempi e piani intonativi. A questi espedienti che complicano il tessuto sintattico prosodico del sonetto, si affiancano numerosi artifici tesi a stemperare e attenuare la marcatezza degli *enjambements* in anastrofe, il cui impatto è dunque meno perturbante. Come per le inarcature semplici, i meccanismi di attenuazione passano attraverso la dilatazione degli inneschi e dei *rejets*, i quali vengono talvolta espansi all'intera lunghezza dell'endecasillabo. La strategia attenuativa più attestata è senz'altro da ricercare nella proliferazione degli aggettivi e degli avverbi, che a cavallo dei due versi coinvolti in inarcatura, allunga i membri evitando pause sintattiche all'interno dei versi coinvolti e rallentandone di fatto il ritmo. Non è d'altra parte raro che queste particolari tipologie inarcanti siano inserite in contesti retoricamente molto elaborati, in cui le anastrofi relative alle inarcature convivono appunto con dittologie aggettivali, altre inversioni, parallelismi e varie figure di suono. L'addensarsi, attorno a *enjambements* particolarmente accusati, di figure che perturbano la sintassi e complicano ulteriormente la linearità del dettato potrebbe essere dovuto all'esigenza di Monti di alzare i toni in particolari contesti espressivi: la complicazione del contesto in cui sono inserite le anastrofi inarcate è tesa a innalzare il tono del discorso poetico. Infine, come era stato per le inarcature semplici, occorre osservare che anche gli *enjambements* in anastrofe tendono a rispettare la misura base del distico, che si conferma come unità fortemente coesa. I casi di figure inarcanti estese per più versi sono estremamente rari e ciò si deve

alla ormai nota strutturazione del sonetto montiano, incentrato sull'unità compositiva minima del distico.

Inarcature in iperbato

Gli *enjambements* legati a iperbati e figure di dilatazione sono di norma piuttosto marcati e sintomo di un laborioso processo stilistico. Non sarà inutile rilevare che essi sono molto meno presenti rispetto alle inarcature in anastrofe: l'iperbato richiede uno sforzo maggiore, e il giovane Monti forse ancora non osava spingersi a stravolgimenti sintattici troppo accusati. D'altra parte, l'incisività di queste figure sul tessuto sintattico può ovviamente variare in base al livello di coesione degli elementi divaricati. La peculiarità dell'iperbato sta nell'effetto di segmentazione che apporta nell'enunciato, a causa dell'intrusione di uno o più elementi tra due sintagmi correlati. Tuttavia, è proprio grazie all'elemento separatore che si genera spesso una sorta di connessione tra le parti in causa. Questa particolare correlazione è più evidente nei casi, frequentissimi nel *corpus*, in cui l'iperbato sia presente assieme all'anastrofe: l'inarcatura che deriva da questa 'sinergia' è certo molto più marcata, ma anche il legame tra le parti del discorso diventa più stretto, dal momento che esse diventano intimamente dipendenti una dall'altra. Nel *corpus* le inarcature in iperbato non sono dunque molto rappresentate, anche se la casistica è abbastanza varia e degna di essere osservata da vicino.

Dilatazioni tra gli elementi nucleari della frase

Ritengo opportuno iniziare la catalogazione di questo tipo di inarcature dalla tipologia che presenta le attestazioni più 'perturbanti'. Mi riferisco ai casi in cui l'inarcatura divarica le parti del discorso naturalmente adiacenti come il Soggetto, il Verbo e il complemento Oggetto. Le attestazioni sono abbastanza numerose, e ciò si deve forse anche alla relativa facilità con cui i sintagmi in questione ammettono intrusioni nella normale linea sintattica. Importantissimo rilevare come quasi sempre all'iperbato sia affiancata anche la figura dell'anastrofe, con gli effetti sulla sintassi che abbiamo descritto in apertura di paragrafo. I primi esempi riguardano dunque i casi di separazione tra soggetto e verbo. Il primo al sonetto XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*), in cui soggetto e verbo sono separati dalla presenza del predicativo «bramoso»

più l'espressione di un'azione, secondo una modalità di strutturare il discorso poetico molto frequente in questo primo Monti, come si chiarirà meglio in seguito:

vv. 9-10 *Amor bramoso d'abbellirne il crine,*
 Corre; e ritira timido la mano

La stessa costruzione con il predicativo a dilatare il legame tra soggetto e verbo nell'inarcatura si riscontra nel sonetto XXV (*Non lusingarti ancor. L'Uscio ferrato*) e nel sonetto XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*). Un confronto tra questi due casi in cui è adottato uno stilema simile permette di comprendere alcune soluzioni espressive care al poeta, in un'ottica di insospettabile *variatio*. Nel primo caso (XXV), infatti siamo in presenza di un soggetto costituente un innesco breve che viene bilanciato da un rigetto piuttosto lungo che solo alla fine presenta il verbo:

vv. 9-10 *Pur non temer: basta che il cor le porte*
 Ad ogni scossa immote ognor mantegna,

Il secondo viceversa vede un innesco decisamente lungo, con il soggetto a inaugurare il primo verso, e un *rejet* molto corto a bilanciare, con il verbo in posizione incipitale per recuperare immediatamente il ritmo dopo la dilatazione portata dai vari complementi:

vv. 6-7 *Stuolo d'affetti al ben oprar molesti*
 S'arma a tuoi danni, e si lusinga un giorno

In alcuni casi si presenta una situazione per certi aspetti ibrida tra le due appena descritte. Nel sonetto XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*) siamo in presenza di un innesco breve separato da un rigetto altrettanto breve tramite l'impiego di un complemento (di luogo in questo caso):

vv. 13-14 *Di lingua rea, che il Ciel per vie non use*
 Ti sprona, e guida a memorande imprese.

A volte l'elemento divaricante è una interiezione esclamativa, come nel sonetto XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*):

vv. 5-6 *Quindi, le cure tormentose oh quanto*
 Sorgon chiudendo a bella pace il varco!

Sono infine presenti nel *corpus* casi estremi di divaricazione tra soggetto e gruppo verbale, che si articolano su più endecasillabi. L'effetto che ne deriva è di grande tensione: gli episodi coincidono non a caso con ampollosi encomi, per la scrittura dei quali Monti doveva aver avvertito la necessità di ricorrere a uno stile particolarmente elaborato. Sia ad esempio il caso del sonetto XII (*Chi v'ha dall'affricane aduste arene*), in cui la forte perturbazione portata dall'inarcatura pluriversale coincide con l'apparizione del regno ultramondano e del traghettatore di anime:

vv. 12-14 Onde il nero Nocchier d'ombre men carica
Laggiù per la letea palude oscura
Spinge col remo la tremenda barca.

Si noti ancora il lessico di questo passaggio, orientato in direzione di una precisa esigenza figurativa: parole come «ombre», «carca», «palude», «oscura», «tremenda» concorrono a rendere l'idea di un quadro d'ambiente cupo e torto quale può essere quello dell'aldilà, di cui la sintassi si fa correlativo stilistico.

Ancora, al sonetto XXVIII (*Armato il petto di coraggio invitto*), soggetto e verbo sono fortemente separati da oggetto e complemento di scopo:

vv. 3-4 Della sposa di Dio la causa, e il Dritto
Costui qui prima a vendicar discese.

L'ultimo esempio di questa serie di inarcature è quanto mai complesso. Si tratta di un *nominativus pendens* inarcato su quasi tutta la prima quartina del sonetto XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*):

vv. 1-4 La man che tiene l'onorate chiavi
Quaggiù ministra di giustizia eterna,
E con decreti or rigidi or soavi
I sottomessi popoli governa;

Complementi di mezzo, luogo e oggetto separano il verbo dal soggetto, che è a sua volta complicato dalla presenza di una relativa.

Ben rappresentata nel *corpus* anche la tipologia che divarica il verbo dall'oggetto, sia mediante inserzione di complementi che di proposizioni subordinate. Nel testo XXXV (*Figlia, io non piango più, già piansi assai*), ad esempio, il legame verbo - complemento oggetto è compromesso dall'intrusione di altri due complementi (termine e specificazione) attribuiti all'oggetto, arricchito per altro da un attributo, «largo».

Anche qui la sensazione è di rallentamento, e la “sospensione” della sintassi con l’anticipazione dei complementi rispetto all’oggetto favorisce anziché ostacolare lo scorrere dell’enunciato:

vv. 13-14 E all’amor della Figlia egli *consenta*
Della Madre al peccar *largo perdono*.

La medesima situazione si ripresenta al sonetto XXIV (*Inclita Donna, che de’ Numi sei*), questa volta però con aggettivi riferiti all’oggetto, e solo in seconda battuta un ulteriore complemento (di termine):

vv. 5-6 Tu che schiva del mondo ami e *ricrei*
Questi sì cari al ciel *chiostri beati*

Capita anche che nel rigetto, a divaricare lo spazio tra verbo e complemento non ci siano semplici complementi, ma addirittura intere frasi, tendenzialmente incidentali. È il caso del sonetto VI (*Perché, Vergin, perché grave e stridente*), in cui il primo emistichio del *rejet* è occupato da una proposizione che aggiungendo ulteriori precisazioni (si tratta di una frase al condizionale), ha l’effetto di rallentare il ritmo della conclusione del testo:

vv. 13-14 Dammi, o gran Madre, la tua Fascia, e *prendi*,
Se pietosa pur sei, *la mia catena*.

Degno di nota, infine, il caso in cui l’*enjambement* tra verbo e oggetto è esteso non sui due canonici versi ma su gruppi versali: è la dimostrazione di come la scrittura montiana avesse già da queste prime prove la tendenza a scardinare la linearità della sintassi e la sua possibile coincidenza con il metro. È il caso del sonetto XVII (*Oggi non vengo a te le vene, e il petto*), in cui si riscontra prima la separazione tra verbo servile e infinitiva («voglio / ivi immolarti») e tra questa e il complemento oggetto retto («contumace orgoglio»):

vv. 12-14 Vieni: né tauro, ne vitel, ma *voglio*
Ivi immolarti, a tua perpetua laude
D’un, che non dico, *il contumace orgoglio*.

Verbo - Infinito

Enjambement molto ben rappresentato nel *corpus*, esso viene impiegato da Monti in misura molto superiore rispetto alla medesima tipologia semplice. La separazione del verbo servile dall'infinito è portatrice di un tasso di perturbazione piuttosto rilevante nel giro sintattico delle frasi, in virtù dell'allontanamento di due elementi normalmente molto coesi. A complicare le cose interviene in numerose occasioni l'inversione degli elementi divaricatori, con effetti di ulteriore stravolgimento sintattico. La dilatazione avviene dunque perlopiù con l'inserimento di complementi riferiti al verbo all'infinito, che vengono così anticipati rispetto all'ordine naturale, o addirittura di intere frasi. È il caso del sonetto XIII (*Campion che fosti domator flagello*), in cui l'elemento divaricatore è formato da un complemento di termine e addirittura dal predicativo dell'oggetto. La sintassi risulta completamente stravolta da questa sinergia di iperbato e anastrofe, anche se Monti riesce abilmente ad armonizzare la prosodia del distico e a rendere il ritmo scandito e scorrevole:

vv. 13-14 E l'alta possa di Costui *vedrai*
Largo ai portenti *riaprirsi* il calle.

Altri esempi sono ai sonetti XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*) e XVIII (*Muse, amabili dee, fama già venne*). Entrambi gli iperbati in questione hanno come elemento divaricante un complemento di argomento:

vv. 7-8 Dunque io *dovrei* su tuoi travagli intanto
Cantar da rio pensier libero e scarco?

vv. 13-14 *Corse*, obliando il rio crudel periglio,
Delle sue gioie *a ragionar* con Teti.

Nel secondo caso, utile rilevare che verbo reggente e verbo infinito sono decisamente molto lontani, essendo l'innescò complicato dall'inserimento di una proposizione incidentale, e il rigetto occupato appunto dal complemento. È segno di una certa audacia da parte del giovane Monti, che si permetteva la strutturazione del discorso poetico mediante costrutti niente affatto semplici, mostrando comunque di poterli padroneggiare a vantaggio dell'enfasi della declamazione e dell'encomio di turno.

In alcune particolari occasioni sono elementi nucleari quali soggetto e oggetto diretto a fungere da divaricatori, anche in questo caso con il 'supporto' di potenti anastrofi. Così ad esempio al sonetto XXV (*Non lusingarti ancor. L'Uscio ferrato*), in cui il soggetto

(con complemento di specificazione) segue il verbo reggente, allontanandolo dall'infinito che in *rejet* apre il secondo verso:

vv. 3-4 Ma *spera* un mischio di nemici irato
 Atterrare le sbarre ed i puntelli.

Nei sonetti XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*) e XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*) l'iperbato riguarda il complemento oggetto:

vv. 7-8 S'arma a tuoi danni, e *si lusinga* un giorno
 La Costanza *atterrar*, che in cuor chiudesti.

vv. 12-13 *Tentò* più volte in questa guisa e in quella
 Le sue voglie *appagar*, ma sempre invano;

Entrambi sono complicati dall'inserimento di ulteriori sintagmi. Nel primo caso si tratta solo di un brevissimo complemento di tempo; nel secondo la divaricazione è decisamente più vasta, dal momento che i due verbi legati compaiono rispettivamente all'inizio del primo verso e in cesura del secondo: nel mezzo, altri due complementi strutturati su serie piene di parole con ben due dimostrativi («questa...quella») utili come sempre alla poetica montiana del mostrare.

Due casi sono infine molto particolari e meritano di essere analizzati più da vicino. Il primo è al sonetto XXXIV (*Oggi non vengo a Te le vene e il petto*). A dividere il verbo reggente dall'infinito è addirittura un intero verso:

vv. 12-14 Ivi né Tauro né Vitel, ma *voglio*,
 Vergine, al tuo valore in sì bel giorno
 Svenar del Mondo il debellato orgoglio

La sintassi ne risulta chiaramente molto perturbata (si aggiunga anche la presenza di due anastrofi), e tutto il passaggio è quindi retoricamente marcato. Non sarà casuale, dunque, che uno degli elementi divaricanti sia un potente vocativo, «Vergine», collocato in posizione enfatica all'inizio del verso mediano e incastonato tra due pause intonative rilevanti grazie alle virgole: è segno che l'argomento sacro necessitava di essere sorretto da un tono alto e solenne, per cui anche lo stile doveva essere ricercato e ampolloso. L'iperbato conferisce pertanto in questa occasione un surplus di enfaticità al discorso poetico: la torsione della sintassi aiuta dunque il poeta a innalzare il tono per renderlo confacente a un soggetto così importante. L'ultimo caso da prendere in considerazione

riguarda il sonetto XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste*). Le prime due quartine sono strutturate sull'anafora del verbo «veggo», che in due casi su tre regge un infinito, da cui è separato mediante iperbato:

Non è quello il Calvario? E non son queste
Le vie sonanti di bestemmie ed onte?
Veggio del mio Gesù scarnate e peste
Versar le membra d'atro sangue un fonte.

Veggio l'orrido incarco, e le funeste
Ombre di morte accompagnarlo al monte;
Veggio le cose inorridite e meste,
E il sol coprirsi per l'orror la fronte.

La massiccia presenza di figure inarcati in iperbato in un così breve giro versale causa ancora una volta grande perturbazione sintattica. Siamo anche in questa circostanza davanti a un sonetto di materia sacra: il tono doveva quindi essere sostenuto, e certamente le interrogative dirette a inizio sonetto, l'anafora, gli iperbati, le anastrofi intersversali («del mio Gesù...le membra») e certe figure allitteranti (su tutte «Veggio...Versar») concorrono a generare un *pattern* stilistico audace e molto sostenuto, degno di reggere un argomento così importante.

Dimostrativo - Frase relativa:

Questa tipologia di inarcatura è abbastanza diffusa nella tradizione della lirica fin dai primordi, ma risulta praticamente assente nel *corpus* montiano,¹⁵⁶ dove l'unica occorrenza (sonetto VIII: *Se sia d'aspetto burbero, o cortese*) è estremamente divaricata dal fatto che la relativa è inserita in un giro sintattico più esteso, in cui dimostrativo e relativo sono divisi da alcuni altri termini, attribuendo all'*enjambement* un forte effetto di rallentamento:

vv. 6-7 *Quel suo superbo traditor germano*
 Che Amor vien detto, e ch'anzi all'empie imprese

Ausiliare - Partecipio

La presenza di tale inarcatura nel *corpus* è decisamente limitata, com'era anche quella dell'omologa tipologia semplice. Ne riscontro un solo caso, al sonetto XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacro orrore*):

¹⁵⁶ Seguendo forse le tendenze degli endecasillabi tragici del Settecento, in cui lo stilema inizia a comparire sempre più raramente.

vv. 10-11 *E fia d'oscure allor nubi affannose*
 Carco il seren delle tue luci oneste.

Notevoli sono l'uso della costruzione al passivo e l'anticipazione del complemento di specificazione, che concorre a dilatare lo spazio tra copula e nome del predicato rendendo di fatto la separazione tra le due parti del discorso meno netta e più scandita, anche da un punto di vista intonativo, permettendo una distensione dei toni in chiusura di strofa.

Nome - Aggettivo

L'inarcatura che divarica nome e aggettivo non è molto rappresentata nel *corpus*, a differenza della corrispondente tipologia semplice. La ragione potrebbe essere ricercata nel fatto che nel momento in cui un aggettivo viene allontanato dal nome che lo 'regge', assume una connotazione predicativa, inserendosi dunque nel giro sintattico della frase senza dare la percezione di uno stravolgimento sintattico e di una dilatazione troppo marcati. L'unico caso che riscontro è al sonetto XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*):

vv. 7-8 *Ove chiudesti i più sinceri e bei*
 Del magnanimo cor pregi onorati;

La dittologia aggettivale in punta di verso è come si può notare anticipata rispetto al nome cui è riferita (anch'esso in punta del verso successivo, accompagnato da un aggettivo), dal quale è poi separata tramite la presenza in anastrofe, che inaugura il secondo verso, del complemento di specificazione (arricchito da un ulteriore aggettivo: la poetica del mostrare!). La combinazione di queste figure del discorso concorre a creare un forte senso di spaccatura, una percezione di continuo inciampo nella lettura: oltre alla forte pausa data dall'*enjambement*, l'anticipazione del complemento di specificazione costringe quasi a compiere una sorta di passo indietro per recuperare la linearità del *continuum* intonativo. Non è certo uno degli esiti più felici del sonettare montiano, ma è comunque sintomatico di una certa tendenza e disponibilità allo sperimentare soluzioni audaci per alzare il tono dei propri componimenti.

Nome - Genitivo

La divaricazione tra sintagma nominale e genitivo mediante iperbato è abbastanza rappresentata nel *corpus*, e avviene spesso insieme a fenomeni di anastrofe.

A separare i due elementi è nella maggior parte dei casi l'inserimento di verbi. È il caso ad esempio del sonetto VIII (*Se sia d'aspetto burbero, o cortese*), in cui si può osservare anche la presenza di un predicativo e di un breve complemento di luogo a dilatare ulteriormente lo spazio tra due segmenti separati:

vv. 9-10 Ma poiché *d'Imeneo* vi leggo impresso
 Il caro Genio in fronte in dì sì bello,

La complicazione che abbiamo visto nel precedente esempio raggiunge livelli molto più elevati in altre circostanze, nelle quali la dilatazione avviene per mezzo di verbi e complementi di più lunga estensione, con effetto di estremo rallentamento e più audace divaricazione. Un caso molto particolare di questa inarcatura ricorre dunque al sonetto VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*), nel quale sintagma nominale e complemento di specificazione sono separati da una invocazione, dall'anticipazione del predicato verbale nell'innesco e dall'avverbio:

vv. 5-6 Tu ch'or *Donna*, o Signor, ti senti appresso
 Di geni ed atti così onesti e belli,

Un altro esempio molto particolare è al sonetto XII (*Chi v'ha dall'affricane aduste arene*), nella seconda quartina del quale troviamo due casi consecutivi di inarcatura in iperbato, molto simili quanto a struttura. Gli elementi divaricanti sono in entrambi i casi costituiti da complemento di luogo (in rima) + predicato verbale in rigetto a inaugurare il secondo verso e a reggere il complemento oggetto:

vv. 5-8 Qua *di Nettuno* sull'ondose schiene
 Fermi *le penne* ai procellosi venti;
 Là *d'un Tieste* sull'orrende cene
 Ravvivi *le scannate alme innocenti.*

Notevole nel caso appena segnalato anche il parallelismo strutturale che corre tra i due distici: entrambi sono introdotti da avverbi di luogo, che rendono l'idea di una differente collocazione spaziale tra i referenti del discorso, entrambi i complementi di luogo sono introdotti dalla preposizione «sull'», entrambi i distici sono arricchiti da una vivida aggettivazione volta a rendere il più espressive possibile le raffigurazioni degli eventi descritti («ondose», «procellosi», «orrende», «scannate», «innocenti»).

Il sonetto XII ospita anche l'esempio più particolare di questa figura inarcante. L'ultima terzina infatti è giocata su un iperbato tra genitivo e sintagma nominale (con annessa

anastrofe) la cui divaricazione consiste in un intero verso (un verso e mezzo considerando anche il primo emistichio del verso conclusivo!) in cui si alternano il predicato verbale, vari complementi e attributi:

vv. 12-14 Onde il nero Nocchier *d'ombre men carca*
Laggiù per la letea palude oscura
Spinge col remo *la tremenda barca*.

Frase incidentali

Non molto rappresentate nel *corpus*, la loro presenza è comunque significativa perché mostra il tentativo di Monti di compiere interruzioni decisamente marcate nel *continuum* intonativo del discorso. È segno di una certa audacia da parte del giovane poeta, che in qualche occasione sperimenta una prosodia franta e complicata per accrescere l'enfasi dell'encomio. Le più accusate sono sicuramente le incidentali con valore parentetico, facilmente riconoscibili dai segni grafici che le contengono. Un esempio al sonetto VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*), con la parentetica ad aggiungere informazioni sul verbo incipitale:

vv. 1-2 Duolsi ciascuno (*e la cagione spesso*
Lunga portanla in capo e questi e quelli)

Un caso piuttosto rilevato è al sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*). La sintassi del componimento è in generale molto audace, ricca di subordinate e segni di interpunzione che spezzano il ritmo, ma particolarmente degna di nota è la seconda quartina. Essa è strutturata su due distici poggianti su uno schema “interrogativa diretta – parentetica in inarcatura”. Ne risulta un tono estremamente incalzante e appassionato (forse anche sproporzionato considerando che il sonetto è scritto per una monacazione), ma comunque funzionale ad innalzare sensibilmente lo stile dell'encomio.

vv. 5-8 Semplice, e dove corri? (intorno ad Ella
Stuol d'afflitte compagne allor dicea)
Così dunque ci lasci? (e or questa or quella
Le parole col pianto interrompea).

Come si può notare, l'unione delle domande incalzanti e delle informazioni circostanziali contenute nelle incidentali in *enjambement* crea un *pattern* ritmico tutt'affatto particolare, una sorta di saliscendi intonativo che vede nel primo emistichio del primo verso la deissi appassionata della domanda, e nel verso e mezzo seguente la

momentanea distensione con la parentetica, complicata immediatamente dalla nuova domanda fino alla distensione in chiusura di stanza. Si tratta dunque di un sonetto che testimonia una certa voglia di sperimentare particolari moduli espressivi da parte di Monti, il quale sembra anche voler “braveggiare” tessendo un intreccio sintattico non facile da tenere in equilibrio (si pensi ad esempio anche al gioco delle rime, sempre interne alle parentesi). Un caso diverso è al sonetto XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*)

vv. 1-3 Lascia pur, che non curi, e Te derida
Ombre spargendo di menzogna intorno
Garrula turba, a cui maligno affida

In questa circostanza non c'è evidentemente la parentesi a segnalare l'incidentale. Il ritmo è comunque spezzato in maniera significativa perché la frase che separa i membri dell'inarcatura occupa un intero verso. Oltretutto, le parti del discorso a essere divise sono verbo e soggetto: l'intrusione dell'endecasillabo con la frase al gerundio a dividere due unità naturalmente coese fa sì che la sintassi sia franta e retoricamente molto connotata, coi tempi del discorso poetico che vengono dilatati in maniera da conferire alla quartina un carattere di grande magniloquenza. Ultimo esempio, molto simile al precedente, al sonetto XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*):

vv. 5-7 Quella pur è che gli onorati e savi,
Seguendo i moti di Pietà superna,
Costumi esalta, e al reo funesti e gravi

Complemento predicativo

Sono svariati i casi di inarcatura tra complemento predicativo e elemento a cui è riferito, sia esso un verbo (nella maggior parte delle occasioni) o un complemento. Di seguito una carrellata di esempi, dal sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*) e dal sonetto XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*), nei quali simile è la struttura, con gli elementi divaricatori costituiti dal complemento di luogo e dal sintagma del soggetto (nel primo caso, si tratta solo dell'attributo):

vv. 10-11 Vergine invitta, e *incatenata* al piede
L'empia ti *guidi* ribellante schiera.

vv. 1-2 Ecco, parte Giuditta: *amena* in volto
Beltà le *siede*, ed umiltade a canto:

Altri esempi dai sonetti X (*Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge*) e XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacrato orrore*), ancora simili nella struttura, avendo entrambi il verbo reggente collocato all'inizio del *rejet*, e il predicativo al participio presente (i complementi sono invece uno di luogo, l'altro di compagnia):

vv. 9-10 E già *pendente* sulla stigia fossa
M'urta e m'incalza ognor più fiero e acerbo:

vv. 3-4 E invan *dolenti* in compagnia d'Amore
Pianser le Grazie sul reciso crine,

Ultimo esempio al sonetto XXXII (*Il mio Signor dov'è? Qui pur languente*). Si tratta del caso più particolare dal momento che i predicativi sono due in rapida successione (tra essi c'è la vera e propria inarcatura, molto marcata), distanziati dal verbo ancora una volta tramite un complemento di luogo:

vv. 1-2 Il mio Signor dov'è? Qui pur *languente*
Sospeso a questa Croce io lo *vedea*,

Osservazioni conclusive sulle inarcature in iperbato

Gli *enjambements* associati a figure di dilatazione come l'iperbato, discretamente rappresentati nel *corpus*, comportano una maggiore estensione rispetto alle inarcature anastrofiche, perché coinvolgono porzioni di versi solitamente più estese. La difficoltà tecnica connessa a queste pratiche inarcanti è testimone della volontà del giovane poeta di tentare anche costruzioni ardite nelle sue prime prove, a conferma del fatto che fin da subito le qualità del Monti verseggiatore furono l'ecllettismo e l'apertura verso differenti soluzioni stilistiche. Numericamente, comunque, le inarcature in iperbato risultano inferiori rispetto a quelle in anastrofe, dal momento che gli spazi esigui del sonetto permettono un'estensione circoscritta degli elementi dilatanti, e a livello micro sintattico la struttura strofica costringe ad estenderli a un numero contenuto di sintagmi. Per questa ragione, tanto più notevoli sono gli *enjambement* in iperbato i cui elementi divaricanti sono costituiti da un verso intero, perché massima è la perturbazione della sintassi. L'effetto di grande rottura causato da questa figura viene spesso bilanciato dalla qualità delle parti del discorso coinvolte: pur dando vita a inarcature molto accusate, tra i membri degli *enjambements* sussiste spesso una tensione connettiva che tende a equilibrare la perturbazione. Questo vale soprattutto per gli *enjambements* in

iperbato tra nome e genitivo, o tra verbo e infinito, oltre che, ovviamente, tra gli elementi nucleari della frase (oggetto e verbo su tutti). Occorre infine osservare che l'impatto di questa tipologia di inarcature sulla sintassi dei sonetti viene irrobustita dalla frequentissima combinazione con l'anastrofe, che va ad aumentare ulteriormente l'intensità della figura e la tensione stilistica dei passaggi coinvolti.

Conclusioni sugli enjambements dei sonetti giovanili

Cercando di riassumere le osservazioni già tratte nei commenti effettuati a margine di ciascuna tipologia inarcante esaminata, è possibile in conclusione trarre un bilancio complessivo delle modalità con cui il giovane Monti utilizzava questa particolare struttura metrico-retorica. Nei sonetti è possibile intravedere a mio avviso il tentativo di mettere l'inarcatura al servizio della ricerca di intensità e vigore nell'espressione. Lo scardinamento della normale linearità del verso attraverso lo scarto tra metro e sintassi si traduce spesso in effetti di grande marcatezza retorica, che segnalano la volontà del poeta in erba di tentare talvolta anche moduli stilistici arditi (ad esempio: le inarcature strutturate su più di due versi), a riprova della sua disponibilità alla sperimentazione fin dalle prime prove. Questo risulta tanto più evidente quando i nessi sintagmatici che vengono separati presupporrebbero invece dei legami sintattici fortemente coesi: la disarticolazione operata da Monti mostra la sua volontà di giocare sulla pluralità intonativa del dettato, mediante l'intersezione di segmenti differenti all'interno dei versi, oltre che su un tono che ambisce a essere sostenuto, con i movimenti microsintattici degli elementi della frase. Il risultato che queste inarcature hanno sul tessuto testuale è una continua variazione melodica del procedere del discorso poetico, continuamente complicato dalle frammentazioni in sedi non usuali, dalle variazioni intonative e dai giochi di chiusura e apertura, presenti all'interno di ogni singolo verso.

Monti ambisce dunque a creare una tensione metrico-sintattica sfruttando lo stacco dato dal taglio intersversale, variando il *pattern* ritmico e intonativo attraverso la scompaginazione e ricombinazione di sintagmi e frasi. Ciò viene attuato soprattutto attraverso la strutturazione delle proposizioni a cavallo di verso, che risultano così spezzate, ma anche mediante la costruzione di brevi frasi, i cui confini cadono in varie posizioni. Le proposizioni del verso montiano possono infatti estendersi a partire spesso da sedi sillabiche non canoniche (quarta o sesta). In svariate occasioni sono gli spazi periferici del verso, l'inizio o la fine, a marcare il passaggio da una frase a un'altra. In queste circostanze particolari, la tensione sintattica data dall'inarcatura si combina col

valore semantico della stessa originando fenomeni di notevole rilevanza stilistica. È il caso degli *enjambements* marcati che coinvolgono avverbi, verbi, aggettivi e sintagmi nominali collocati a ridosso della punta endecasillabica, magari isolati da una pausa sintattica forte: «l'effetto è quello di un'intensa apertura cataforica del verso *a*, incrementata dalla cesura immediatamente precedente al termine in rima, che contrasta con la chiusura metrica del verso stesso. L'esito è poi ancora più forte nei casi in cui il rigetto è sillabicamente minimo, e dopo di esso cade un'ulteriore cesura che interrompe nuovamente il procedere del discorso o che impone un nuovo scarto dell'intonazione».¹⁵⁷

5. Linguaggio e moduli espressivi.

Una delle componenti che sorregge lo stile tutto immagini di Monti è senza dubbio il linguaggio: è soprattutto attraverso il lessico e l'uso di determinati moduli espressivi che il poeta riesce a sostenere quel particolare modo di costruire i suoi testi, spesso definito in precedenza come la “poetica del mostrare”. L'espressività, la vivacità delle immagini e la nitidezza con cui sono dipinti gli eventi e i quadri d'ambiente passano dunque attraverso un uso dei lemmi e un gusto per la parola che fin da queste prime prove si rivelano essere molto poliedrici e personali. Durante l'esame condotto sui testi nei precedenti paragrafi abbiamo avuto modo di mettere in evidenza alcuni degli stilemi che possono essere rintracciati nei sonetti del *corpus*. Si tratta ora di approfondire l'analisi mettendo in evidenza per l'appunto le caratteristiche dello stile montiano legate agli aspetti lessicali e sintattici. Comprendere le preferenze dell'autore nella disposizione delle parole, nella loro lunghezza e collocazione nel periodo, nella consistenza “sonora” dei lemmi scelti per costruire la prosodia del verso può rivelarsi fondamentale per tracciare le linee guida di quel processo stilistico e linguistico che portò poi il Monti maturo a essere in seguito il poeta che fu. Il tessuto verbale dei componimenti si rivela sorretto, già da queste prime prove, da stilemi precisi e ben individuabili, e da una accuratezza nella scelta dei lemmi tutta volta al tratteggio di immagini vivide e multiformi, che proprio dall'impiego calibrato di certe parole traggono forza e capacità espressiva.

¹⁵⁷ LAURA FACINI, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire* cit., p. 183.

Il primo aspetto del linguaggio poetico montiano che va preso in considerazione riguarda l'uso degli aggettivi. Una rapida ricognizione sui sonetti mostra che la quantità di aggettivi in ogni verso è decisamente elevata, con una media di più d'una occorrenza per endecasillabo. È chiaro che l'aggettivazione massiccia cui ricorre Monti è pienamente funzionale al tipo di poetica che nutre i suoi componimenti: gli aggettivi, più di qualsiasi altra categoria grammaticale, costituiscono gli elementi chiave per la costruzione di immagini vivide ed espressive. Ecco dunque che una aggettivazione sovrabbondante diviene per il giovane Monti la chiave per conferire ai propri sonetti un notevole surplus di "colore" nelle caratterizzazioni dei propri "oggetti" poetici. Si tratta di una sorta di ridondanza che certo stride con i contenuti spesso effimeri, cantati con un verseggiare sproporzionatamente ampolloso e altisonante, ma allo stesso tempo concorre a restituire quella musicalità e a creare quell'impasto linguistico che saranno poi in seguito la cifra caratteristica del Monti più maturo, apprezzato dalla comunità letteraria.

Nel *corpus* dei sonetti gli aggettivi sono presenti in numerose collocazioni e varie disposizioni all'interno dei versi. Un modo che Monti utilizza frequentemente per dar vita alla sovrabbondanza di cui abbiamo parlato è moltiplicare gli aggettivi vicino ai sostantivi cui sono riferiti. Questo può avvenire innanzitutto mediante endiadi in asindeto: due aggettivi compaiono uno dopo l'altro prima del nome restituendo una prosodia fulminea e d'immediato effetto "scenico", come due veloci pennellate che cercano di dipingere una situazione, un carattere o uno sfondo in modo rapidissimo. In nessuno dei tre maestri che abbiamo preso a riferimento finora, Frugoni, Minzoni e Varano, è riscontrabile una aggettivazione di questo tipo e così cospicua. Va oltretutto rilevata anche la funzione connotativa assunta da questi aggettivi, che essendo appunto collocati prima del sostantivo di riferimento acquistano un significativo *surplus* di senso.¹⁵⁸ È il caso ad esempio del sonetto I (*Nasci, eterno immortal figlio di lui*), che proprio al primo verso,¹⁵⁹ in posizione quindi decisamente marcata, presenta due aggettivi in rapida successione:

¹⁵⁸ Al contrario, è riscontrabile una sola occorrenza di aggettivi in endiadi posposti al nome: anche se apportano alla scena lo stesso, alto tasso di informazioni e vivacità, essi sono artefici di un perturbamento ridotto rispetto ai casi di anticipazione, e dunque di un impatto minore sull'ordito retorico del testo. Il caso in questione è al sonetto XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*). Si noti che l'endiadi è collocata a fine verso e a fine quartina:

E cerca le tenebre, ove s'annida,
vv. 7-8 Se il sol l'investe *folgorante adorno*.

¹⁵⁹ Ovviamente una lettura integrale di ciascun sonetto aiuta a meglio comprendere queste dinamiche. In questi paragrafi per ragioni di brevità si riportano solamente i versi emblematici.

v. 1 *Nasci, eterno immortal figlio di lui*

In questo caso, oltretutto, «eterno» ed «immortal» sono anche sinonimi, ed è quindi evidente che la loro giustapposizione è funzionale a rinforzare il concetto di infinitezza del sostantivo di riferimento, «figlio». Notevole pare inoltre la contrapposizione al forte verbo incipitale «Nasci»: nel breve spazio di un verso Monti produce delle scintille facendo cozzare i due concetti della nascita e dell'immortalità, risolvendo ed esplicitando in tre parole le qualità salienti del soggetto poetico.

È possibile quindi riscontrare anche altri casi in cui viene utilizzato questo particolare modulo espressivo. Nel sonetto XII (*Chi v'ha dall'affricane aduste arene*), ad esempio, Monti utilizza lo stilema per una caratterizzazione di tipo spaziale:

v. 1 *Chi v'ha dall'affricane aduste arene*

I due aggettivi preposti ad «arene» (notevole il fatto che tutti i lemmi iniziano per “a”) hanno l'effetto di inquadrare immediatamente la localizzazione dell'oggetto del discorso poetico, rendendo chiaramente l'idea delle caratteristiche dell'ambientazione.

L'espedito di giustapporre lemmi con la stessa iniziale per ottenere effetti sonori di marcata caratura espressiva è rintracciabile anche al sonetto XVII (*Oggi non vengo a te le vene, e il petto*):

v. 2 *Del fervido Febeo furor satollo*

Notevoli a proposito anche l'allitterazione della “r”, che rende il passaggio (collocato anche stavolta all'inizio del sonetto) estremamente vivido e potente anche dal punto di vista dell'impasto sonoro, oltre che da quello visivo, alla cui forza “provvede” appunto un'aggettivazione quanto mai intensa. Della stessa tipologia l'occorrenza del sonetto XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*):

v. 1 *Che farà nel fatale aspro cimento*

In questo caso, oltretutto, i due aggettivi sono ordinati in *climax* discendente per ragioni ritmiche, visto che il trisillabo precede il bisillabo: a un “decrescere” della quantità sillabica corrisponde un “salire” del tono, favorito nella circostanza anche dalla sinalefe.

Un esempio ulteriore riguardante la proliferazione degli aggettivi può essere ravvisato al sonetto XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*):

v. 3 Trassero *illustri, invitti* semidei

In questa occasione a fare la differenza è la presenza della virgola tra «illustri» e «invitti»; particolare all'apparenza di poco conto, costringe invece a una pausa nella lettura, che spezza per un momento la continuità intonativa contribuendo a decretare la solenne lentezza del verso. Ulteriori casi di aggettivi in endiadi preposti al nome sono ai sonetti XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*) e XXV (*Non lusingarti ancor. L'Uscio ferrato*):

vv. 13- 14 Sospira ognor da due tormenti *oppresso*
Povero Cor, quanto ti costa Amore

vv. 5-6 Che se tanto non lice al *disperato*
Tempestoso furor di que' ribelli

Si tratta degli esempi forse più significativi della serie proposta. I due aggettivi sono collocati ciascuno in un membro differente dell'*enjambement*, fattore che come abbiamo ripetutamente constatato nel paragrafo precedente, dà luogo a una rottura nella prosodia: in questo caso, lo spezzarsi del *continuum* intonativo produce un effetto per così dire a cascata, per cui arrivati all'apice del primo verso, si è costretti a iniziare la lettura del secondo con una certa rapidità. Questo "gioco" di saliscendi intonativi è favorito anche dal fatto che i due aggettivi sono entrambi quadrisillabi, portatori quindi di più accenti e di un impasto fonico considerevole. Non è quindi solamente la collocazione degli aggettivi a essere rilevante in questi sonetti; altrettanto notevole è anche la scelta degli stessi, che svela già in queste prime prove l'attenzione e il gusto per la ricerca della parola da parte di Monti. Nell'ultimo esempio citato si osservi oltretutto la sonorità dei lemmi, con l'allitterazione di "p", "r" e "t", che concorre a creare un effetto martellamento del tutto funzionale al tema del «furor» oggetto della poesia.

Un'altra forma di endiadi riguardante l'aggettivazione riguarda questa volta i casi in cui i due termini sono legati dalla congiunzione "e". L'effetto della congiunzione è nella maggior parte dei casi di rallentamento del ritmo: persa la fulmineità dei collegamenti

asindetici, questo ricorrente stilema è adoperato da Monti soprattutto in circostanze in cui si rendeva necessario conferire alla poesia una solennità più ostentata. Così è per esempio al sonetto X (*Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge*), in cui ritorna oltretutto l'espedito di giustapporre due parole con la stessa iniziale, con effetti di insistenza ritmica:

v. 3 *In larghi e colti campi a me non mugge*

E ancora al sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*), in cui l'ambientazione del delicato tema dell'ascesi ultramondana delle monache viene caratterizzata da una accumulazione che scandisce il verso d'esordio del testo come dei solenni rintocchi, quasi a farsi correlativo dell'effettivo, austero percorso della donna alla «Cella»:

v. 1 *Verso romita e solitaria Cella*

L'anticipazione delle endiadi aggettivali ha spesso degli effetti sulla sintassi del discorso poetico. È infatti ricorrente il caso in cui esse sono collocate in punta di verso con il nome di riferimento rimandato al verso successivo. Abbiamo già analizzato gli *enjambements* e i loro effetti sul tessuto micro sintattico dei sonetti. Nel momento in cui i limiti imposti dalla metrica si scontrano con precise scelte stilistiche, si hanno delle conseguenze notevoli sul piano del linguaggio poetico: alla notevole ricchezza espressiva apportata dalla sovrabbondanza di aggettivi si aggiunge la loro posizione marcata nel giro versale, fattore che ha l'effetto di catturare immediatamente lo sguardo del lettore catalizzando la poetica del mostrare in maniera estremamente potente.

Esemplari in tal senso i sonetti V (*Più sul capo non ha fiorite e rosse*), XIII (*Campion che fosti domator flagello*), XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*), XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*), XLII (*Quel giovine terribile cotanto*), che già abbiamo in precedenza a vario titolo analizzato:

vv. 1-2 *Più sul capo non ha fiorite e rosse*
Foglie Imeneo, ché tutte via gittolle,

vv. 7-8 *Né trarli di là speri empio e rubello*
Uom che in pensiero iniquità rinvolve.

vv. 7-8 *Costumi esalta, e al reo funesti e gravi*
Eventi reca e a suo piacer gli alterna.

vv. 12-13 Qui or fosse e almen l'*abbandonata e lassa*
Tua madre: ah forse a un sì dolente oggetto

vv. 5-6 Sì, ch'Egli alfin da *prepotente e rea*
Beltà fu vinto e preso: e Amor frattanto

Non a caso si sono giustapposti questi ultimi esempi. Come si può notare, le dittologie aggettivali sono accomunate dalla qualità dei lemmi: gli attributi sono infatti tutti negativi («empio», «rubello», «funesti», «gravi», «prepotente», «rea», «abbandonata», «lassa»), e il fatto che Monti se ne serva quasi regolarmente in coppie autorizza a credere che questo andamento non sia casuale, bensì sveli un preciso e calibrato procedimento dovuto a scelta stilistica. Il raddoppiamento dell'aggettivo poteva infatti servire al poeta per rafforzare il valore immaginifico del referente poetico, caricandone il tratto distintivo e la valenza (negativa in questo caso) con un *surplus* di senso grazie proprio alla ridondanza degli aggettivi. La poetica del “mostrare” d'altra parte non può prescindere da una grande presenza di aggettivi: quando poi questi cortocircuitano con la metrica, l'effetto sul lettore è certamente maggiore. Un caso limite è rappresentato dal sonetto XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*), in cui gli aggettivi riferiti al nome sono addirittura tre, con una dittologia in punta di verso prima di una inarcatura, seguita da un'anastrofe e quindi finalmente dal nome di riferimento:

vv. 7-8 Ove chiudesti i più *sinceri e bei*
Del magnanimo cor pregi *onorati*;

Se dunque l'anticipazione degli aggettivi coincide spesso con la presenza di fenomeni inarcanti (l'inversione dell'ordine naturale lascia di fatto aperto il giro del discorso, che finisce col riversarsi nel verso successivo), così non è quando gli aggettivi sono collocati in posizione non marcata dopo il nome. In questo caso, il sintagma nome + aggettivi è percepito come una unità e non sconfina mai. L'effetto di grande compattezza rende più fluido il *continuum* intonativo di queste occorrenze, e pur rimanendo la lentezza solenne quale loro cifra caratteristica, sembrano apportare un maggior brio alla scena, forse anche in virtù di certe scelte lessicali particolari. In altre parole, l'anticipazione degli aggettivi rispetto al nome sarebbe usata da Monti in occasione di scene particolarmente ricche di *pathos*, solennità e gravità, mentre la posticipazione secondo l'ordine naturale sarebbe stata da lui percepita come apportatrice di maggior movimento e utilizzabile quindi per contesti differenti. Non due moduli intercambiabili e con le stesse funzioni, dunque, ma due stilemi con un proprio scopo

determinato, anche a fronte di una ovvia somiglianza strutturale. Pare dunque plausibile l'idea che abbiamo cercato di ribadire più volte riguardo il procedimento modulare adottato da Monti nella composizione dei suoi testi giovanili. Qualche esempio per chiarire questa riflessione. Innanzitutto, il sonetto III (*Basta, invito Oloferne! Ecco già stende*):

v. 4 O morte o vita *inonorata oscura*.

I due aggettivi in rapida successione senza nessuna congiunzione danno chiaramente luogo a un nesso dalla rapidità fulminea, e questo nonostante i lemmi siano in effetti plurisillabici e di lettura non semplicissima, almeno per quanto riguarda «inonorata».

Siano poi i sonetti VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*), XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*), XXVII (*Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore*) e XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste*):

v. 6 Di geni ed atti così *onesti e belli*

v. 12 Parte son del tuo sangue *intima e cara*,

v. 7 L'onde in vista *tranquille, e allettatrici?*

v. 7 Veggo l'orrido incarco, e le funeste
Ombre di morte accompagnarlo al monte
Veggo le cose *inorridite e meste*,

L'ultimo caso, in particolare (su cui confronta anche *infra*), è inserito in un contesto anaforico, in cui il ritmo associato allo sviluppo della visione (è il verbo «veggo» a essere ripetuto insistentemente) si fa progressivamente più incalzante, e questo anche in virtù della collocazione e della tipologia dei due aggettivi scelti: fossero stati anticipati, oltre a compromettere la rima, non si avrebbe avuto la stessa sensazione di “climax” ascendente.

Il raddoppiamento degli aggettivi non è riscontrabile solo mediante semplice coordinazione con congiunzione “e”. In alcuni casi esso avviene anche tramite avverbi, come nei sonetti XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*) e XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*):

v. 3 E con decreti *or rigidi or soavi*

v. 14 Di nemici sì fieri e sì superbi.

L'aggettivo dunque lascia talvolta la sua abituale funzione di mezzo per arricchire e colorire la scena per assumere una rilevanza centrale nello sviluppo del discorso poetico, e da accessorio per "far vedere" diventa particolare decisivo per "far comprendere", per spiegare cioè come e in che modo le dinamiche poetiche si stanno svolgendo.¹⁶⁰

Alle volte poi gli aggettivi vanno a completare il significato del verbo "essere" fungendo da copula. I predicati si presentano dunque molto dilatati a causa proprio della proliferazione della loro parte nominale. È il caso dei sonetti VI (*Perché, Vergin, perché grave e stridente*), XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*), e XXXVIII (*Ecco l'Ara e le Bende. Alto Signore*) rispettivamente con anticipazione e posticipazione della dittologia:

v. 7 Nera e sozza è la mia, sì che repente

v. 13 Quanto la pugna è più ostinata e fiera

v. 14 Se insiem pietoso e onnipotente sei.

Questi due ultimi esempi mostrano molto bene come il raddoppiamento degli aggettivi conferisca effettivamente un valore aggiunto alla portata espressiva del discorso poetico, andando a rafforzare la portata espressiva delle immagini e dipingendole così in maniera vivissima davanti agli occhi del lettore. La cura con cui Monti sceglieva i suoi lemmi, inoltre, conferiva quel *surplus* di senso alle raffigurazioni rendendole estremamente intense: aggettivi come «Nera» (che contrasta con «imbianco» del verso successivo), «sozza», «ostinata», «fiera» svelano quel gusto per la parola che sarà in seguito la cifra caratteristica del Monti adulto.

In alcune circostanze, il fenomeno di raddoppiamento riguarda invece i predicativi, e interessa quindi più da vicino anche l'azione delle parti nucleari della frase, come i verbi. Il raddoppiamento dei predicativi ha effetto dunque non solo sullo sfondo delle scene, come era per gli aggettivi che arricchivano di particolari ambienti o personaggi, ma interviene direttamente sulle azioni, sulle parti in movimento, sui motori dei sonetti interessati, aggiungendo agli stessi ulteriore valore espressivo. Esempi di questa

¹⁶⁰ Questo si verifica in alcuni casi anche nelle circostanze in cui le dittologie aggettivali sono anticipate. Si confronti l'esempio del sonetto XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*), in cui oltretutto si ripresenta la situazione di *enjambement*: «Torneranno più crudi e più funesti / Fabbri di pentimento e di cordoglio».

particolare modalità di raddoppiamento delle parti del discorso si trovano al sonetto VI (*Perché, Vergin, perché grave e stridente*):

vv. 1-2 Perché, Vergin, perché *grave e stridente*
Ho io di colpe una catena al fianco,

I predicativi rendono perfettamente l'idea del peso che il poeta deve portare, gravato dalle proprie colpe, mentre trascina, rumorosamente e con fatica, la metaforica «catena» e rivolge alla Vergine un appello perché questa lo liberi. Ancora, al sonetto IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*), i due predicativi rendono in maniera molto teatrale il delicato gesto con la mano «tremante» (aggettivo che dona un ulteriore accento patetico all'insieme):

vv. 5-6 Inorridì natura, e *afflitta e mesta*
Velossi i rai colla *tremante* mano,

Particolarmente “crudo” il caso del sonetto XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste*), dedicato all'episodio della crocifissione di Gesù:

vv. 3-4 Veggo del mio Gesù *scarnate e peste*
Versar le membra d'atro sangue un fonte.

I due predicativi, che consistono in participi di grande caratura espressiva, sono decisivi per rendere in maniera terribilmente realistica la sofferenza fisica del Cristo, sanguinante e provato dai maltrattamenti subiti, mentre si incammina sul Calvario. Una tale violenza espressiva è pressoché sconosciuta ai predecessori di Monti. Un utile raffronto può essere effettuato per esempio con alcuni sonetti di Alfonso Varano scritti sullo stesso argomento.¹⁶¹ Siano dunque i seguenti componimenti varaniani (e si confronti in nota l'intero sonetto XLI di Monti, riportato per comodità¹⁶²):

GESÙ CRISTO NELL'ORTO DI GETSEMANI

Tacita notte, onde d'orror si cinse
L'orto lugubre, in l'Uom-Dio divenne

¹⁶¹ Tratti da *Opere poetiche di Sua Eccellenza Don Alfonso Varano, degli Antichi Duchi di Camerino. Tomo II*, Venezia, 1805, pp. 282 e sgg.

¹⁶² «Non è quello il Calvario? E non son queste / Le vie sonanti di bestemmie ed onte? / Veggo del mio Gesù scarnate e peste / Versar le membra d'atro sangue un fonte. // Veggo l'orrido incarco, e le funeste / Ombre di morte accompagnarlo al monte; / Veggo le cose inorridite e meste, / E il sol coprirmi per l'orror la fronte. // Sento le belve pianger di dolore: / E fia ch'io solo ancor non ti compiangi, / Io che in peccar t'uccido, o mio Signore? // Quando sarà che il mio rigor si franga? / Imprestatemi, o belve, il vostro core, / Ch'è troppo duro il mio, né vuol ch'io pianga».

Vittima del martir, che il cor gli strinse,
Svela quel, che in te affanno egli sostenne.

Ivi il calice amaro ei non respinse;
Ma fra tema e dolor, che in dubbio il tenne,
La terra di sudor sanguigno tinse,
E al paterno voler s'arrese, e svenne.

Oh notte dell'antico error ultrice,
Che deboli a virtù ferma noi rese,
Qual d'alta gloria in te nasce radice?

Chè mentre in sé d'uman timor le offese
Volle il suo cor, quell'agonia felice
Di valor sovrumano il nostro accese

IL SILENZIO DI GESÙ CRISTO

Ipse autem tacebat Matth. 27

Dinanzi al sommo Sacerdote ingiusto,
E al Romano Pretore, e al Re, cui piacque
L'Uomo-Dio tentar, all'empie accuse il Giusto
Placida diè risposta, o pur si tacque.

Di spine, e colpi ingiuriosi onusto,
Cui la sacra di lui faccia soggiacque,
E scuojato le spalle, il petto, il busto
Da verghe e funi ammutolito ei giacque.

Angeli, o voi, che attoniti mirate
Le tacite, e di duol labbra sol parche,
Deh, ad impetrar dal padre a noi pietate.

Col sangue suo, che il corpo avvien che allaghe,
Sì grande affanno e muto in Ciel recate,
Che per noi voci aggiunga alle sue piaghe!

GESÙ CRISTO IN CROCE

Dixit: CONSUMMATUM EST; et inclinato capite emisit spiritum

Tu pendi alto, Uom-Dio, dal tronco duro,
Su cui t'hanno gli error nostri confitto,
E le lacere mani e i piè trafitto
Versi a torrenti il divo sangue e puro.

Te bestemmia degli empj il labbro impuro,
E tu per essi ingiustamente afflitto
Chiedi al Padre pietà del gran delitto
Fra i mesti Angeli e il Sol, che piagne oscuro.

Te sdegna il Padre; ed in te fisi stanno
Gli occhi, oimè! Carchi del martir sublime
Della Madre, che il tuo raccrescer fanno.

Ah! Perdona al pensier, che sciolto in rime,
Benchè il più vivo stil tenti d'affanno,
fa ingiuria al tuo dolore, e non l'esprime.

LA MORTE DI GESÙ CRISTO

Sparso Gesù d'ampio sudor gelato,
Tinto di sangue appreso allo sparuto
Volto dall'agonie di morte ombrato,
dalla Croce sciamò: Tutto è compiuto;

E al Padre un grido in render l'alma alzato,
Qual pio d'ubbidiente amor tributo,
Chinò il capo, e morì. Vedi tu, ingrato
Mio crudo core, quel cadaver muto?

Questo vendetta a te minaccia ed ira.
Ah! No: chied'egli pace; e offeso, esangue
Da chi scempio ne fè pace sospira.

Deh! Poiché in te, Figlio di Dio, non langue
La pietà, che il tuo corpo estinto spira,
Dà un guardo al pianto mio, l'altro al tuo Sangue

Varano, considerato il poeta delle "visioni", in questa particolare circostanza non attinge che una minima parte del crudo realismo, dell'espressionismo e del vigore delle raffigurazioni montiane. Innanzitutto, per esempio, in nessuno dei sonetti varaniani si avverte quel crescendo di enfasi e patetismo che Monti trasmette grazie alla serrata accumulazione di domande retoriche. Le situazioni, quando sono simili, sono in verità trattate in maniera molto differente. Il verso di Varano «Te bestemmia degli empj il labbro impuro» è certo meno potente del montiano «Le vie sonanti di bestemmie ed onte»; l'appello alla propria coscienza, ricco di *pathos* anche in Varano nei versi «Vedi tu, ingrato / Mio crudo core, quel cadaver muto?», è però in Monti molto più espressivo (con parole come «belve», «compianga», «uccido» e allitterazioni delle "r" e della "t") ed articolato, al punto da occupare l'intera sirma: «Sento le belve pianger di dolore: / E fia ch'io solo ancor non ti compianga, / Io che in peccar t'uccido, o mio Signore? // Quando sarà che il mio rigor si franga? / Imprestatemi, o belve, il vostro core, / Ch'è troppo duro il mio, né vuol ch'io pianga»; ancora, molto più pregnante è il distico montiano «Veggio del mio Gesù scarnate e peste / Versar le membra d'atro sangue un fonte» rispetto ai versi sullo stesso argomento che troviamo nei sonetti varaniani «E scuojato le spalle, il petto, il busto», «Col sangue suo, che il corpo avvien che allaghe», «Versi a torrenti il divo sangue e puro», «Tinto di sangue appreso allo

sparuto»: «scarnate», «peste», «atro» sono decisamente più connotati di «divo», «puro», «appreso»; anche le immagini, ancorché violente, non partecipano della stessa immediatezza montiana: il sangue che “allaga” e il corpo “scuociato” sembrano abbastanza stereotipate, e non hanno la stessa portata di realismo che riesce a creare Monti. Il giovane di Alfonsine (e non bisogna appunto dimenticare che Monti è più giovane del proprio modello!) in questo senso è in certa misura un innovatore che cerca di affrancarsi dai modelli forti per iniziare a percorrere la sua propria strada, ispirata, l’abbiano ripetuto più volte, a una poetica del far vedere in cui immagini, azioni e personaggi che animano le scene sono sempre declinati in forme che cercano ambiziosamente di produrre il maggiore impatto possibile sul lettore. Si tratta certamente di un impatto “epidermico”, ma proprio in questa capacità di agire sui sensi degli ascoltatori sta e starà (nelle poesie della maturità, nelle recite in Arcadia) la grandezza di Monti come verseggiatore, che seppe fare della ricerca e del gusto per la parola il veicolo principale di immagini particolarmente vivide e potenti.

Chiudiamo la carrellata con ulteriori esempi che si trovano ai sonetti XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*) e XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*) e XXXVIII (*Ecco l’Ara e le Bende. Alto Signore*):

- | | |
|------|---|
| v. 8 | Il sol fiammeggia più <i>sereno</i> e <i>schietto</i> |
| v. 4 | Stava in disparte Amor <i>vinto</i> e <i>deriso</i> |
| v. 9 | Figlia e Sposa mi brami <i>umile</i> e <i>fida</i> ? |

Si noti infine che i casi di raddoppiamento che coinvolgono i participi sono quasi sempre concomitanti con fenomeni di inarcatura. La portata espressionistica dello stilema ha dunque ripercussioni anche sulla sintassi, che viene perturbata in maniera significativa generando così passaggi piuttosto marcati da un punto di vista retorico, e molto più accattivanti nella percezione del lettore.

Un ultimo caso particolare di proliferazione di aggettivi in corrispondenza del nome riguarda le circostanze in cui questo è come “incastonato” tra i propri attributi. Tale stilema si basa in pratica su un sistema di tre elementi, indissolubilmente legati costituendo uno l’innescò intonativo dell’altro. L’effetto sulla prosodia è quello di un meccanismo di innescò e ripresa, il quale genera un saliscendi ritmico e una magniloquenza espressiva che alza la temperatura stilistica dei passaggi coinvolti. Il

tutto si traduce in un tono decisamente declamatorio che concorre a porre in grande rilievo i sostantivi di riferimento. Alle volte, inoltre, i due aggettivi che incastonano il nome costituiscono una sorta di “evoluzione” uno dell’altro. È il caso ad esempio dei sonetti II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*), XIII (*Campion che fosti domator flagello*) e XXXVIII (*Ecco l’Ara e le Bende. Alto Signore*):

v. 7 Stupîr gli Assiri, il *gentil* viso e *santo*

v. 4 Forse or *fredda* diremti *inutil* polve?

v. 10 Per me de’ *contumaci* affetti *rei*

Come si può notare, c’è una “progressione in crescendo” nel significato degli aggettivi, che se non si può dire del tutto imprevedibile, certo crea un effetto di *suspense* e *climax* che concorre a catalizzare l’attenzione del lettore sull’oggetto del discorso poetico. Si noti la particolarità del secondo esempio, in cui gli aggettivi accerchiano il verbo ma si riferiscono ovviamente al sostantivo in punta di verso: si tratta dell’ennesimo caso di perturbazione della sintassi che concorre a generare effetti stilistici di grande impatto nel verso.

In altri casi, gli aggettivi si completano l’un l’altro e arricchiscono la caratterizzazione del nome in maniera complementare. Così ai sonetti XII (*Chi v’ha dall’affricane aduste arene*), XIX (*La man che tiene l’onorate chiavi*) e XXIV (*Inclita Donna, che de’ Numi sei*):

v. 8 Ravvivi le *scannate* alme *innocenti*

v. 13 Del retto, e poi di *cieca* sorte *irata*

v. 9 Mira due *generose* alme *pudiche*

In altre occasioni gli aggettivi servono più semplicemente ad arricchire di particolari la scena, aggiungendo magari una patina arcaizzante e altisonante, come nei sonetti XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*) e XXXIV (*Oggi non vengo a Te le vene e il petto*):

v.4 La *contrastata* Libertà *Latina*

v 2 Vergine, di *Febeo* furor *satollo*

Per ultimo segnaliamo un caso molto particolare di aggettivazione multipla. Si trova al sonetto XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*):

vv. 10-11 Che, per placarti, invan spargean gl'*imbelli*
 SÌ *lieti* un tempo, ed or sÌ *mesti* amanti

Il sostantivo «amanti» costituisce il referente per i tre aggettivi «imbelli», «lieti» e «mesti». Molto notevole appare il modo in cui questo rapporto tra i lemmi è costruito: il primo aggettivo è molto lontano dal nome, trovandosi entrambi in punta di verso, ma in due versi successivi. Gli altri due aggettivi costituiscono l'ossatura di un parallelismo antitetico, che riguarda la condizione di «un tempo» degli innamorati rispetto ad «or». Il sostantivo arriva dunque alla fine del distico, dopo essere stato anticipato da tutti gli attributi ad esso riferiti e addirittura dalla proposizione relativa/incidentale che divide i due termini in punta di verso. L'ordine della frase è estremamente perturbato (dovrebbe suonare come «gli imbelli amanti, sÌ lieti un tempo ed or sÌ mesti, invan spargean...»): ne deriva un distico che alza molto la temperatura stilistica del passaggio, in virtù della sua audace elaborazione retorica. Siamo davanti a un semplice sonetto per monaca, ma anche nelle altre stanze si può riscontare la presenza di una particolare attenzione alla strutturazione del verso, segno che Monti avvertiva la necessità di alzare il tono del proprio encomio, oppure ambiva a sperimentare nuove soluzioni più audaci. Sono infatti presenti innanzitutto molte anastrofi notevoli, e addirittura tutta la fronte è costruita con l'inversione tra verbo e soggetto («Piangean le Grazie», «Stava in disparte Amor»); in secondo luogo, l'apertura è potentemente deitica grazie al «Qui» incipitale, che immette immediatamente il lettore nel cuore degli eventi; in ultima analisi, il testo è caratterizzato dalla presenza di numerose personificazioni («Speme», «Ragion»). Il singolare gruppo di aggettivi che abbiamo visto, dunque, rientra in un più diffuso contesto di eccezionalità formale e di perturbazione prosodico-sintattica notevole: questa co-occorrenza di fatti stilistici potrebbe essere una spia della volontà di sperimentazione di Monti, impegnato nel tentativo di elaborare un linguaggio proprio, in certa misura nuovo perché meglio capace di attuare la sua personale poetica dell'entusiasmo, sostenuta da magniloquenti discorsi e immagini potenti come poche altre poetiche prima della sua.

Una particolare categoria di aggettivi è presente in maniera preponderante nel *corpus* di sonetti. Si tratta dei dimostrativi: in quasi la totalità dei testi analizzati è possibile

rintracciarli in numero consistente, e va rilevato inoltre che tale categoria è molto presente anche nella forma di pronomi. Varrà dunque la pena analizzare questa grande diffusione dei dimostrativi trattando insieme aggettivi e pronomi perché costituiscono fondamentalmente lo stesso sintomo di un fenomeno molto importante della poesia montiana. Quella che abbiamo definito a più riprese la “poetica del mostrare” non può infatti prescindere da alcune caratteristiche di base, tra le quali un ruolo importantissimo gioca l’insistenza della ipotiposi nello sviluppo del discorso poetico. È chiaro cioè che il poeta, per *far vedere* al lettore l’oggetto dei propri versi in maniera più vivida e concreta possibile, deve servirsi di tecniche che in effetti agiscono sulla sua percezione delle immagini e delle raffigurazioni cantate nei versi. Deve, in altre parole, cercare di ritrarle in maniera quasi tangibile, in modo che il destinatario possa avere la sensazione che si stia parlando di un oggetto ben definito e ben individuabile da lui anche nello spazio. I dimostrativi cioè diventano in qualche modo veicoli della deissi costante, vitale per una poetica mossa dall’esigenza di concretezza, dal bisogno di assegnare a ciascun oggetto poetico una collocazione spazio-temporale ben determinata e precisa. Come vedremo meglio in seguito, anche altri tipi di aggettivi e pronomi determinativi risultano fondamentali nei sonetti giovanili montiani, e costituiscono i pilastri su cui si fonda il linguaggio della “poetica del mostrare”. Intanto, qualche esempio in merito ai dimostrativi aiuterà a rendere meglio l’idea di quanto si è cercato di formulare fin qui in linea teorica. Al sonetto IV (*Questo seggio, signore, ai merti tuoi*) il primo caso emblematico:

vv. 1-4
Questo seggio, signore, ai merti tuoi
Più che alle brame del tuo cor serbato,
Questo è l’onor che a rallegrar gli eroi
Sorge dall’agitata urna del fato.

Il forte «Questo» incipitale ha la funzione di dirigere immediatamente l’attenzione del lettore sull’oggetto del discorso poetico, il «seggio» che costituisce il simbolo del potere ottenuto dal conte Cosimo Masi Panini, eletto Giudice de’ Savi in Ferrara, cui il sonetto è per l’occasione dedicato. La ripresa al terzo verso dello stesso lemma, stavolta come pronomi, dà origine a un magniloquente encomio retto da un ritmo incalzante e dalla pomposa anafora, in cui la deissi veicolata dai dimostrativi ripetuti gioca un ruolo fondamentale. L’enfasi, veicolata anche dal resto del tessuto linguistico del passo (con parole come «merti», «brame», «eroi», «urna del fato») è oltretutto accentuata dalla presenza dei due possessivi «tuoi» (in posizione marcata: punta di verso), e «tuo», i

quali accrescono notevolmente la teatralità della scena, cercando di trasportare in maniera direi quasi fisica l'oggetto poetico sotto gli occhi del lettore. Qualcosa di non dissimile accade al sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*), in cui l'invocazione diretta al «signor» di turno che ottiene la carica è sostenuta da un tono di ampollosa cerimoniosità cui concorre anche la presenza del dimostrativo «questa» e del possessivo «tuo»:

vv. 2-4 Ch'oggi Ferrara al braccio *tuo* destina
Con *questa* un giorno i dritti suoi mantenne
La contrastata Libertà Latina

Tra l'altro, come nel sonetto precedente, anche in questo l'encomio passa attraverso la costruzione sintattica che Monti predilige nella strutturazione del suo pensiero poetico: un dimostrativo che introduce un concetto seguito da una relativa che lo approfondisce e ne spiega i dettagli. Nel sonetto XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*) un altro esempio dell'uso calibrato dei dimostrativi, ancora in sinergia con dei possessivi per meglio marcare i tratti con cui l'argomento è delineato:

vv. 2-3 Di *questo* agli occhi tuoi popol diletto
Piovono i nemi di tue grazie, e intanto

vv. 9-10 Deh tu dell'ali tue coll'ombra fida
*Quest'*alme ancor proteggi, e all'ore estreme

Si tratta di *quel* «popol diletto», di *quelle* «alme»: la raffigurazione non deve lasciare dubbi al lettore e deve risultare il più vivida possibile, quasi tangibile. La deissi in questo caso è anche veicolata dall'insistita presenza di pronomi personali riferiti al dedicatario del sonetto, e restituisce un'idea di immediatezza che corrobora la “poetica del mostrare” del giovane Monti:

vv. 12-13 *Tu* riconforta così bella speme:
In *Te* col giusto il peccator s'affida

«Tu» e «In Te» rendono in certa misura il lettore parte attiva della composizione, dal momento che l'appellarsi direttamente al destinatario dei versi elimina qualsiasi tramite e pone il poeta e il lettore sullo stesso piano mentre “guardano” l'oggetto. La stessa cosa, ma in forma molto più marcata e connotata retoricamente, avviene al sonetto XVI (*Questo, che avvinto, io traggio a Te davante*):

vv. 1-4 *Questo*, che avvinto, io traggo a *Te* davante
Gonfio di rabbia, e di veleno il petto,
Se nol ravvisi, al burbero semblante,
Signore, io tel dirò, *questo* è il Dispetto

In questo caso, il dimostrativo è collocato in maniera enfatica a inizio sonetto, per essere poi ripreso tre versi più tardi quasi a chiudere circolarmente la stanza. Il tono, tutto giocato su questo gioco di inneschi e riprese, è chiaramente altisonante, e viene ulteriormente innalzato da quel «Te» in maiuscolo e dal vocativo «Signore» che ancora una volta concorrono a marcare la deissi.¹⁶³

A volte la presenza dei dimostrativi è insistita al punto da conferire loro valore “strutturale”. Sono cioè talmente fondamentali da divenire l’ossatura dell’intero componimento. Il caso del sonetto XX (*Questa, che ognor ti va compagna al fianco*) è emblematico, in particolare per le prime tre stanze:

Questa, che ognor *ti* va compagna al fianco,
E gli allori affrettò sulla *tua* chioma,
In faccia a cui l’arido labro e bianco
Morde l’Invidia debellata, e doma;

Questa, che abborre un cor codardo, e manco
A se stesso servile inutil soma,
Questa, che resse un dì l’invitto, e franco
Animo ai figli della dotta Roma;

Magnanimo signor, guardala in volto:
Essa è la Gloria, che de’ raggi suoi
Tutto il lume più bello ha in *Te* raccolto.

Come è evidente, sono i dimostrativi a scandire l’andamento dell’intero discorso poetico. Innanzitutto, il forte «questa» incipitale sembra introdurre un concetto che di fatto non viene esplicitato nella prima quartina, che anzi è composta da un elenco di caratteristiche riferite a un oggetto poetico non ancora dichiarato. L’elenco, ancora una volta, segue la struttura dello stilema tipico dei sonetti montiani, vale a dire l’affastellarsi di relative a ridosso di un dimostrativo con funzione introduttiva. Il

¹⁶³ Altri esempi di sinergia tra dimostrativi e pronomi personali con alto valore deittico sono ai sonetti XXIII (*Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*): «*Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*», in cui il pronome è pure scritto con la maiuscola, a evidenziare una ulteriore marcatezza; e ancora al sonetto XXIV (*Inclita Donna, che de’ Numi sei*) «*Tu* che schiva del mondo ami e ricrei / *Questi* sì cari al ciel chiostrati beati» (vv. 5-6). Un caso un po’ diverso ma non meno significativo per mostrare le sinergie che occorrono tra dimostrativi e pronomi personali usati in maniera enfatica si trova al sonetto XL (*Grazie, o Nume pietoso. Io desiai*): «*Grazie, o Nume pietoso. Io desiai / La beltà d’un sicuro e vero bene, / Ed ecco in questi orrori io la trovai*» (vv. 1-3). Stavolta il pronome marcato è riferito alla prima persona, ma l’effetto, pur da un punto di vista diverso, rimane sempre quello di una marcatezza retorica che concorre ad accrescere l’enfasi del discorso.

“mistero” riguardante l’argomento del sonetto non viene risolto nemmeno nella seconda stanza, che anzi è tutta basata su un nuovo elenco di caratteristiche: ancora una volta, tale elenco è retto da dei dimostrativi, che sono due in rapida successione, sempre seguiti da proposizioni relative che dilatano il respiro del discorso aggiungendo nuovi particolari. L’anafora di «questa» regge dunque le prime due stanze del sonetto: è attorno ad essa infatti che ruotano tutti gli altri contenuti, ed è in base ad essa che varia il ritmo del testo, il quale si fa sempre più incalzante avvicinandosi alla fine della fronte, perché si accorcia la lunghezza dei periodi retti dai dimostrativi (quattro versi per il primo, due ciascuno per il secondo e il terzo) dando l’idea di un’accelerazione prima di un apice ritmico e concettuale. In effetti, tale apice è raggiunto subito dopo, all’inizio della fronte: al verso 10 viene finalmente svelato il soggetto del sonetto, che è la «Gloria», personificata. Tale “epifania” avviene non prima di una magniloquente invocazione al «Magnanimo signor» e di un ulteriore segnale della deissi di cui questo sonetto è permeato: «guardala in volto» designa quasi l’atto fisico del far vedere ciò di cui si sta per parlare, e costituisce letteralmente l’emblema della poetica del mostrare. L’ingresso nel testo dell’oggetto poetico avviene tramite il pronome «Essa», che collocato a inizio frase dopo i due punti, conferisce alla stessa il tono solenne della *sententia*. Oltretutto, si noti come ancora si riproponga l’affastellarsi delle proposizioni relative in seguito all’introduzione di qualcosa che necessita un immediato approfondimento. A corollario di queste osservazioni, va rilevata la presenza di pronomi ad alta connotazione deittica quali «ti» e «Te» e dell’aggettivo «tua»: valgano come conferma di quanto detto sopra a proposito della sinergia tra aggettivi e pronomi dimostrativi, personali e possessivi.

Un altro sonetto in cui viene attribuito ai dimostrativi un valore strutturale è il XXXII (*Il mio Signor dov’è? Qui pur languente*). L’argomento è quanto mai solenne, trattandosi della crocefissione di Gesù. Il tono, dunque, non può non essere sostenuto. Innanzitutto, la fronte è caratterizzata da un elenco di “oggetti” che costituiscono dei *topoi* della morte del Cristo, ossia la Croce, i chiodi e la corona di spine. A essere notevole nell’economia delle nostre osservazioni è il fatto che ciascuno di quegli oggetti è preceduto da un dimostrativo dall’elevato valore deittico:

Il mio Signor dov’è? Qui pur languente
Sospeso a *questa* Croce io lo veda,
Ov’Ei d’Amore ardendo impaziente
Le braccia redentrici a me stendea!

Son pur *questi* li chiodi *onde* pendente
Spirar gli piacque in aspra doglia e rea;
Questo è pure il crudel serto pungente,
Che in fronte Ebreo furor stretto gli avea.

Sono i dimostrativi a scandire l'andamento dei versi: presentano gli oggetti poetici principali uno alla volta evidenziandone l'importanza, e aprono la strada ai tipici moduli descrittivi già incontrati altrove, presenti sottoforma di proposizioni relative (introdotte da «ove», «onde» e «che»), che approfondiscono e sviluppano il discorso poetico nelle prime due stanze. In effetti, eccezion fatta per l'interrogativa diretta che apre il primo verso del sonetto, tutte le altre proposizioni si diramano a partire proprio da quelle rette dai dimostrativi: così è al verso 2, che regge i versi 3 e 4, così è anche per i distici della seconda quartina. Questo meccanismo di indicazione quasi fisica dell'oggetto poetico tramite il dimostrativo e il successivo affastellamento di dati ad esso riferito conferisce al sonetto una veste quasi teatrale e un tono tutt'affatto declamatorio. L'enfasi del passaggio è poi sottolineata anche dall'aggettivazione, che è frutto di una ricerca linguistica dettata dal gusto espressionistico per la parola. Lemmi e sequenze di parole come «languente», «ardendo impaziente», «aspra doglia e rea», «crudel serto pungente», «Ebreo furor» sono una spia del fatto che la temperatura stilistica del testo è alta e l'elaborazione retorica del componimento è particolarmente accorta. L'importanza relativa al valore strutturale dei dimostrativi nel sonetto in questione non si esaurisce d'altra parte nella fronte. Nell'ultima terzina, infatti, Monti li riprende tutti in rapida successione, collocandoli nel verso finale assieme ai sostantivi di riferimento, per concludere enfaticamente il testo:

vv. 12-14 Egli ti vuol della sua pena atroce
 Fido seguace, e a *Te* lasciò pietoso
 Quelle spine, *quei* chiodi e *quella* croce

Questa mossa retorica, che induce quasi a gettare uno sguardo 'retrospettivo' sulle altre stanze per recuperare alla vista gli oggetti poetici ora indicati come lontani rispetto a chi legge/ascolta, permette una chiusa stilisticamente molto marcata, in virtù anche del ritmo giambico del verso finale che produce un effetto martellamento del tutto funzionale ad alzare il tono, rendendolo declamatorio e, anche in questo caso, degno di una scena teatrale. Tra l'altro, si osservi come ancora una volta i dimostrativi coesistano con un pronome personale dal grande valore deittico, quel «Te» che aggiunge un ulteriore elemento drammatico alla scena. In questo contrasto tra i dimostrativi

questo/quello sta tutta l'abilità del giovane Monti nella costruzione di un sonetto nel quale il dato visivo è fondamentale e l'oggetto poetico sembra essere costantemente collocato in maniera definita nell'orizzonte sensoriale del lettore. È cioè possibile determinare con precisione l'entità degli oggetti poetici e seguire con facilità i loro 'movimenti', che Monti vuole "far vedere" attraverso appunto questo uso calibrato dei dimostrativi.

Altri due testi offrono il destro per approfondire ulteriormente le osservazioni sull'uso dei dimostrativi. Il primo è il sonetto XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste?*), nei versi iniziali del quale due dimostrativi in altrettante interrogative dirette (con valenza retorica) sono fondamentali quanto a ipotiposi delle immagini:

vv. 1-2 Non è *quello* il Calvario? E non son *queste*
Le vie sonanti di bestemmie ed onte?

Il sonetto si apre quindi in maniera piuttosto enfatica, anche in virtù della forbice spaziale disegnata dall'uso di «quello» e «queste» quasi in opposizione, a marcare cioè una certa distinzione tra i due luoghi del discorso poetico, accrescendo il tasso di teatralità nella scena. Ancora una volta l'uso calibrato dei dimostrativi permette a Monti di far vedere al lettore gli oggetti, le persone e i luoghi della poesia come se fosse realmente presente, individuandoli nello spazio ed evidenziandone la collocazione con dei passaggi stilisticamente piuttosto marcati (qui, l'incipit giocato sulle due interrogative). È in questo senso che i dimostrativi assumono valenza stilistica: il loro impiego non è mai casuale ma è sempre volto a marcare la caratterizzazione e l'individuazione di certe parti del discorso poetico. Quanto detto è evidentissimo anche nel sonetto XLII (*Quel giovine terribile cotanto*):

v. 1 *Quel* giovine terribile cotanto
v. 11 A *quel* superbo un dì l'orgoglio emunse?

Addirittura, la prima parola del testo è il dimostrativo «Quel», che regge tutto il *nominativus pendens* della prima stanza: costruito già di per sé notevolmente rilevante da un punto di vista retorico, assume una connotazione ancora più marcata proprio grazie alla presenza del dimostrativo, che ne rafforza come sempre il valore fortemente deittico. A ciò si aggiunga ancora la ripresa al verso 11 di «quel», che conferisce una certa circolarità al giro del discorso evidenziandone l'elaborazione stilistica, e marca

ancora con enfatica evidenza il referente del sonetto, che è proprio *quel* «giovine» e *quel* «superbo», non certamente un altro. Il lettore, grazie ai dimostrativi usati con questa precisione, deve avere ben chiaro di chi e di cosa Monti sta parlando, e viene in qualche modo condotto dall'autore a seguire con lo sguardo un ipotetico indice puntato in direzione dell'oggetto poetico. In questo modo, la rappresentazione è vivida e permette un certo coinvolgimento nel lettore che, anche a fronte di contenuti abbastanza futili, riesce comunque a immedesimarsi nei testi in virtù delle abili capacità “pittoriche”, da scenografo e da coreografo di Monti.

Un ultimo uso dei dimostrativi che vale la pena di segnalare vista la sistematicità del suo impiego riguarda alcune endiadi molto diffuse nel *corpus*. In molte occasioni infatti Monti si serve della giustapposizione di due dimostrativi dal significato divergente collegati tra loro dalla congiunzione copulativa oppure dalla “o” esclusiva, per segnalare in maniera enfatica le circostanze in cui si rendono necessarie delle locuzioni distributive. L'impiego di due dimostrativi, solitamente nella forma «questo e/o quello», è senza dubbio retoricamente più marcato ed elaborato di un semplice «ciascuno», di un generico «tutti», oppure di «ognuno», perché necessita di una porzione di verso maggiore (con tutte le conseguenze del caso su accentazione e prosodia) e perché anche in questo caso aumenta il valore deittico dell'espressione. La scelta stilistica che porta all'uso di un numero maggiore di parole rispetto a un ipotetico grado zero riflette il gusto per la ricerca di un linguaggio più elaborato e più verboso, in cui l'impasto sillabico e fonico restituiscono l'idea di un movimento interno alla prosodia che rende il giro del discorso poetico montiano molto ampio, “tutto cose”, ricco di immagini e di particolari. Nel *corpus* sono rintracciabili svariati esempi di queste peculiari endiadi, e ben visibili sono anche i loro effetti sulla prosodia. Il primo caso al sonetto VII (*Duolsi ciascun (e la cagione spesso)*):

v. 2 Lunga portanla in capo e questi e quelli

Si tratta come è evidente di una locuzione di significato distributivo, collocata in un contesto piuttosto marcato retoricamente, stante la presenza nei versi iniziali della parentetica, di un *enjambement* forte e di numerose inversioni. La sua presenza in punta di verso fa sì che il distico si chiuda con l'effetto martellamento portato dai due bisillabi ugualmente accentati. Da rilevare infine che l'endiadi fa parte dello schema rimico, e assume quindi una certa importanza strutturale. Così ad esempio anche in altri casi,

come quello del sonetto VIII (*Se sia d'aspetto burbero, o cortese*), nel quale l'occorrenza ha valore più disgiuntivo che distributivo:

v. 12 Né stupisco se è ver che *questo e quello*

O ancora al sonetto IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*), in cui oltretutto l'endiadi è collocata in un punto retoricamente elaborato, visto che fa parte di un'inarcatura piuttosto marcata:

vv. 7-8 Di mirar ricusando or *quella or questa*
Salma, trafitta da furore insano.

Si noti come stavolta, per esigenze di rima, l'ordine dei dimostrativi sia invertito rispetto agli altri due esempi, e faccia seguire al lettore un percorso visivo opposto, richiamando l'attenzione prima sulla cosa più lontana e poi spostandola su quella più vicina.

Altri esempi di questo stilema sono al sonetto XXXI (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*), ancora in presenza di inarcatura:

vv. 12 -13 Ma Ragion vincitrice e *questi e quelli*
Scherniva, e alfin sdegnosa a lor davanti

Al sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*), in cui il significato distributivo è anche scandito dalla ripetizione dell'avverbio «or...or»:

vv. 7-8 Così dunque ci lasci? (e or *questa or quella*
Le parole col pianto interrompea).

E infine al sonetto XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*), in cui l'endiadi è composta da un pronome e da un aggettivo, fattore che dà luogo a un episodio di *variatio* non comune nel *corpus*:

v. 12 Tentò più volte in *questa guisa e in quella*

Per concludere le osservazioni inerenti ai dimostrativi si può dunque constatare la grande importanza attribuita dal giovane Monti al loro impiego: li abbiamo visti declinati in varie accezioni e secondo vari utilizzi, ma la loro caratteristica fondamentale

è quella di essere i veicoli principali della deissi che permea lo stile del poeta. È infatti soprattutto attraverso i dimostrativi che Monti rende il lettore partecipe del proprio discorso poetico, sottoponendo al suo sguardo la materia dei versi in maniera diretta grazie a questi particolari connettivi. La cosiddetta “poetica del mostrare” ha nei dimostrativi alcuni degli alfieri fondamentali, perché meglio di qualsiasi altra parte del discorso rendono immediata per chi legge la percezione quasi fisica degli oggetti poetici. Monti, indicando «quello» o «questo» personaggio, ambiente, avvenimento, invita il lettore a seguire il proprio indice puntato in una determinata direzione, e spesso a continuare secondo una traiettoria che si muove in maniera precisa nello spazio, scandita in maniera puntuale proprio dall’impiego calibrato dei dimostrativi.

La deissi è d’altra parte sostenuta anche da altre parti del discorso cui abbiamo già cursoriamente accennato nel precedente capoverso, e sulle quali varrà la pena soffermarsi qui di seguito, vale a dire i pronomi personali e i pronomi e gli aggettivi possessivi. Il *corpus* di sonetti pullula di appelli rivolti direttamente a un autorevole «tu», o di riferimenti a una terza persona le cui gesta devono essere cantate con magniloquenza. Molto presenti sono anche i possessivi usati a scopo connotativo, vale a dire con l’intento di definire chiaramente le dinamiche della scena poetica marcando enfaticamente i rapporti di possesso e appartenenza, in modo da dipingere la scena stessa in maniera più nitida e più potente da un punto di vista espressionistico. Come sempre, qualche esempio concreto aiuterà a chiarire queste osservazioni teoriche. Al sonetto III (*Basta, invitto Oloferne! Ecco già stende*), ad esempio, l’insistita presenza del possessivo rivolto al mitico destinatario scandisce con ossessiva precisione il ritmo di un testo che si presenta retoricamente molto elaborato fin dall’*incipit*, con l’esclamativa *ex abrupto* introdotta da «Basta». I numerosi possessivi hanno dunque lo scopo di catalizzare l’attenzione del lettore accrescendo l’enfasi attorno al personaggio principale del sonetto. Come era stato per i dimostrativi, anche in questo caso il determinativo serve a Monti per meglio definire la scena, dipingendola in maniera più netta e più espressiva:

- | | |
|---------|--|
| v. 3 | La mano ai ceppi; e dal <i>tuo</i> labbro attende |
| v. 5 | Già vincitrice la <i>tua</i> gente ascende |
| | E tanta ognuno al <i>tuo</i> valor già rende |
| vv. 7-8 | Laude, che ogni altro al <i>tuo</i> gran vanto oscura. |

vv. 12-13 Andrai superbo di *tua* illustre sorte;
E per *tua* gloria rammentar potrai

Quando il sonetto è encomiastico e il destinatario è quindi un personaggio concreto, l'insistenza dei possessivi ha lo scopo di enfatizzare i suoi meriti, le sue prodezze e i motivi per cui il poeta sta cantando le sue "gesta". Nella maggior parte dei casi, l'abbiamo detto, assistiamo a una sproporzione tra gesta effettive ed encomio, dal momento che Monti tende a ingigantire la realtà per compiacere il proprio destinatario. Stilisticamente, questa sproporzione passa dunque anche attraverso l'uso insistito dei possessivi che calcano la mano, in maniera potentemente deittica, sul fatto che è proprio il destinatario l'oggetto delle lodi, che solo *suoi* sono i meriti. Così è ad esempio al sonetto IV (*Questo seggio, signore, ai meriti tuoi*), in cui i numerosi possessivi e i numerosi pronomi personali alla seconda persona vogliono evidenziare il prestigio del Conte Cosimo Pasini per la sua elezione a Giudice:

vv. 1-2 Questo seggio, signore, ai meriti *tuo*i
Più che alle brame del *tuo* cor serbato,
v. 6 Giustizia; e su *te*, larga oltre l'usato,
v.8 E grave in volto *ti* si asside a lato.
vv. 10-11 Di clemenza e pietà *teco* favella
E i genii a *te* del genitor rammenta.

Le stesse dinamiche si verificano anche al sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*). I possessivi e i pronomi personali rafforzano la portata della deissi:

v. 2 Ch'oggi Ferrara al braccio *tuo* destina
v. 9 *Tu* non *ti* vedi a fronte, e non paventi

Così anche al sonetto XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*):

v. 4 Gli omeri *tuo*i del consolare ammanto.
v. 7 Dunque io dovrei su *tuo*i travagli intanto
v. 10 La *tua* Patria fedel, che a *Te* d'intorno
v. 12 E in *Te* ravviva con più fausti auguri

E infine al sonetto XVII (*Oggi non vengo a te le vene, e il petto*):

- v. 1 Oggi non vengo a *te* le vene, e il petto
- v. 5 Qui in faccia al *tuo* Bonden col crin negletto
- v. 7 Sacro al *tuo* nome un simulacro io metto
- v. 10 Sull'Ara un Genio, che'a' *tuo*i merti applaude,
- v. 13 Ivi immolarti, a *tua* perpetua laude

La presenza così frequente di riferimenti e appelli diretti a un “tu” conferisce ai sonetti una dimensione quasi da scena teatrale: lo abbiamo già sottolineato in altre occasioni, è anche questo fattore a rendere i sonetti montiani così pieni, vividi e immediati anche a fronte di contenuti sempre piuttosto modesti. La poetica del mostrare si estrinseca dunque anche attraverso il sapiente utilizzo di queste particolari apostrofi che mettono sotto gli occhi del lettore gli oggetti poetici in modo molto più espressivo e intenso.

Questi altisonanti appelli a un “tu” sono poi particolarmente diffusi nei sonetti di matrice religiosa. L'enfasi dell'invocazione alle divinità è ovviamente molto marcata dall'apostrofe che viene loro rivolta in maniera diretta, senza mediazioni e con versi ad alta caratura espressiva. Questo tipo di invocazioni non è certo una novità nel panorama poetico dell'epoca e della tradizione: gli stessi maestri ferraresi di Monti cui abbiamo fatto riferimento a più riprese adottano questo stilema. La particolarità di Monti sta piuttosto nel *surplus* di valore espressionistico che viene conferito ai versi contenenti tali invocazioni: è possibile constatare cioè che quando il poeta di Alfonsine rivolge una di queste apostrofi al proprio divino interlocutore, il contesto versale è connotato da un certo tasso di perturbazione retorico sintattica o da una elaborazione stilistica di non poco rilievo. Questo significa che Monti concepiva tali invocazioni come qualcosa di stilisticamente molto rilevante, come un artificio inteso al pieno coinvolgimento del lettore, il quale doveva rivolgere l'attenzione a quel determinato passaggio percependo lo scarto dal grado meno perturbato del linguaggio poetico, grazie anche alla particolare cornice versale in cui tali invocazioni sono incastonate. Tale cornice innalza il linguaggio stesso e ha il compito di “mostrare” gli oggetti poetici che i possessivi e i pronomi personali indicano attraverso la consueta, marcata deissi. Un esempio di questi stilemi nei testi religiosi (che come sappiamo costituiscono la maggior parte della produzione giovanile montiana: questo modulo espressivo è dunque tratto tipico dello stile) è al sonetto XI (*Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*) dedicato al Cristo redentore, cui i versi sono rivolti appunto direttamente:

- vv. 2-3 Di questo agli occhi *tuo*i popol diletto
Piovono i nemb*i* di *tue* grazie, e intanto
- v. 9 Deh *tu* dell'*al*i *tue* coll'ombra fida
- vv. 12-13 *Tu* riconforta così bella speme:
In *Te* col giusto il peccator s'affida,

Come si può notare, i versi sono connotati da un notevole perturbamento sintattico, grazie a inversioni tra i sintagmi nominali e tra questi e i sintagmi verbali (così ai versi 2, 9 e 13), oppure grazie a interiezioni che accrescono l'enfasi declamatoria, già sostenuta da un lessico aulico. Un altro caso si può riscontrare al sonetto XXXIV (*Oggi non vengo a Te le vene e il petto*), questa volta dedicato alla Vergine Maria. Anche in questa occasione, le apostrofi sono inserite in un contesto di elaborazione formale piuttosto notevole, con scene molto circostanziate a beneficio della portata immaginifica dei versi:

- v. 1 Oggi non vengo a *Te* le vene e il petto,
- v. 7 Sacro al *tuo* nome un simulacro io metto,
- v. 13 Vergine, al *tuo* valore in sì bel giorno

Ultimo esempio di questa dinamica che si riscontra nei testi di argomento religioso è il sonetto XXXVIII per monaca (*Ecco l'Ara e le Bende. Alto Signore*). In questi versi è la giovane monacanda a parlare del sacrificio che è pronta a compiere rivolgendosi direttamente alla divinità. In questo contesto l'elemento teatrale della scena è pertanto piuttosto evidente, e le varie apostrofi (a partire dall'invocazione del primo verso, che inizia con un «Ecco» potentemente deittico) sono dunque parte integrante del processo espressivo che rende il sonetto estremamente vivido ed enfatico.

- v. 5 Vuoi ch'io *ti* segua? In purità d'ardore
- v. 7 In dono il cuor mi chiedi? Eccoti il Cuore,
- v. 11 *Tu* il fren ripiglia, e alla ragion l'affida.
- vv. 12-13 Padre, Sposo, Signor, *tu* il puoi, *tu* il dei,
Che invano un'alma amante a *te* non grida,

Come è evidente, in questa circostanza non sono presenti pronomi o aggettivi possessivi, e la deissi è tutta giocata su pronomi personali alla seconda persona, la cui presenza si infittisce verso la fine del testo, in una sorta di *climax* che rende la chiusa estremamente magniloquente (notevoli i tre epiteti in rapida successione coi quali la monaca si rivolge a Dio al v. 12) e retoricamente molto elaborata, degno coronamento per l'appassionata orazione (ricca di interrogative dirette e inversioni) della giovane donna pronta a compiere «l'Olocausto» (v.2).

In altri casi invece l'uso di pronomi e aggettivi segnala che l'enfasi è posta da Monti sull'io poetante: tutto il discorso poetico è scandito da affermazioni della soggettività di chi sta parlando, attraverso l'insistita presenza di pronomi e aggettivi come «me» e «mio/a». Questo fenomeno è tanto più significativo se si pensa che questi moti dell'io poetante coincidono soprattutto con monologhi recitati da monacande: Monti cioè si immedesima nelle giovani donne pronte a prendere i voti e dà loro ampio spazio per esprimere i propri sentimenti e le proprie sensazioni. In questo senso, l'attenzione conferita dal poeta per la sfera dell'interiorità delle religiose è qualcosa di abbastanza innovativo: anche i predecessori e i maestri di Monti, che si dedicavano a sonetti d'occasione per monacazioni, cercavano ovviamente di soffermarsi sull'aspetto sentimentale delle donne in procinto di abbracciare la vita nel convento, ma il poeta di Alfonsine riesce a dipingere scene più intime, più partecipate e più coinvolgenti per il lettore, anche in virtù del fatto che è la monaca stessa a parlare di sé e del proprio destino, senza nessuna mediazione. Siamo dunque davanti a una prerogativa della poetica montiana “del mostrare”, che oltre a *far vedere*, vuole anche *far sentire* a chi legge determinate sensazioni, soprattutto di tipo patetico. Gli esempi più significativi sono il sonetto per monaca XXXIX (*Sei pur giunto una volta: invan finora*):

v. 2	Di mie certe speranze accesa il seno
	In cui s'allenti ai miei desiri il freno.
vv. 6-7	Oh me felice alfin! Di tanto appieno
v.9	Il celeste mio Sposo, il caro Amante
v. 11	Rinovar oggi la mia Fè costante.
v. 13	Gitegli incontro, e omai dite al Ben mio,

E quindi il sonetto XL (*Grazie, o Nume pietoso. Io desiai*), in cui molto intensa è soprattutto la presenza dei pronomi possessivi, che aumentano l'enfasi del discorso e

rimarcano in maniera molto significativa la soggettività della giovane donna che pronuncia l'invocazione al «Nume pietoso»:

- v. 1 Grazie, o Nume pietoso. *Io* desiai
- v. 3 Ed ecco in questi orrori *io* la trovai
- v. 5 Qui di *mia* povertà contenta assai
- vv. 7-8 Qui la *mia* cara libertà svenai,
E son felice tra le *mie* catene.
- vv. 9-11 Qui l'eterno *mio* sposo un dolce amplesso
Mi porse, e dopo un tenero sorriso
Disse: *io* dono al tuo cor tutto *me* stesso.
- v. 13 Spera lo spirto *mio* fruirsi adesso

Per chiudere questa lunga serie di riflessioni in merito al particolare impiego di pronomi e aggettivi operato da Monti nei suoi sonetti giovanili, palestra per i successivi e più famosi componimenti che porteranno a maturazione le tendenze sviluppate a questa altezza cronologica, è necessario soffermarsi brevemente su un ultimo sonetto, che permette alcune osservazioni rilevanti. Il testo VI (*Perché, Vergin, perché grave e stridente*) è tutto giocato sull'opposizione "io/tu" e "mio/tuo", in una dinamica che conferisce un grande movimento al discorso poetico. L'alternanza ha dunque in questo caso valore strutturale, perché regge il significato delle quattro stanze del sonetto, il cui taglio quasi teatrale è sostenuto anche dalla presenza di interrogative dirette ed esclamative. Ecco dunque i versi:

- vv. 2-3 Ho *io* di colpe una catena al fianco,
E *tu* sì bella ognor porti pendente
- v. 5 La *tua* d'immensi rai sparge un torrente,
v. 7 Nera e sozza è la *mia*, sì che repente
- vv. 12-14 Deh! *Tu* che scorgi ogni *mia* cruda pena,
Dammi, o gran Madre, la *tua* Fascia, e prendi,
Se pietosa pur sei, la *mia* catena.

Non si dimentichi che anche stavolta siamo in presenza di un testo religioso, vale a dire una preghiera alla Vergine: l'abbiamo già sottolineato altrove, nell'ottica di Monti i versi destinati a un utilizzo così "alto" non potevano non essere molto elaborati dal punto di vista retorico-stilistico. L'oscillazione tra l'"io" e il "tu" risponde all'esigenza

di marcare la differenza tra dimensione terrena e dimensione celeste, con grande effetto sul lettore, che viene reso partecipe di questo “gioco” anche grazie all’uso di un dettato magniloquente e di un tono enfatico: parole ed espressioni come «immensi rai», «repente», «cruda pena» contribuiscono ad innalzare il tono dipingendo una scena vivida e intensa.

Continuando a indagare il tono fortemente deittico delle composizioni montiane del *corpus*, la successiva caratteristica da prendere in considerazione è la fitta presenza delle personificazioni. Non si tratta certamente di un tratto innovativo, essendo stato codificato dal linguaggio poetico fin dalle origini. Anche in questo caso, però, sembra possibile intravedere nei sonetti montiani una certa voglia di distinguersi: le personificazioni sono cioè messe al servizio di quella poetica “del mostrare” che a più riprese abbiamo cercato di descrivere, e sono dunque funzionali alla creazione di scene vivide e accattivanti, in cui come sempre è accentuato l’elemento teatrale, piuttosto che essere concepite come veicolo di un messaggio importante. Il loro impiego diviene dunque sistematico perché facile, esteriore, svincolato il più delle volte da un valore “allegorico”: le personificazioni assumono valore stilistico in sé stesse, come strumento per rendere il discorso poetico più immediato e più movimentato agli occhi del lettore. Esse contribuiscono a creare una sorta di plurilinguismo che gioca senza dubbio un grande ruolo nella produzione di testi tutti immagini e dialoghi. Più personaggi compaiono sulla scena, più l’attenzione del lettore sarà catalizzata a seguirne le vicende e il loro sviluppo, che si svolge ovviamente con movimenti potentemente deittici. Le più svariate entità possono trovare spazio come personificazioni nei sonetti montiani, e a tutte viene conferita una importanza notevole. Qui di seguito una carrellata di esempi tratti dal *corpus*. Il primo caso è al sonetto II (*Ecco, parte Giuditta: amena in volto*), e contiene la personificazione di entità certo non troppo rare nella poesia. Si tratta dell’Umiltà e della Bellezza, che però nei tre maestri ferraresi compaiono insieme una sola volta (nel sonetto di Onofrio Minzoni *Apriti, o nube, che lambendo vai*¹⁶⁴):

vv. 1-2 Ecco, parte Giuditta: amena in volto
 Beltà le siede, ed umiltade a canto:

¹⁶⁴ «Apriti, o nube, che lambendo vai / Del sacro tempio le superbe volte; / Tu, che gran cose tieni in grembo accolte / Candidissima nube, apriti omai. // S’apre: e con atti maestosi e gai / N’escon due donne in ricchi manti avvolte; / Ambe di rose in paradiso colte, / Ambe son cinte di celesti rai. // Scende onestade, ed a colei sen vola, / Che appiè dell’ara innamorata geme, / E con forbice d’oro il crin le invola. // Beltà le coglie in un purpureo velo: / Indi si bacia l’una e l’altra insieme; / Torna alla nube, e colla nube al cielo»

Monti avrebbe anche potuto limitarsi ad attribuire qualche altisonante aggettivo a Giuditta per decretarne la bellezza. Dicendo invece che la Bellezza, personificata, le siede accanto, il poeta raggiunge un effetto certamente più potente dipingendo un'immagine estremamente più vivida che attira immediatamente l'attenzione di chi legge. Lo stesso accade al sonetto encomiastico IV (*Questo seggio, signore, ai meriti tuoi*), del quale abbiamo già segnalato l'alto tasso di elaborazione formale. Questa volta, va sottolineata la personificazione della Giustizia e della Pace, che vengono coinvolte nel processo di elezione a giudice del Conte Masi Panini:

vv. 5-6	Più sicura a regnar torna fra noi <i>Giustizia</i> ; e su te, larga oltre l'usato,
vv. 9 -10	<i>Pace</i> , di amore alle bell'opre intenta, Di clemenza e pietà teco favella
vv. 12-13	<i>Pace</i> a <i>Giustizia</i> il rigor temprà: e quella I comun voti a secondar non lenta

Anche qui, la personificazione produce un effetto molto più potente rispetto a qualsiasi serie di aggettivi e attributi che Monti avrebbe potuto elargire al destinatario dell'encomio: la Giustizia torna a regnare nel consorzio umano e la Pace può parlare di clemenza e pietà. È chiara la sproporzione tra avvenimento e tono dell'encomio, ma è proprio in quella sproporzione che sta la forza immaginifica del verseggiare montiano e della poetica "del mostrare". Altri esempi di questo fenomeno che varrà la pena di elencare anche solo cursoriamente sono al sonetto VI (*Perché, Vergin, perché grave e stridente*):

v. 10	Tenti <i>Ragion</i> spezzarne i nodi orrendi,
-------	---

Al sonetto XIII (*Campion che fosti domator flagello*):

v. 6	Lassù <i>Giustizia</i> , e in sacro orror gl'involva,
------	---

Al sonetto XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*), in cui oltretutto appare notevole l'inarcatura tra la seconda coppia di versi:

v. 6	Seguendo i moti di <i>Pietà</i> superna,
------	--

vv. 9-10 Chi fia che ardisca calcitrar? Bendata
Si serba in guardia *Ubbidienza*, e grida:

E quindi al sonetto XXVIII (*Armato il petto di coraggio invito*):

vv. 2-3 La *Fe'* seguendo che per man lo prese
Della sposa di Dio la causa, e il *Dritto*

v. 7 Finché del *Vizio* in duro aspro conflitto

Di matrice diversa sono altri casi in cui la personificazione assume valore strutturale e ha ben altra portata nell'economia del discorso poetico. Sia ad esempio il sonetto V (*Più sul capo non ha fiorite e rosse*), di chiara foggia pariniana, in cui i "personaggi" personificati compiono anche delle azioni e danno vita a una scena dal taglio teatraleggiante:

vv. 5-7 Quindi l'*Indifferenza* alfin si mosse
Ed il lambicco u' *Gelosia* più bolle
Chiuse, e il vecchio *Timor* tre volte scosse

v. 9 *Ragion* che il torto a vendicar correa,

v. 12 Ma *Indifferenza* le serrò la bocca

È evidente, anche da questi brevi stralci, come proprio le personificazioni muovano il sonetto: sono le azioni dei sentimenti, trattati come personaggi, a costituire l'ossatura del testo, e sono loro i protagonisti che catturano l'attenzione del lettore attraverso immagini ben delineate. Occorre rimarcare ancora una volta che anche a fronte di questa sistematicità nelle personificazioni, non c'è nessun intento allegorico in Monti, nessuna volontà di trasmettere un messaggio elevato. Solamente, il sonetto sarebbe risultato più accattivante trasformandosi in una sorta di palcoscenico su cui delle maschere fossero libere di agire. Un altro sonetto dove sentimenti astratti personificati danno vita alla scena è il XVI (*Questo, che avvinto, io traggio a Te davante*), già precedentemente incontrato in occasione del discorso sull'uso deittico dei pronomi dimostrativi. Il fatto che due fenomeni stilistici importanti per Monti trovino posto nello stesso sonetto non deve certamente meravigliare, anzi: è proprio la loro sinergia a far sì che il testo acquisti un *surplus* di significato e di valore immaginifico. La deissi portata dai dimostrativi e dalle personificazioni si manifesta in questo sonetto dando vita a una sorta di processo in cui l'imputato, tratto davanti al potentemente deittico «Te» del primo verso, è il Disprezzo:

- v. 4 Signore, io tel dirò, questo è il *Dispetto*.
v.8 Sul tuo nome, all'*Invidia* amplo soggetto.
v. 13 Immune andrà? Consegnalo al *Disprezzo*

Anche nel sonetto XX (*Questa, che ognor ti va compagna al fianco*) è possibile ritrovare la stessa sinergia tra dimostrativi (abbiamo già visto l'anafora di «questa») e personificazioni, a tutto benefico della teatralità della scena e della ipotiposi. In questo caso, notevole è l'«Essa» che introduce finalmente la Gloria, dopo averne rimandato per due stanze la presentazione:

- v. 4 Morde l'*Invidia* debellata, e doma;
v. 10 Essa è la *Gloria*, che de' raggi suoi

I sonetti XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*) e XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*) sono a loro volta popolati da numerose personificazioni. Ad accomunarli è l'argomento dei versi, vale a dire la celebrazione di una monacazione, e la sistematicità con cui le personificazioni vengono messe al servizio dell'elemento drammatico. In entrambi i testi cioè i sentimenti personificati inscenano una battaglia che vuole rappresentare i sentimenti contrastanti della giovane donna pronta a entrare in monastero:

- v. 8 La *Costanza* atterrar, che in cuor chiudesti.
v. 9 Intenta vegli la *Ragion* guerriera,
v. 12 Ella per te combatte; e a Te la *Fede*

v. 4 Stava in disparte *Amor* vinto e deriso.
v. 5 *Libertà* per sedurti avea la *Speme*

vv. 12-13 Ma *Ragion* vincitrice e questi e quelli
 Scherniva, e alfin sdegnosa a lor davanti

L'effetto patetico è raggiunto cioè dal poeta tramite la teatralizzazione del conflitto tra passioni, che compiono azioni ben precise come se fossero veramente coinvolte in uno scontro "armato" (si notino «atterrar», «guerriera», «combatte», «vinto», «vincitrice»), in maniera ben più potente di un discorso poetico in cui il fulcro fosse la giovane e le

venissero attribuiti questi o quelli sentimenti. La personificazione sposta l'attenzione del lettore dalla monacanda provocando per un attimo uno straniamento che per converso rinforza invece la forza del suo gesto e di conseguenza l'importanza dell'encomio.

Durante le analisi effettuate nei precedenti paragrafi, abbiamo più volte fatto cenno alla fitta presenza di interrogative dirette nel *corpus*, che agiscono come veicolo di un certo tasso di teatralità. Tali formule interrogative sono senza dubbio fondamentali per aggiungere enfasi al discorso poetico, che tocca vertici di patetismo e drammaticità inattingibili senza queste particolari costruzioni. La poetica "del mostrare" di Monti trova nelle domande, rivolte perlopiù ai destinatari dei sonetti, il modo per suscitare nel lettore un sentimento di sospensione e *suspense* che cresce con l'accumularsi dei versi: tramite le interrogative chi legge è portato a sua volta a interrogarsi cercando e ipotizzando le risposte, che poi grazie agli espedienti fin qui descritti, vengono poste (vengono "mostrate"!) alla sua attenzione in maniera potentemente deittica e nitida. L'interrogativa diretta riveste dunque una importanza fondamentale nello stile montiano, che ambisce a creare un linguaggio poetico articolato e dall'ampio respiro: nessuno dei maestri ferraresi utilizza questo stilema con l'intensità e la frequenza del giovane Monti, e preferiscono invece raggiungere l'enfasi attraverso frasi esclamative. Nel *corpus* montiano le interrogative sono presenti in un rapporto di quasi una occorrenza per ogni sonetto (38/43, quasi l'88%): esse sono dunque fatto stilistico di non poca importanza nelle tendenze del linguaggio poetico di Monti, che attraverso il loro uso sistematico cerca oltretutto di affrancarsi da quello dei predecessori diretti. Si può dunque affermare che tanti sonetti giovanili del poeta di Alfonsine debbano in larga parte la loro magniloquenza ed enfasi proprio alla loro struttura sintattica, che viene retta nel novanta per cento dei casi da frasi interrogative (e stiamo parlando solamente di quelle dirette, le più visibili!), la cui interazione con gli altri stilemi fin qui analizzati dà vita all'intreccio linguistico-retorico tutt'affatto particolare di questi testi montiani d'esordio. Alcuni esempi aiuteranno certamente a comprendere la portata del fenomeno. A volte le interrogative sono molto brevi, con limitato impatto sul discorso poetico, come quelle del sonetto X (*Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge*):

v. 11 Deh! chi sarà che contro star gli possa?

O come nel caso del sonetto XVI (*Questo, che avvinto, io traggio a Te davante*), in cui l'interrogativa lavora in sinergia con una presenza abbastanza insistita dei dimostrativi:

v. 9 Qual fia degno di Lui supplizio, e pena?

Ancora, esempi sono ai sonetti XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*) e XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*), accomunati dal fatto che l'interrogativa occupa solo una porzione di verso, dando origine così a un *enjambement* tra la seconda metà dello stesso e quello successivo, fattore che denota una certa elaborazione retorica nei passaggi in questione:

v. 9 Chi fia che ardisca calcitrar? Bendata

v. 5 Qual fia stupore? La pupilla infida

Da notare come negli ultimi tre esempi il verbo reggente sia sempre «fia», un futuro con sfumatura dubitativa che accresce il senso di sospensione nel discorso poetico, aumentandone così anche l'enfasi. Della stessa tipologia l'interrogativa al sonetto XXXIX (*Sei pur giunto una volta: invan finora*), che occupa solo il primo emistichio ed è introdotta da «deh», tipica interiezione poetica che in questo caso quasi aggiunge, e paradossalmente, una sfumatura esclamativa alla domanda, riprendendo il verso 7 dello stesso sonetto «Oh me felice alfin! Di tanto appieno», strutturato appunto su una esclamativa:

v. 12 Deh perché tarda ancor? Cortesi aurette,

Articolata su un distico, dunque più lunga, ma ugualmente di poco impatto nell'economia dell'intero testo è l'interrogativa al sonetto XXVII (*Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore*), basata sull'antica metafora della *navigatio* e dell'amore come viaggio periglioso, quindi puro artificio per catturare l'attenzione del lettore:

vv. 9 -10 Che giova il ritentar, lasciando il lido,
L'onde in vista tranquille, e allettatrici?

A volte, interrogative molto brevi assumono importanza notevole nell'economia del sonetto per la loro collocazione in luoghi "strategici" del componimento. Molto presenti sono infatti *incipit* interrogativi, in cui l'esordio *ex abrupto* mette subito il lettore in uno stato di curiosità e attesa, accrescendo nello stesso tempo la portata enfatica del discorso poetico. È il caso ad esempio del sonetto IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*):

v. 1 Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta

Nel quale alla interrogativa di apertura fa immediatamente da contraltare l'esclamativa del verso 4 «Ferita aperse e il mio gridar fu vano!». Una dinamica così connotata retoricamente restituisce l'idea di un'elaborazione piuttosto sottile dal punto di vista stilistico: lo scopo è come sempre quello di far traboccare i versi di passioni, immagini, avvenimenti e personaggi straordinari e questo tono così magniloquente risulta del tutto funzionale a questa esigenza. La collocazione in posizione marcata delle interrogative è molto evidente anche al sonetto XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*). In questo caso, la fronte è aperta e chiusa da domande molto enfatiche, specialmente quella incipitale con la ripetizione di «perchè»:

vv. 1-2 Perché, signor, perché scioglier dall'arco
Risvegliator d'applausi il suono, e il canto?

vv. 7-8 Dunque io dovrei su tuoi travagli intanto
Cantar da rio pensier libero e scarco?

Da rilevare a proposito anche la presenza, come nel sonetto precedente, di una frase esclamativa ai versi 5-6 «oh quanto / Sorgon chiudendo a bella pace il varco!»: è l'ennesima conferma del fatto che la temperatura dell'elaborazione retorico-stilistica si innalza in maniera diffusa nei passaggi versali in cui Monti avvertiva la necessità di richiamare in maniera decisa l'attenzione del lettore sull'oggetto dell'encomio (e si parla anche di un «consolare ammanto»). Altri due esempi di questo tipo di interrogative sono ai sonetti XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*) e XXXII (*Il mio Signor dov'è? Qui pur languente*):

vv. 1-2 Che farà nel fatale aspro cimento
L'amoroso Gonzaga? Al proprio affetto

vv. 1-2 Il mio Signor dov'è? Qui pur languente
Sospeso a questa Croce io lo veda

v. 9 Or dove il mio Signor, dove è nascoso?

Entrambi sono aperti da una interrogativa piuttosto enfatica, e nel primo caso essa si risolve al secondo verso con un'inarcatura. Il secondo sonetto reca un ulteriore caso di interrogativa, che è collocata in maniera certamente non casuale in apertura di sirma,

altra posizione retoricamente molto marcata. È curioso notare, a proposito di quanto osservato in precedenza sulla dinamica che vede Monti “equilibrare” ciascuna interrogativa con una esclamativa, che entrambi i sonetti appena considerati sono a loro volta esemplari in questo senso. Nel sonetto XXII le frasi esclamative sono presenti al v. 8 «Ahi! Che una colpa a paventar è costretto» e al v. 14 «Povero Cor, quanto ti costa Amore!», vale a dire in posizione retoricamente marcata dal momento che chiudono rispettivamente la fronte e il sonetto intero: valga come conferma dell’attenzione posta da Monti alla ricerca di equilibrio formale anche all’interno di un contesto in cui l’elaborazione stilistica è molto alta e volta a dare al discorso poetico la maggiore enfasi possibile. Nel sonetto XXXII le esclamative sono presenti ai vv. 3-4 «Ov’Ei d’Amore ardendo impaziente / Le braccia redentrici a me stendea!» (quindi in chiusura di quartina) e al v. 10 «Ahi tace ognun; ma ben sento una voce». In quest’ultimo caso, anche a fronte dell’assenza di interpunzione esclamativa, è rilevante segnalare l’immediata prossimità dell’interiezione «ahi» con l’interrogativa precedente. Questa dinamica, all’apparenza molto scontata (una domanda è seguita da una risposta), risulta in un calibrato saliscendi ritmico intonativo, oltre che in una sovrabbondanza di immagini, che insieme concorrono ad innalzare il tono del discorso poetico. Questo si sviluppa infatti lungo il doppio binario degli inneschi retorici portati dalle domande enfatiche poste dall’accorato io poetante, e delle susseguenti esclamazioni, cui è associato per forza un innalzamento della temperatura prosodica.

Per concludere l’analisi delle frasi interrogative dirette presenti nel *corpus*, è necessario ora soffermarsi sui casi forse più rilevanti, che si riscontrano quando le proposizioni occupano porzioni significative del sonetto, estese addirittura alla misura di un’intera stanza. Proposizioni così estese danno luogo ovviamente a un cortocircuito sintattico, dato dall’affastellarsi di complementi e subordinate a stretto giro. Nei casi più eclatanti, le interrogative più articolate sono enfaticamente collocate in apertura del sonetto: ne risulta un *incipit* tutt’affatto magniloquente che introduce immediatamente il lettore nel vivo del discorso poetico, *in medias res*. Aperture di questo tipo sono del tutto funzionali a costruire un tessuto sintattico e linguistico tendente al massimo dell’espressionismo, e ben supportano la poetica di Monti nel suo intento di voler dipingere scene piene di *pathos* e colore. Non si dimentichi che questo fatto stilistico ha importanti conseguenze anche a livello prosodico, dal momento che l’intonazione di una frase interrogativa è molto particolare: collocata a inizio testo e così estesa, dà origine a un saliscendi intonativo che aggiunge un *surplus* di movimento alla scena. Sonetti

esemplari in questo senso sono il VI (*Perché, Vergin, perché grave e stridente*), che abbiamo già segnalato per la sua elaborazione formale:¹⁶⁵

vv. 1-4
Perché, Vergin, perché grave e stridente
Ho io di colpe una catena al fianco,
E tu sì bella ognor porti pendente
Fascia di luce al destro lato e al manco?

Si noti come la domanda retorica sia “trascinata” per ben quattro versi, con dilatazione della sintassi mediante inversioni e inserimento di vari complementi. Il linguaggio che ne deriva ha il tono di un’orazione, e il poeta mentre detta questi versi sembra calarsi nei panni di un personaggio teatrale nell’atto di recitare la propria, drammatica parte. Va osservato nel primo verso anche un altro particolare tipico delle invocazioni Montiane, ossia l’isolamento del nome del destinatario tra due virgole, incastonato dalla presenza dell’avverbio interrogativo enfaticamente “raddoppiato”: in questo caso, «perché, Vergine, perchè». L’esito è ovviamente di grande impatto e contribuisce a innalzare il tono del discorso.

Un altro testo molto simile al precedente e nel quale si può rintracciare lo stesso stilema è il XII (*Chi v’ha dall’affricane aduste arene*):

vv. 1-4
Chi v’ha dall’affricane aduste arene
Al più freddo Trion, che non rammenti,
Eroe di Licia, l’inesauste vene
E l’alto grido de’ tuoi bei portenti?

Qui la frase interrogativa ha lo scopo di introdurre un argomento storico-religioso cercando di ammantarla di fascino mitico e di un’aura quasi di misticismo: chi non conosce le gesta di San Niccolò d’Argenta? La sproporzione con cui sono elencati i due luoghi geografici è sintomo della poetica “del mostrare” che vuole catturare l’attenzione del lettore attraverso l’iperbole. Certo all’epoca un esordio così non doveva sembrare estremamente pretenzioso come appare oggi, e riusciva forse nell’intento di produrre un encomio altisonante in cui lo stile e il linguaggio rendessero degnamente omaggio al Santo. A stretto contatto con il precedente va letto anche il sonetto XIII (*Campion che fosti domator flagello*), composto nello stesso periodo (luglio 1774) e sullo stesso

¹⁶⁵ Anche in questo caso nel sonetto è possibile rintracciare una esclamazione che bilancia in qualche modo l’interrogativa iniziale. Si tratta del verso 12 «Deh! Tu che scorgi ogni mia cruda pena»: si ripropone dunque la dinamica analizzata per i precedenti esempi di frasi interrogative.

argomento (le gesta di San Niccolò d'Argenta). Anche in questo caso l'apertura consiste in una interrogativa di quattro versi:

vv. 1-4 Campion che fosti domator flagello
 Di morte, che pur tutti urta e dissolve,
 Sol perché non ti mostri a noi più quello
 Forse or fredda direnti inutil polve?

Sembra quasi che Monti, ricordandosi il sonetto XII che aveva appena composto sullo stesso argomento, abbia impostato il nuovo componimento sulla stessa struttura, forse soddisfatto degli esiti raggiunti dal precedente. In questo, comunque, va anche oltre. La prima terzina consiste in una esclamazione seguita da un'altra interrogativa:

vv. 9-11 Argenta, ohimé! Sul labbro altro non hai
 Che strida e preci: e chi pietoso udralle
 Se ancor nel vizio idolatrando vai?

Questo fatto appare notevole perché la nuova interrogativa coincide con il cambio di argomento e di focalizzazione: si passa dal Santo e dalle sue gesta alla città di Argenta, che diviene il fulcro del discorso poetico. È come se Monti avesse sentito la necessità di introdurre il nuovo soggetto alla maniera del primo (il santo), sfruttando le potenzialità espressive dell'interrogativa diretta che aveva appena sperimentato, e nel sonetto precedente, e nella prima quartina dell'attuale. Lo stesso Monti, nella lettera a Francesco Bertoldi da cui è tratto il sonetto XIII, aveva scritto che rispetto al precedente «questo è più relativo al Santo e più proprio per Argenta».¹⁶⁶ Il poeta dunque avvertiva una cesura nel sonetto, e l'ha quindi segnalata con lo stilema che nell'elaborazione dei due testi sul medesimo argomento individuava un nuovo inizio. È segno di quella sorta di memoria interna che più volte abbiamo sottolineato e che permette a volte di formulare delle ipotesi su come ragionasse la mente di Monti nella costruzione dei propri testi da un punto di vista quasi “genetico”, secondo la felice formula adottata dalla filologia francese.

Una dinamica simile a quella descritta in questi due sonetti si ritrova nel testo per nozze XXIX (*Io non adombro il ver: le brame altrui*), anche se in proporzioni diverse. L'incipit è anche in questa circostanza molto connotato retoricamente, dal momento che è giocato sull'anafora di «Io», che occupa il primo distico. Le interrogative in questa occasione sono ben due, e sono giustapposte una all'altra nel secondo distico:

¹⁶⁶ *Epist.*, I, p. 24.

vv. 1-4 Io non adombro il ver: le brame altrui
Io non lusingo con menzogne, o Fole.
Che mai dirò? Che un giorno ai fianchi tui
Crescer vedrai la numerosa prole?

Notevole la presenza dell'inarcatura tra i versi tre e quattro, che aumenta la perturbazione portata sulla sintassi dalle domande in rapida successione. La sirma è a sua volta introdotta da una interrogativa:

v. 9 Sai che dirò? Che nel voler di Dio

Anche in questa circostanza il cambio di argomento (possibilità di dire qualcosa vs intenzione di dire qualcosa) è marcato dall'inserzione di una domanda diretta. Il "cambio di direzione" coincide con la pausa metrica forte e viene dunque segnalato in maniera altrettanto incisiva sintatticamente. Si noti, a margine, come il verbo «dirò» sia poi ripreso con grande enfasi al v. 12 «Dirò che l'esser Padre ha i suoi tormenti», all'inizio dell'ultima terzina: è la conferma di come lo stile encomiastico di Monti sia sostenuto anche da questi meccanismi di innesco e ripresa volti a creare delle orazioni in tono quasi declamatorio.

Anche gli incipit di altri due sonetti sono caratterizzati dalla presenza forte di proposizioni interrogative. Uno è il testo XLI (*Non è quello il Calvario? E non son queste*), del quale abbiamo già messo in luce la fine elaborazione retorica (p. es. l'anafora di «veggo»). In questo sonetto le interrogative assumono valore quasi strutturale, dal momento che sono presenti in tre stanze su quattro:

vv. 1-2 Non è quello il Calvario? E non son queste
Le vie sonanti di bestemmie ed onte?

v. 11 Io che in peccar t'uccido, o mio Signore?

v. 12 Quando sarà che il mio rigor si franga?

Sono le interrogative a inaugurare il discorso poetico e a orientarlo, con le due domande iniziali a cavallo del primo distico (tra cui si frappone anche un'inarcatura), e sono ancora le interrogative a guidare lo sguardo del lettore attraverso fronte e sirma. A partire dalle interrogazioni "topografiche" che aprono il componimento per finire con quelle patetico-sentimentali, i tempi del sonetto sono dunque scanditi proprio dalle domande.

L'altro sonetto che reca interrogative già nell'*incipit* è il XLIII (*Forse dirai, che de' nemici infesti*). Aperto nientemeno che da un «Forse dirai» estremamente dubitativo e potentemente deittico data la posizione di grande rilievo, le interrogative nella prima quartina sono due e occupano ciascuna due distici.

vv. 1-4

Forse dirai, che de' nemici infesti
Tacquer gli sdegni e il contumace orgoglio?
Che alfin gli affetti al ben oprar molesti
Cessero tutti alla ragione il soglio?

Si può supporre che la tecnica di Monti si fosse affinata col tempo, essendo questo sonetto stato composto qualche anno più tardi rispetto agli altri: il risultato pare in effetti più ordinato grazie alla scansione in distici dipendenti sul piano del significato (le interrogative sono evidentemente connesse), ma abbastanza autonomi su quello metrico. Tale scansione d'altra parte continua nella successiva quartina, e il secondo distico è costituito da una frase esclamativa (vv. 7-8 «Ed ahi, quanto smarrita un dì potresti / Tremar davanti a sì terribil scoglio!»). Questa presenza è un ulteriore indizio della ricerca di equilibrio da parte del poeta che, lo abbiamo visto più volte, in presenza di una interrogativa molte volte controbilancia con una esclamativa. Come sempre poi, il saliscendi prosodico e intonativo dato dal meccanismo “domanda-affermazione” genera dei cortocircuiti nel discorso poetico che contribuiscono ad alzarne il tono, evidenziando in maniera netta l'oggetto dei versi in questione: valga dunque anche questa occorrenza come prova di quella poetica dell'entusiasmo volta a magnificare i soggetti dei versi, che sarà poi tipica anche del Monti maturo.

Interrogative molto estese occupano poi anche altre posizioni all'interno dei sonetti. Nel sonetto VII (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*) l'intera seconda quartina è strutturata su una domanda:

vv. 5-8

Tu ch'or Donna, o Signor, ti senti appresso
Di geni ed atti così onesti e belli,
Temerai di vederti in fronte impresso
Quel che tante aggravò teste e cervelli?

A complicare la sintassi della stanza intervengono oltretutto una proposizione relativa e l'inversione di vari complementi. Nella prima quartina inoltre il ritmo era già spezzato dalla parentetica del verso 1: ci troviamo dunque in un contesto di elevata sostenutezza

retorica, che viene coronato appunto dall'interrogativa diretta.¹⁶⁷ Questa apre quindi le porte allo scioglimento (si ricordi la dinamica tensione-scioglimento cui abbiamo più volte fatto cenno soprattutto nei primi paragrafi) della sirma: retta da una prosodia meno complicata, le terzine che la compongono sono rette rispettivamente da «se» e da «ma», nello stile proprio dei sillogismi e, in questo caso, delle risposte. A volte la misura della quartina è insufficiente a contenere l'impeto passionale e l'urgenza di dire del poeta, che si immedesima in qualche personaggio impegnato in monologhi interiori carichi di *pathos* e degni del teatro tragico. È il caso del sonetto per monaca XXXVIII (*Ecco l'Ara e le Bende. Alto Signore*), nel quale la seconda quartina è tutta articolata su una serie di domande rivolte a Dio dalla monacanda (che si dà anche le risposte!), in un crescendo che eccede il limite della fronte per riversarsi nella sirma, inaugurata a sua volta da una interrogativa che prolunga l'appassionata sequenza (vv. 5-11):

Vuoi ch'io ti segua? In purità d'ardore
Troppo bello è il seguir l'orme d'un Dio.
In dono il cuor mi chiedi? Eccoti il Cuore,
Ma sol questo è assai poco al desir mio.

Figlia e Sposa mi brami umile e fida?
Per me de' contumaci affetti rei
Tu il fren ripiglia, e alla ragion l'affida.

Il monologo interiore della giovane donna, dal sapore drammatico, è tutto giocato su questa enfatica serie di domande e risposte, il cui sviluppo risulta talmente appassionato da estendersi addirittura a cavallo di due stanze. Per rendere l'idea della capacità con cui Monti è riuscito a costruire un altro testo "tutto immagini" a beneficio del lettore, si osservi come il sonetto sia introdotto da «ecco», incipit deittico per eccellenza. Notevole anche come ricco di patetismo sia il verso che avvia alla fine del sonetto (v. 12) «Padre, Sposo, Signor, tu il puoi, tu il dei»: il doppio climax e l'invocazione sono il degno coronamento di un enfatico e patetico monologo, la cui magniloquenza appare decisamente sproporzionata al soggetto del sonetto, ma estremamente funzionale a una poetica che fa del tentativo di suscitare sensazioni in chi legge il proprio punto di forza. Nessuno dei maestri ferraresi aveva costruito sonetti con queste modalità così teatrali, nemmeno il più che magniloquente Frugoni. Questi artifici sono il segno dell'elaborazione retorica cui venivano sottoposti i sonetti di Monti quando era da lui avvertita la necessità di alzare il tono, e allo stesso tempo permettono di intravedere la

¹⁶⁷ A complicare la sintassi della stanza intervengono oltretutto una proposizione relativa e l'inversione di vari complementi.

volontà del poeta di trovare una via più propria nel genere ormai codificato e fissato della poesia encomiastica. Il sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*) è un esempio ancora migliore delle dinamiche che abbiamo appena descritto. Innanzitutto, la serie di domande poste da personaggi, in questo caso delle giovani donne, occupa ben due stanze tutte intere, vale a dire la seconda quartina e la prima terzina, per un totale di quattro interrogative dirette in sette versi:

Semplice, e dove corri? (intorno ad Ella
Stuol d'afflitte compagne allor dicea)
Così dunque ci lasci? (e or questa or quella
Le parole col pianto interrompea).

Come (dissero alfin) come potesti
Scordar le tenerezze e quell'affetto?...
Crudele, e tu pur fuggi e non t'arresti?

Ma il fatto più notevole si verifica intorno alle interrogative. Aperto con una indicazione di movimento (la monaca che si avvia alla cella: «verso romita...»), il sonetto è in seguito continuamente spezzato dall'inserzione di una serie di parentetiche circostanziali che proprio come in un palcoscenico teatrale descrivono cosa sta succedendo sulla scena. Questo sonetto è costruito in maniera molto più audace rispetto al precedente. È come se fosse percorso da due voci: quella del narratore, che in qualità di voce fuori campo descrive quello che succede sulla scena, e quella delle donne disperate al pensiero che Amarilli le lasci per abbracciare la vita monacale. L'elemento teatrale è evidente, e sembra quasi di assistere personalmente alle accorate esortazioni del coro di donne mentre la monacanda compie il suo percorso fino alla cella. Notevole, rispetto al sonetto analizzato in precedenza, il fatto che, mentre le interrogative sono stavolta contenute nella misura (ampia) di due stanze, le risposte sono invece costrette a sconfinare: i vv. 12-13 «Qui or fosse almen l'abbandonata e lassa / Tua madre: ah forse a un sì dolente oggetto...» sono infatti semanticamente indissolubili dal precedente verso "interrogativo". L'urgenza del dire stavolta ha toccato il secondo segmento del meccanismo domanda-risposta, né d'altra parte si esaurisce con lo sconfinamento, dal momento che i tre puntini di sospensione (già presenti al v. 10) sembrano volere indicare qualcosa che resta non detto, non comunicato, affidato a dei segni di interpunzione perché i limiti metrici ne impediscono l'espressione, soffocata anche dal crescere del *pathos*. Se si considera poi che esiste una variante perdente di questi due versi, nel distico «E con la fronte ognor sdegnosa e bassa / Di mirar ricusando il mesto oggetto», molto meno ricco di tensione emotiva e soprattutto privo dei puntini di

sospensione, si avrà la conferma che il poeta con l'altra versione stava cercando di raggiungere un più alto livello di drammaticità, vista anche la potente inarcatura che isola il forte deittico «Tua madre» e il successivo emistichio introdotto dal rassegnato «ah...». La conclusione, infine, ha il tono della *sententia*: «la Vergin saggia non ascolta, e passa» è il verso lapidario che segue i puntini di sospensione, ed è la maniera migliore per sciogliere tutta la tensione accumulata nei versi precedenti innalzando ai massimi livelli la dignità e l'onore della monacanda Amarilli, che di fatto è la protagonista del sonetto senza aver mai proferito parola. Si tratta di un'eroina silenziosa della quale sappiamo molte informazioni, ma non direttamente da lei: il cambio di focalizzazione è un'altra trovata del poeta per accrescere la portata espressionistica del testo. Alla luce di quanto osservato, questo sonetto costituisce a mio avviso uno degli esiti più felici della poetica “del mostrare” di Monti: a una fondamentale (e diffusa) povertà di contenuto fa da contraltare una messa in scena tutt'affatto particolare, se si considera che essa si svolge nella ristretta misura di quattordici endecasillabi. Il lettore può apprezzare ciò che sta succedendo perché il poeta riesce a descriverlo come se le azioni si compissero sotto ai suoi occhi, e può percepire lo stesso sentimento di patetismo grazie alla pluralità di voci e accenti che si intrecciano, in virtù di una sintassi audace e di una prosodia estremamente movimentata.

Gli ultimi due sonetti che verranno brevemente presi in considerazione per quanto riguarda l'analisi delle proposizioni interrogative sono il XXVIII (*Armato il petto di coraggio invitto*) e il XLII (*Quel giovine terribile cotanto*). La loro struttura, che regge argomenti completamente diversi (un encomio il primo e un soggetto mitologico il secondo), appare in qualche modo speculare. In entrambi i testi la sirma è tutta giocata su un susseguirsi di interrogative dirette. Inoltre, questi sono gli unici casi nel *corpus* in cui il testo si chiude con una domanda. Ecco le sirme dei due sonetti:

Chi dirà con qual possa ei vibri e avventi
Suoi forti detti? E come la restia
Anima in petto ai peccator sgomenti?

Io non so ben se Spirto od Uom pur sia.
Dite ah Voi dite, o serafini ardenti,
Manca forse lassuso il grande Elia?

Ma che vuol dir, che dove altri non giunse,
Tenera Donzelletta in crudel guerra
A quel superbo un dì l'orgoglio emunse?

E con magnanim'ira in volto espressa
Ogni pompa infedel gittando a terra,
Vinse la forza altrui, vinse se stessa?

L'interrogativa in questo caso diventa il mezzo per raggiungere un effetto stilistico di grande impatto: lasciando la conclusione del sonetto "in sospeso", e affidando a domande retoriche il compito di veicolare il senso finale del discorso poetico, Monti vuole lasciare al lettore una sorta di ultima parola per l'interpretazione attraverso il non detto. Le interrogative dirette si confermano dunque in ultima analisi quale strumento ideale per la poetica dell'entusiasmo e "del mostrare" che caratterizzano le prime prove poetiche di Monti: esse diventano spesso il vettore che muove i passaggi in cui il tono del discorso poetico si alza, diventa più appassionato e ambisce ad attirare l'attenzione con una sintassi movimentata e una prosodia ricca di saliscendi ritmici. La componente teatrale che le interrogative recano gioca poi un ruolo fondamentale nella poetica di questi sonetti: il fatto che gli eventi che trovano spazio nei testi siano connotati da una sfumatura drammatica rafforza l'idea fondamentale di una poetica volta a mettere in scena, a *mostrare* appunto, come abbiamo ripetutamente affermato. Che sia un monologo interiore o un dialogo tra personaggi, l'elemento patetico aggiunto dalle (spesso incalzanti) serie di domande permette al poeta di creare un linguaggio talmente espressionistico che lo sguardo di chi legge non può non partecipare dell'enfasi e della magniloquenza cui il sonetto vuole attingere. Questo, sia chiaro ancora una volta, sempre a fronte di contenuti abbastanza futili, che però vengono innalzati a piena dignità poetica dalla variopinta "maschera" che Monti costruisce loro intorno. A corollario di queste osservazioni sull'enfasi apportata al discorso poetico dalla massiccia presenza delle proposizioni interrogative dirette, ci si soffermi adesso brevemente su quelle esclamative. Abbiamo già discusso del loro ruolo all'interno di molti sonetti in cui esse appaiono: condividendo la scena con le interrogative, ne costituiscono in qualche modo una sorta di bilanciamento e di contraltare ritmico-semanticamente che movimentano la prosodia e animano lo svolgimento del discorso. A volte, però, le proposizioni esclamative hanno valore anche autonomamente, dal momento che costituiscono il nucleo attorno cui cortocircuitano tutti gli altri elementi della poesia. In qualche circostanza, ad esempio, è un'esclamazione ad aprire il sonetto, introducendo il lettore *in medias res* con l'effetto di sorprenderlo, e dando quindi il via a un testo retoricamente molto marcato, dal momento che i versi che seguono devono per forza rifarsi all'apertura, fortemente cataforica dal momento che lascia in sospeso lo svolgimento, recuperando il senso delle parole inaugurali per dare un senso al co-testo

successivo. È il caso del sonetto III (*Basta, invito Oloferne! Ecco già stende*), in cui l'invocazione al personaggio sospende immediatamente il fluire del discorso poetico per un momento, salvo poi recuperarlo ed esplicitarlo subito dopo, non prima di essersi assicurati con una mossa quasi teatrale, l'esclamazione appunto, la partecipazione emotiva di chi legge:

vv. 1-4 Basta, invito Oloferne! Ecco già stende
 Betulia, ancor non paga in sua ventura,
 La mano ai ceppi; e dal tuo labbro attende
 O morte o vita inonorata oscura.

Notevole che all'esclamazione segua subito la parola «ecco»: è l'ennesima spia di quella ipotiposi che più e più volte abbiamo cercato di mettere in rilievo, e che unita in questo caso alla sintassi del tutto particolare di questa quartina (oltre all'esclamativa, inversioni, inarcature e frasi incidentali), dà luogo a un *incipit* molto veloce e molto movimentato, degno supporto del soggetto biblico-mitologico che viene messo in scena esaltandone al massimo la componente drammatica. Dinamica molto simile si ritrova nel sonetto XXIII (*Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*). Anche in questo caso, all'apertura cataforica del sonetto, basata su una frase esclamativa, segue una sorta di accumulazione di proposizioni che permette di recuperare a ritroso il senso del discorso:

vv. 1-4 Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene
 La Croce trionfal piantò primiero
 Disse la Fe' nascente, e per le vene
 Fiamma gli accese di valor guerriero

Si parte cioè con l'anticipazione dell'esortazione che la Fede (personificata!) rivolge a «Lui», Sant'Apollinare: si tratta in qualche modo di una *mise en abyme*, modellata sul *veni, vidi, vici* di Cesariana memoria, che permette al lettore di intuire la materia del sonetto ma lo spinge a continuare nella lettura per conoscerne lo sviluppo. Anche in questo testo, la sintassi è molto perturbata ed elaborata, con la presenza di inversioni e inarcature che isolano le parti più significative del discorso, come «la Croce trionfal», «la Fe' nascente» o la «Fiamma»; essa innesca dei corti circuiti stilistici che contribuiscono alla messa in luce dei passaggi salienti: si noti come il componimento si chiuda in maniera circolare, con il verso «Venne, vide, pugnò l'Uom prode, e vinse» pronunciato sempre dalla «Fe'» molto simile a quello incipitale in cui appena celata è ancora la citazione di Giulio Cesare, una delle icone classiche del genio militare. Tale

architettura appare del tutto funzionale a una poetica che voglia “mostrare” gli oggetti poetici, perché conferisce loro un rilievo netto in virtù di un meccanismo di evidenziazione cui concorrono tutti gli aspetti del periodo, dalla sintassi alla scelta del lessico.

In altre occasioni, invece, l’enfasi portata dall’esclamazione è collocata alla fine del testo. Il sonetto si chiude in un crescendo concettuale e ritmico che culmina in un punto esclamativo, in una soluzione cioè particolarmente intensa e rapida, connotata da un tono energico. Esempi nel *corpus* sono il sonetto IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*):

vv. 12-14 Serenò allor d’un bel gioire accesa
Le pupille, dicendo: Ecco il mio dritto
Già vendicato. Oh non più udita impresa!

E il sonetto XXII (*Che farà nel fatale aspro cimento*):

vv. 12-14 Preda così, di contrastato ardore
Sospira ognor da due tormenti oppresso
Povero Cor, quanto ti costa Amore!

Da notare nel primo caso come l’esclamazione sia articolata solamente per l’estensione del secondo emistichio: questo fatto, unito all’interiezione «oh» che la introduce, rende la proposizione agile e veloce alla lettura, conferendole innanzitutto un carattere, ancora una volta, teatrale, ma soprattutto un certo vigore retorico-espressivo che, proiettandosi all’indietro, rafforza il senso dell’intero componimento. Le stesse osservazioni si applicano al secondo esempio sopra proposto: in questo caso interviene anche la personificazione di «Cor» a rafforzare il portato espressionistico dell’espressione.¹⁶⁸

Il fatto stilistico che andiamo ora a prendere in considerazione riguarda il particolare modo di strutturare il verso e la stanza che si può riscontrare spesso nei sonetti montiani e al quale abbiamo già fatto cenno nel paragrafo dedicato all’analisi dei rimanti, in merito ai sonetti XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*) e XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*). Mi riferisco alla dinamica che prevede la bipartizione del verso, col primo emistichio a introdurre un soggetto o un concetto utile al progresso del

¹⁶⁸ Nel sonetto X (*Se un prego umil l’orecchio tuo non fugge*) si verifica un’ulteriore eventualità; la proposizione esclamativa fa da spartiacque tra la fronte e la sirma essendo collocata ai versi 7-8: «Ahi che dell’alma Belzebù mi strugge / I bei tesori, e li disperde al vento!». Anche qui è introdotta da un’interiezione, «Ahi», anche qui lo scopo è quello di innalzare il tono del discorso poetico, in presenza nientemeno dell’accenno a Belzebù.

discorso poetico, e il secondo (perlopiù separato dal primo mediante l'uso di una virgola, con conseguente pausa nella prosodia) ad aggiungere delle informazioni sul soggetto appena introdotto, mediante l'uso sistematico della proposizione relativa, che per esigenze di sintesi e rima è spesso strutturata su un'anastrofe. L'uso di questo tipo di costruito è un tratto tipico del genere encomiastico (non mancano infatti esempi nei testi di Minzoni, Frugoni e Varano), perché permette di introdurre un soggetto e poi specificarne delle qualità o raccontarne le imprese in maniera incalzante e decisamente enfatica, tramite affastellamento di immagini e concetti. Le informazioni possono accumularsi così in rapida successione: la poetica "del mostrare" è perlopiù retta da una sintassi che procede per accumulazioni e continue precisazioni, le quali trovano il proprio vettore migliore proprio nelle proposizioni relative e dichiarative. Assistiamo dunque a un meccanismo di innesco (che consiste nel soggetto che viene introdotto) e ripresa (la relativa immediatamente seguente) che causa immediatamente un saliscendi intonativo e dà luogo a un momento fortemente deittico. È come se l'autore puntasse il dito verso qualcuno e qualcosa, nominandoli e richiamando così su di essi l'attenzione e lo sguardo di chi ascolta o guarda, e iniziasse nei momenti immediatamente successivi a tessere una rete di riferimenti, attributi e caratteristiche allo scopo di meglio definire l'oggetto chiamato in causa in maniera così potentemente deittica. Si tratta di una dinamica dai connotati estremamente "visivi", che pare del tutto coerente con quanto si è detto fino adesso con la teatralità e l'esigenza di mostrare caratteristiche della poesia di Monti. Di seguito, come sempre, alcuni esempi per meglio illustrare quanto detto. Innanzitutto, occorre osservare come molti dei sonetti del *corpus* presentino questo stilema in apertura, nei primi versi. Esempio in questo senso il sonetto XIII (*Campion che fosti domator flagello*), che reca un'occorrenza anche alla fine della fronte:

vv. 1-2	Campion // che fosti domator flagello Di morte, // che pur tutti urta e dissolve
vv. 7-8	Né trarli di là spero empio e rubello Uom // che in pensiero iniquità rinvolve.

Secondo il meccanismo che abbiamo appena descritto, il primo verso vede l'introduzione del soggetto poetico, il «Campion», seguito immediatamente da una sequenza di ben due relative, introdotte dal pronome «che» in anafora a cavallo del distico di apertura, tra cui occorre anche un'inarcatura. Le relative forniscono informazioni in maniera rapida e incalzante, e il tono magniloquente con il quale sono

scandite rimanda quasi alle formule dell'epica, cui rinvia anche il lessico, con parole come «flagello», «morte», «urta e dissolve». Anche l'apertura del sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*) è giocata su toni fortemente deittici ed enfatici:

vv. 1-2 Prendi, signor, la Consolar bipenne
Ch'oggi Ferrara al braccio tuo destina

Come si può vedere, un ruolo non marginale nell'*incipit* è giocato anche in questo caso dal modulo "innesco + relativa", dal momento che dopo essere stata pomposamente introdotta in punta di verso, la «Consolar bipenne» viene immediatamente descritta e arricchita di attributi. In questo caso si verifica oltretutto una eccezione strutturale, dal momento che la relativa non occupa solo un emistichio, ma un intero verso, iniziando dal secondo: l'effetto è di maggior risalto per la citazione di Ferrara, che è uno dei temi fondamentali dell'encomio. Nello stesso testo, comunque, si incontrano altri due esempi di questo stilema, ed entrambi confermano la strutturazione "codificata" da Monti, vale a dire la presentazione dell'oggetto poetico nel primo emistichio (magari isolato tra un'inarcatura e una virgola) e l'inizio delle relative nel secondo:

vv. 10-11 Un dittator, // che sotto vil servaggio
La Ferrarese Libertà cimenti

vv. 12-13 Ma basta a Noi, // che sul comun vantaggio
Vegli geloso, e a nostro scampo intenti

Altri casi esemplari sono gli *incipit* dei sonetti XVI (*Questo, che avvinto, io traggio a Te davante*), XIX (*La man che tiene l'onorate chiavi*) e XXIV (*Inclita Donna, che de' Numi sei*):

vv. 1-2 Questo, // che avvinto, io traggio a Te davante
Gonfio di rabbia, e di veleno il petto,

vv. 1-2 La man // che tiene l'onorate chiavi
Quaggiù ministra di giustizia eterna,

vv. 1-3 Inclita Donna, // che de' Numi sei
Amabil cura, // e dal cui grembo i fati
Trassero illustri, invitti semidei

Come si può rilevare, viene confermato quanto detto fino a qui a proposito di questo particolare stilema. Introdotto il soggetto in maniera potentemente deittica (nel sonetto XVI un dimostrativo incastonato dalla virgola e dalla pausa prosodica che ne consegue,

nel XXIV una invocazione ancora seguita da una virgola), segue la relativa che del soggetto costituisce la precisazione, la definizione o la ricca descrizione (nel sonetto XXIV si incontrano ancora una volta due relative in rapida successione). Gli esempi chiariscono il fatto che gli encomi e le celebrazioni montiani si sviluppano a partire da due movimenti; potremmo definire il primo un movimento verticale, seguendo idealmente l'innalzarsi del tono e del ritmo: esso consiste nell'enunciazione del tema nucleare della stanza, sia esso un personaggio o un oggetto, attorno al quale ci si aspetta uno sviluppo. Il secondo movimento è invece orizzontale: al picco, deittico e squillante, dell'entrata in scena del protagonista, seguono le proposizioni relative, più monotone sul piano prosodico, che espandono il discorso poetico mano a mano che il sonetto si svolge. Riguardo alla presenza di questo stilema negli *incipit* dei sonetti, occorre segnalare due casi molto particolari. Il primo al sonetto XX (*Questa, che ognor ti va compagna al fianco*), che abbiamo già segnalato in precedenza per la sua elaborazione retorica. Dopo l'inizio potentemente deittico col dimostrativo isolato dalla virgola, la prima quartina è costituita da una serie di due relative:

vv. 1-4 Questa, // che ognor ti va compagna al fianco,
 E gli allori affrettò sulla tua chioma,
 In faccia // a cui l'arido labro e bianco
 Morde l'Invidia debellata, e doma

Il sonetto non rappresenterebbe nulla di particolare rispetto ai precedenti esempi se non fosse che lo stilema è replicato per tutta la sua estensione; l'intera fronte è infatti giocata sul meccanismo innesco-spiegazione, che viene oltretutto riproposto in maniera anaforica, e anche nella sirma si trova un'occorrenza:

vv. 5-8 Questa, // che abborre un cor codardo, e manco
 A se stesso servile inutil soma,
 Questa, // che resse un dì l'invitto, e franco
 Animo ai figli della dotta Roma;
v. 10 Essa è la Gloria, // che de' raggi suoi

Si può dunque facilmente constatare come nel testo in questione l'artificio stilistico assuma valore strutturale, dal momento che costituisce l'ossatura dell'intero discorso poetico e che "regola" l'andamento della prosodia e della sintassi. L'altro caso particolare riguardante gli *incipit* è al sonetto XXIII (*Va, pugna, e vinci! A Lui, che in*

queste arene). Lo stilema in questa circostanza occorre subito dopo una delle proposizioni esclamative che abbiamo già analizzato:

vv. 1-2 Va, pugna, e vinci! A Lui, // che in queste arene
La Croce trionfal piantò primiero

Il fatto che l'oggetto introdotto, l'enfatico «Lui», faccia la sua comparsa solamente a metà verso obbliga Monti a fondere nel secondo emistichio sia l'inesco che la susseguente relativa, che però eccede i limiti del primo verso riversandosi nel secondo, dando così origine a una inarcatura piuttosto marcata. Il senso di sospensione portato dall'*enjambement* accresce la portata cataforica del costrutto. Dopo l'introduzione del soggetto, il lettore è portato ad aspettarsi una sua definizione, ma non sa in cosa consisterà: la presenza della figura inarcante dilata il tempo dello svelamento aumentando l'austera drammaticità del passaggio. A titolo di cronaca, nello stesso sonetto si trova un ulteriore esempio di questo costrutto ancora inframmezzato da un'inarcatura:

vv. 12-13 E vittrice la Fe', // che intanto il cinse
Tutto de' raggi suoi, sclamar godea

L'effetto è anche in questa circostanza di grande marcatezza: la relativa, infatti, funziona come incidentale e spezza il ritmo del discorso dando vita a un saliscendi intonativo. È come se il distico fosse composto da quattro emistichi relativamente indipendenti disposti chiasticamente, con la reggente che fa da cornice alla relativa.

Lo stilema che sfrutta le potenzialità espressive delle proposizioni relative accostate a un oggetto poetico introdotto enfaticamente si trova ovviamente anche in altre sedi del sonetto. Il più delle volte è nella forma più "canonica", ossia quella in cui la relativa inizia nella seconda metà di un certo verso, dopo che il primo è stato occupato dall'introduzione e la presentazione del soggetto che viene in seguito caratterizzato. Particolare di poco conto, il più delle volte il soggetto che viene introdotto è anche isolato dalla presenza di una virgola, che costringe a una pausa nella prosodia aumentando di fatto l'enfasi del discorso. Vediamo di seguito una rapida carrellata di esempi. Il primo è al sonetto XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*), notevole per la presenza anche stavolta di una serie di inarcature, che in primo luogo isolano il soggetto presentato (vale a dire la «Patria fedel»), e quindi spezzano a metà la successiva relativa, con chiare conseguenze sul *continuum* ritmico-intonativo:

vv. 9-11 Pur godrò, se a goder oggi m'invita
La tua Patria fedel, // che a Te d'intorno
Risorte alfin le sue speranze addita

Ancora, al sonetto XVII (*Oggi non vengo a te le vene, e il petto*), un caso analogo al precedente:

vv. 9-11 Vieni, e osserva, o Signor. Già sveglia il foco
Sull'Ara un Genio, // che'a' tuoi meriti applaude,
e la fiamma ne scoppia a poco a poco.

La vicinanza cronologica dei due testi (sono stati composti a strettissimo giro) e il fatto che l'artificio stilistico sia in entrambi collocato nella prima terzina (con conseguenti, chiare somiglianze strutturali), autorizza a pensare che in qualche modo i sonetti siano figli dello stesso pensiero e della stessa sperimentazione o, almeno, che in quel momento lo stilema iniziava ad occupare una parte importante del repertorio retorico-linguistico di Monti. La riprova a quest'ultima osservazione potrebbe venire dal sonetto XVIII (*Muse, amabili dee, fama già venne*). Composto anch'esso nello stesso arco di tempo dei due precedenti, presenta ancora lo stesso stilema nella prima terzina:

vv. 9-11 E lui mirando, // che divin consiglio
Ai suoi giusti serbò voti inquieti,
Al Reno torse despettoso il ciglio;

Anche senza volere forzare la mano all'interpretazione del pensiero di Monti in chiave filologico-genetista (non è ravvisabile in alcun modo un collegamento diretto tra i testi, né tantomeno un qualche appunto o rimando testuale), è chiaro che sussiste una evidente somiglianza di impianto tra i tre sonetti. Ciò suggerisce, come detto in precedenza, la possibilità che proprio in questo periodo Monti stesse affinando la propria tecnica encomiastico-celebrativa da lui sviluppata anche attraverso questo stilema, che riproponendosi con insistenza testimonia l'urgenza del poeta di rafforzare un modo poetico efficace e solido che si adattasse alle varie occasioni. Così era stato già per gli aspetti metricologici, così è altamente verosimile che sia per quelli più strettamente linguistici: il procedere per moduli stilistici replicabili e adattabili ha in questo

meccanismo retorico che abbiamo ampiamente descritto uno dei suoi esempi più rilevanti.¹⁶⁹

Abbiamo accennato più sopra ad alcune occorrenze dello stilema che costituiscono una sorta di variazione dello stesso: a volte, cioè, la parte occupata dalla proposizione relativa non coincide con il secondo emistichio di un verso, ma occupa un verso intero all'interno di un distico. È come se il poeta, elaborando tale distico, si attardasse a riempire di parole il primo verso (per l'esigenza magari di introdurre un soggetto nel modo più altisonante e verboso possibile, oppure perché è stato dato alla sintassi un giro molto ampio in cui trovano spazio molte subordinate e coordinate) per poi dover rimandare a quello successivo l'ulteriore precisazione e definizione del soggetto reggente, affidate ai particolari veicolati dalle relative. Può apparire un particolare di poco o nullo interesse ma, costituendo appunto un'eccezione, è una spia, ancorché minima, del fatto che l'urgenza del dire e l'entusiasmo di cui abbiamo ripetutamente parlato obbligano talvolta all'infrangimento di schemi e tendenze ben presenti a Monti, non certamente codificati ma senz'altro sussistenti. Questo fatto, come vedremo, risulta tanto più eccezionale quando occorre all'interno delle quartine, e segnatamente tra i versi "mediani": se, come abbiamo detto, Monti costruiva i suoi sonetti procedendo per moduli costituiti da distici, l'infrangimento dell'unità (meglio, della sottounità) minima della strofa deve essere significativa, dal momento che ha ripercussioni importanti sulla sintassi, sulla prosodia e su tutto lo sviluppo del discorso poetico. Estremamente rilevanti a proposito sono i sonetti VIII (*Se sia d'aspetto burbero, o cortese*) e XXXIII (*Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*). Entrambi, nella seconda quartina, presentano un caso di "sconfinamento" del discorso poetico rispetto ai limiti intrastrofici del distico:

vv. 6-7	Quel suo superbo traditor germano Che Amor vien detto, e ch'anzi all'empie imprese
vv. 6-7	Ridente al fianco, ed il piacer sul viso, Che fea del suo poter le prove estreme

¹⁶⁹ Altri sonetti in cui lo stilema compare sono il XXVI (*Cangia la fresca età pensieri, e voglie*) coi versi «Or contro a Lui, sposi, a pugnar s'appresti / La virtù, che alle vostre alme costanti / Largo fè dono di costumi onesti» (vv. 9-11); e il XXXI (*Soletto un dì sulle ridenti sponde*), apprezzabile soprattutto per il fatto che è il primo caso in cui lo stilema *describe* e non *elogia*, nei versi «Giglio intatto mirò che le chiar'onde / Giva allettando col soave odore». In questi due esempi ritornano alcune delle caratteristiche descritte fino a qui su questo modo particolare di strutturare il discorso poetico da parte di Monti, come l'influenza delle inarcature o isolamento del soggetto con segni di punteggiatura deboli.

In queste due quartine viene infranto il confine del distico quale unità di misura minima per la costruzione del discorso poetico, dal momento che questo “esonda” obliterando ogni segno di interpunzione e di pausa forte; l’eccezione allo schema tipico dello stilema che stiamo ora studiando coincide pertanto con una significativa eccezione di carattere metrico-sintattico: siamo dunque in presenza di casi in cui il “normale” procedere di Monti nella strutturazione del sonetto è perturbato poiché non basta a contenere l’impeto declamatorio richiesto dalla particolare circostanza (poco importa se, come quasi sempre, tale impeto risulta del tutto sproporzionato al soggetto negli esiti). L’urgenza del dire di Monti, che anche altrove abbiamo riscontrato, produce a volte dei risultati di sovrabbondanza verbale, che arrivano appunto a creare dei passaggi estranei alla consuetudine del *modus poetandi*, e per questo tanto più rivelatori di fatti stilistici e particolari necessità retoriche e formali.

Si noti, inoltre, come nel sonetto XXXIII occorra un ulteriore esempio di “soggetto + proposizione relativa”. Anche in questa circostanza siamo di fronte allo schema eccezionale, con la relativa estesa a partire dall’inizio di un verso e non di un emistichio:

vv. 9-11 E da lungi s’udian sospiri e pianti,
 Che, per placarti, invan spargean gl’imbelli
 Sì lieti un tempo, ed or sì mesti amanti.

Sarà infine una circostanza fortuita, ma l’ultimo esempio riguardante la variante dello stilema che stiamo analizzando occorre al sonetto XXXII (*Sospeso a questa Croce io lo vedeo*), vale a dire un sonetto ancora di argomento religioso come il precedente esempio, e composto presumibilmente poco prima di quello. Anche stavolta è coinvolta la prima terzina:

vv. 9- 11 Or dove il mio Signor, dove è nascoso?
 Ahi tace ognun; ma ben sento una voce,
 Che al cuor mi dice in suon dolce amoroso:

Appare interessante il fatto che la sirma non sia costituita da due terzine indipendenti, bensì da due stanze strettamente collegate, essendo separate solamente dai due punti: come prima avevamo assistito al frangersi dell’unità minima della quartina, vediamo in questa occasione la rottura e il superamento, eccezionali a loro volta, del limite imposto dalla fine della strofa. Non pare dunque casuale che in ogni circostanza descritta le eccezioni coesistano: tale coincidenza pare piuttosto costituire la prova del fatto che

quando sale la temperatura del discorso poetico, metrica, sintassi e prosodia vengono messe al completo servizio della potenza di quello, ne assecondano l'enfasi e si piegano ben volentieri a favorirne lo sviluppo. In altre parole, sono svariati i casi in cui il procedere per moduli e stilemi secondo regole più o meno consolidate, viene sacrificato perché la poetica dell'entusiasmo abbia il sopravvento sulla consuetudine formale: lo stile tutto cose e parole di Monti crea una sovrabbondanza verbale che finisce col valicare i limiti versali e strofici, interni ed esterni.

Per concludere l'analisi stilistico-linguistica dei sonetti appartenenti al *corpus* occorre ora spostare l'attenzione verso l'aspetto più prettamente lessicale dei componimenti. Il lessico è ovviamente parte integrante della costruzione retorica dei sonetti, e gli spunti che possono derivare da questo esame integrano senza dubbio le numerose suggestioni ricavate sin qui. In via preliminare, è necessario fornire qualche indicazione sul particolare linguaggio dei sonetti giovanili di Monti, tenendo conto, in primo luogo, che questi testi sono molto lontani dalla fissazione teorica delle idee di Monti sulla lingua (che avverrà solo molto più tardi), e non potrebbe essere altrimenti vista la giovanissima età del poeta al momento della loro composizione. Non è dunque possibile parlare di un "sistema-lingua" già consolidato e codificato da parte di Monti, e d'altra parte scopo di questo lavoro è primariamente quello di identificare e ricostruire le fasi in cui il linguaggio e lo stile del poeta si sono formati. È possibile tuttavia individuare, nel linguaggio poetico di questi testi d'esordio, delle tendenze, delle preferenze, delle linee guida che costituiscono l'ossatura di uno stile in via di formazione e che si sta avviando a essere padroneggiato con sicurezza dall'autore. Il gusto, cui abbiamo più volte fatto riferimento, che Monti aveva per la parola e l'espressione ricercata trova in questi sonetti d'esordio una palestra ideale per formarsi e iniziare a rafforzarsi. La poetica "del mostrare" ha nel lessico uno dei suoi principali veicoli di diffusione: è attraverso la scelta dei lemmi che di volta in volta Monti crea scene e immagini vivide e appassionate, e sono per l'appunto le parole a costituire l'ossatura dell'entusiasmo che traspare dal verseggiare del giovane poeta. Queste osservazioni potranno apparire scontate, ma sembrano al contrario fondamentali specialmente essendo riferite alla fase di formazione di Monti: vedere attraverso quali "officine" lessicali prendevano vita le idee del poeta e comprendere come quelle idee venivano tradotte in parola è fondamentale per delineare un profilo stilistico, ideologico e poetico dell'autore il più possibile completo. Un esame approfondito del *corpus* da un punto di vista strettamente lessicale

meriterebbe certamente uno spazio molto più ampio di quello riservatogli in questo paragrafo: in questa sede però si tenterà comunque di individuare soprattutto i campi semantici nei quali è articolato il grande volume di elementi lessicali variamente connotati del testo montiano. I sonetti, estremamente ricchi da un punto di vista lessicale, hanno infatti imposto la necessità di operare alcune scelte selettive del materiale da analizzare, orientate principalmente verso i vocaboli fautori del linguaggio che abbiamo già altrove definito espressionistico. Si tratta di un lessico che si può definire “dei sensi”, volto a farsi correlativo linguistico delle passioni e delle sensazioni che i sonetti ambiscono a suscitare nel lettore. La componente espressionistica del lessico è la più accusata all’interno del *corpus*, e costituisce la vera cifra stilistica della poetica montiana d’esordio.

Abbiamo già avuto modo di verificare come il genere encomiastico si contraddistingua da un punto di vista contenutistico per la descrizione iperbolica di scene epiche, per la presenza dell’amore divino in opposizione ai piaceri materiali (nel caso di matrimoni e monacazioni), per la creazione di quadri d’ambiente che abbiano un impatto forte sul destinatario. Il poeta si fa cantore entusiasta di questo o quell’episodio memorabile adottando uno strumento espressivo che abbracci la sua esigenza di magniloquenza e impatto sul lettore, in un clima di solennità e utilizzando registri che attingono a vari livelli e campi semantici della lingua. Si ritrovano così il codice della lingua amorosa, il linguaggio religioso, quello delle passioni e molti altri. In particolare, gli elementi lessicali che conferiscono ai testi una coloritura magniloquente ed enfatica vengono spesso recuperati dai repertori dei maestri del genere encomiastico. In molte circostanze, però, si assiste al tentativo montiano di servirsi dei codici linguistici del genere già stabilizzati per soddisfare le proprie particolari esigenze espressive, e segnatamente la volontà di connotare il proprio repertorio lessicale in direzione dell’entusiasmo nel *far vedere* e nel *far sentire*. Il recupero cioè di un’espressività magniloquente, di stampo oratorio, passa necessariamente attraverso i canali di un’alacre ricerca dell’espressione di volta in volta più efficace: ascendenze teatrali, che abbiamo già riscontrato anche per altri moduli espressivi, si mischiano alla frequentazione delle opere di autori frequentati in quel periodo di formazione (su tutti, i sonetti dei già più volte citati Frugoni e Varano). Si tratta dunque di scelte espressive che, per esprimere la magniloquenza e la vivacità dell’orazione e della lingua più alta, si avvalgono di uno scavo notevole in vari registri e codici linguistici. L’operazione linguistico-lessicale compiuta da Monti è dunque prettamente letteraria, finalizzata alla produzione di un codice che oscilla in

continuazione tra molteplici campi semantici della lingua per ottenere effetti di robusta espressività e un impasto lessicale quanto mai variegato e poliedrico. Grazie a questa strategia comunicativa, il dettato montiano risponde alle esigenze di magniloquenza del genere encomiastico non esaurendosi tuttavia nei limiti di quello, dal momento che anche nel codice della poesia d'occasione Monti cerca di adattare la lingua a una modalità d'espressione più personale, che abbiamo individuato anche altrove nell'entusiasmo e nella capacità di *far vedere*. La cifra stilistica dei sonetti montiani non si esaurisce quindi nella ricerca di un tono oratorio e magniloquente, che pure ne rappresenta una componente lessicale rilevante. Essa consiste piuttosto in un movimento pendolare, che fa oscillare il nucleo del discorso poetico tra i vari registri della lingua per armonizzare le esigenze stilistiche, prosodiche e narrative allo scopo di ottenere sempre il massimo dell'espressività. Ecco dunque che trovano ampio spazio anche il lessico della quotidianità, della materialità, della tecnica o ancora della natura, con escursioni tra un tono triviale e un costante moto centripeto tendente verso vette linguistiche più elevate, verso un nucleo costituito da voci ed espressioni auliche e solenni. Il mosaico lessicale che ne deriva gioca sul contrasto tra vari livelli e codici, e origina un tessuto linguistico particolare, ricco, dissonante a tratti ma orientato sempre alla potenza dell'espressione, distante insomma da un tono medio e "prudente" e distante anche da quell'eleganza neoclassica che dilagava in quel periodo e alla quale in varie circostanze è stata ricondotta e limitata la formazione di Monti e la sua poetica delle origini. La scrittura si sviluppa insomma attraverso la sinergia di movimenti verticali e orizzontali all'interno della lingua: verticali quando il tono si innalza o si abbassa a seconda delle esigenze del registro, orizzontali quando il discorso poetico attinge a vari campi semantici. Il più delle volte tali movimenti avvengono in maniera imprevedibile, con conseguenti effetti di forte espressività dati proprio dal contrasto tra i diversi registri e tra i vari campi semantici che si giustappongono anche a stretto giro. Non è dunque tanto nella letterarietà intrinseca del termine che risiedono la base della ricerca lessicale di Monti e il suo gusto per la parola, quanto piuttosto nella spendibilità del lemma sul piano dell'espressività e negli effetti che il tessuto linguistico ambisce a produrre nel lettore. Ovviamente, la scelta lessicale è strettamente collegata alle esigenze della poesia e del contesto "narrativo". Per quanto riguarda il piano verticale della lingua, ad esempio, la dinamica "tensione-scioglimento" che abbiamo descritto in precedenza fa sì che in molte occasioni i termini aulici si concentrino soprattutto nella fronte, e in particolare nella prima quartina. Allo stesso modo, la comparsa di un

personaggio importante sulla scena comporta la presenza di un lessico di tono elevato e afferente soprattutto ai campi semantici delle passioni: il *pathos* che nutre molti degli encomi è sostenuto da precise scelte lessicali volte alla valorizzazione dell'autorità in oggetto. Alla sostenutezza linguistica si sostituisce invece un tono più dimesso nelle circostanze in cui il poeta si sofferma sulla descrizione di quadri d'ambiente o di certe scene percepite come ordinarie (anche se a dire il vero l'ordinarietà non è una eventualità molto contemplata dall'entusiasmo montiano!). In ogni occasione comunque, sia essa aulica o più moderata, il linguaggio si dimostra estremamente ricco e vario, in virtù del pendolarismo tra i vari campi semantici, che abbiamo più sopra descritto come il movimento orizzontale della ricerca lessicale di Monti: in altre parole, ogni sonetto mostra l'estensione del repertorio (tutt'altro che esigua considerando l'età dello scrittore e la fissità del genere encomiastico) cui il poeta attingeva nella stesura dei propri testi. Il fatto che molti "settori" della lingua partecipino alla costruzione del substrato lessicale sotteso ai sonetti del *corpus* rende lo stile del Monti esordiente vario ed estremamente duttile nell'adattarsi brillantemente alle più svariate occasioni di encomi. Per concludere queste osservazioni preliminari all'analisi lessicale vera e propria, si osserverà ancora che la grande espressività e la vivacità linguistica del dettato montiano passano attraverso la scelta del particolare registro dal quale vengono prelevati gli elementi nucleari della frase quali i sostantivi e i verbi: se la particolarissima aggettivazione, già ampiamente indagata, è il pilastro su cui Monti edifica la propria poetica "del mostrare", la presenza di certe tipologie di sostantivi e verbi costituisce un'ulteriore veicolo per catalizzare l'espressività e la varietà "cromatica" del dettato. Tali scelte non si appiattiscono per Monti ad una semplice esigenza di produrre altisonanti encomi collocandosi in un genere poetico ben riconoscibile e già ricco di esponenti, ma si indirizzano verso la ricerca di una personalissima cifra stilistica resa evidente, in questo ambito, dalla robustezza solenne e dalla varietà del lessico cui nessuno dei predecessori aveva attinto. Qui di seguito si procederà dunque a una classificazione di voci e lemmi secondo i vari campi semantici e i codici linguistici di appartenenza. L'analisi lessicale del *corpus* ha infatti permesso di individuare dei gruppi molto compatti da un punto di vista semasiologico. La prima categoria che è stato possibile individuare è quella che potremmo definire del lessico guerresco, dinamico e delle passioni. Si tratta del gruppo più nutrito quanto a occorrenze e in quasi tutti i sonetti esaminati è possibile riscontrare la presenza di lemmi afferenti a quest'area semantica. Questa categoria è anche la più marcata da un punto di vista espressivo, e il fatto che sia come detto la più rappresentata

è un chiaro segnale della volontà di Monti di connotare i suoi testi in direzione del massimo grado di espressionismo possibile. Il fatto che la poesia celebrativa del giovane poeta sia basata sul lessico guerresco e delle passioni è estremamente significativo se pensiamo che gli encomi riguardano perlopiù monacazioni, matrimoni, elezioni a cariche prestigiose: al lessico strettamente religioso, amoroso o politico (che sarebbe lecito aspettarsi preponderanti viste le circostanze) viene preferito quello bellico perché proprio questo, più degli altri, poteva in virtù della sua gloriosa tradizione (si pensi all'epica), permettere di costruire un linguaggio estremamente altisonante in grado di innalzare il discorso poetico a vette altrimenti irraggiungibili dagli altri codici. Lo scarto che si produce tra l'impiego diffuso del lessico guerresco e delle passioni e le effettive occasioni degli encomi produce per iperbole un dettato di grandissimo impatto su chi legge: nella sproporzione tra codice lingua e effettiva realtà cantata sta tutta la forza della linguaggio poetico montiano, capace di *far vedere* e *far sentire* eccitando grandi sentimenti nel lettore a fronte di contenuti modesti proprio in virtù del cozzare tra lessico elevato e oggetto poetico. Monti dimostra dunque una certa scaltrezza nell'adoperare così liberamente registri linguistici per soggetti che sarebbero per loro inappropriati, e sfruttando la sproporzione genera scintille che accendono il tono del discorso poetico a tutto beneficio della celebrazione in oggetto. Certo la lettura di sonetti basati su questo meccanismo di scarto tra registro e contenuto può risultare stucchevole a volte, con monache promosse al ruolo di eroine bibliche e moderni avvocati incensati di onori più gloriosi di quelli tributati agli antichi giudici romani. La cosa più importante però è guardare oltre l'esito poetico piuttosto modesto per rilevare il metodo stilistico di Monti: la sua poetica "del mostrare" e dell'entusiasmo passa anche attraverso questi procedimenti linguistici, che se da un lato rappresentano il simbolo dell'amore per la letteratura in sé stessa, per un'arte vissuta in maniera epidermica senza velleità di veicolare contenuti profondi, dall'altro costituiscono il punto di partenza per la comprensione del linguaggio poetico dell'autore e aiutano a capire le ragioni del successo dell'esperienza poetica montiana, che grazie alla propria portata espressiva fu in grado di eccitare il pubblico coevo come poche altre. Ma torniamo dunque al campo semantico che abbiamo definito bellico e delle passioni. Di seguito si propone a titolo esemplificativo un elenco dei termini presenti nel *corpus* che sono riconducibili a questo settore della lingua, per rendere l'idea di quali erano nella pratica i lemmi adoperati da Monti nei suoi sonetti quando si presentava l'esigenza di calcare la mano

sul lato appunto più passionale del discorso poetico. La tabella seguente si propone come un repertorio del lessico e delle espressioni afferenti a questo campo semantico:¹⁷⁰

Sonetto	Lemmi – Lessico guerresco/dinamico/delle passioni
I - R	<i>Poter, Regni, Combatte invano, Vinto, Chiuse ne' trionfi tui</i>
II - R	<i>Passa fra cento spade e cento prodi, Ardita</i>
III - R	<i>Invitto, Ventura, Vincitrice, Sparse d'estinti, Valor, Gran Vanto, Stringi, Invan Contesa, Orrida, Giacendo, Superbo, Illustrate sorte, Gloria, Imbelle, Morte</i>
IV - E	<i>Onor, Eroi, Regnar</i>
V - S	<i>Mosse, Bolle, Scosse, Vendicar correa, Feroce in atto a minacciare</i>
VI - R	<i>Nera e sozza, Spavento, Spezzarne, Cruda pena</i>
VII - S	<i>Duolsi, Temerai, Aggravò, Ventura, Libertà, Rotta, Strano sbaglio, Cadere, Sciagura, Vittima inaugurata</i>
VIII - S	<i>Burbero, Disumano, Superbo traditor, Empie imprese</i>
IX - R	<i>Crudele, Fatal colpo arresta, Ferisci, Empio inumano, Colpo, Funesta ferita, Inorridì, Afflitta e mesta, Salma, Trafitta, Furore insano, Campione invitto, Preda, Vendicato, Impresa</i>
X - R	<i>Strugge, Urta, Incalza, Fiero e acerbo, Contro star gli possa, Fortezza e nerbo, Aspra percossa, Fiacchi il corno una volta a quel superbo</i>
XI - R	<i>Fugge, Infranto</i>
XII - R	<i>Orrende, Dissipando, Rischi, Paura, Struggitor</i>
XIII - R	<i>Campion che fosti domator flagello, Aggravate, Urta e dissolve, Scuoti</i>
XIV - E	<i>Bipenne, Contrastata Libertà latina, Cadde, Cader, Orror della fatal ruina, Ingordo, Dittator, Vil Servaggio, Libertà, Scampo</i>
XV - E	<i>Cure tormentose, Travagli, Patria fedele, Virtù</i>
XVI - E	<i>Avvinto, Traggo, Gonfio, Rabbia, Crudel gl'infrango e spezzo, Truce, Delitti</i>
XVII - E	<i>Negletto</i>
XVIII - E	<i>Fama, Grave, Corse, Inquieti, Crudel periglio</i>
XIX - E	<i>Rigidi, Sottomessi popoli, Funesti e gravi, Ardisca, Calcitrar, In guardia, Sprezza, Tremi, Irata, Sprezza, Periglioso variar</i>

¹⁷⁰ Si sono apposte al numero del sonetto delle lettere per indicare la natura del testo. La legenda per leggere la tabella è la seguente: R = soggetto religioso/mitologico; M = monacazione; E = encomio politico; S = sposalizio; L = lirica

XX - E	<i>Morde, Debellata, Doma, Codardo, Manco, Servile, Invitto, Magnanimo, Gloria, Chiari eroi</i>
XXI - E	<i>Maligno, Scorno, Ti sprona, e guida a memorande imprese</i>
XXII - R	<i>Crudel tormento, Violento moto, Paventar, Fuggir (x 2), Preda così, di contrastato ardore</i>
XXIII - R	<i>Va, pugna e vinci!, Valor guerriero, Corse, Arduo, Fiaccò l'orgoglio dei nemici, altero, Caddero al suolo inonorate, Possente, Vittrice, Venne, vide, pugnò l'uom prode e vinse</i>
XXIV - M	<i>Illustri, invitti, Viltà nemiche, Virtude</i>
XXV - M	<i>Nemici, Irato, Atterrarne, Disperato tempestoso furor, Ribelli, Scosse, Forte, Spezza, Turba indegna</i>
XXVI - S	<i>Pugnar s'appresti, Virtù, Regnar, Turba</i>
XXVII - L	<i>Paventa, Brami, Chi ardimento non ha sfugga i nemici</i>
XXVIII - E	<i>Armato, Coraggio invitto, Vendicar, Duro aspro conflitto, Fiaccò l'orgoglio e vincitor si rese, Possa ei vibri e avventi,</i>
XXIX - S	<i>Tormenti</i>
XXX - R	<i>Il debellato orgoglio urti e calpesti, Scorno, Stuolo, Molesti, S'arma a tuoi danni, Atterrare, Guerriera, Incatenata, Ribellante schiera, Combatte, Pugna, Ostinata e fiera</i>
XXXI - L	/
XXXII - R	<i>Spirar, Aspra</i>
XXXIII - M	<i>Dolenti, Reciso, Vinto e deriso, Libertà</i>
XXXIV - R	<i>Nobile, Estollo, Valore, Eroi, Debellato orgoglio</i>
XXXV - M	<i>Soffro, Abbandonarti, Oblio</i>
XXXVI - M	<i>Dolenti, Reciso, Virtù, Maligne, Pullular, Infeste, Affannose, Svelli</i>
XXXVII - M	<i>Corri, Afflitte, Crudel, Fuggi, Arresti, Abbandonata e lassa, Dolente</i>
XXXVIII - M	<i>Indegno, Oblio</i>
XXXIX - M	<i>Giunto, Guidato, S'appressa, Gitegli</i>
XL - M	<i>Orrori, Libertà</i>
XLI - L	<i>Scarnate e peste, Inorridite e meste, Orror, Uccido, Franga, Troppo duro</i>
XLII - R	<i>Terribile, Orrido, Scendea, Maligno, Battea, Terror, Giunse, Crudel Guerra, Superbo, Orgoglio, Emunse, Magnanim'ira, Gittando, Vinse la forza altrui, vinse se stessa</i>
XLIII - E	<i>Nemici infesti, Molesti, Cessero, Crudi, Funesti, Smarrita, Tremar, Terribil, Pensier di libertà, Cure, Insidiose, Vile, Sgomentin, Minacce, Ira, Nemici, Fieri, Superbi</i>

La tabella pare confermare quanto più sopra anticipato: a prescindere dal tipo di sonetto e dall'occasione per cui questo viene composto, il lessico ad alto tasso espressionistico afferente all'area del dinamismo e delle passioni occupa un posto preponderante nel tessuto linguistico della prima poetica montiana, distribuendosi in maniera piuttosto omogenea senza una "predilezione" per precisi argomenti poetici. Che fosse un tema religioso, nuziale o politico, nel momento in cui l'encomio doveva farsi più pregnante e accattivante, il poeta ricorreva più volentieri a questo particolare registro espressivo, in modo da connotare il proprio verseggiare in maniera decisa: un lessico di questo tipo è decisamente funzionale all'ipotiposi delle immagini e degli eventi cantati a beneficio del lettore. Si tratta di un repertorio certamente molto vario e diversificato. È possibile infatti riscontrare la presenza di molti verbi a marcata caratura espressiva, usati soprattutto in contesti metaforici nei quali più pressante era l'esigenza da parte del poeta di costruire un linguaggio dinamico per adattarlo alle immagini: si va dai verbi più potentemente bellici (*Combatte, Minacciare, Urta, Pagnar*) a quelli associati al concetto di movimento (*Passa, Corri, Venne, S'appressa*), da quelli legati alla fisicità (*Stringi, Inorridì, Fiacchi, Tremar*) ai verbi che esprimono azioni dal contenuto drammatico e patetico (*Spezzare, Soffro, Abbandonarti, Franga*). Allo stesso modo, altre categorie lessicali partecipano di questo tessuto linguistico così profondamente espressionistico: volendo tacere degli aggettivi, sui quali pure ci siamo lungamente diffusi in precedenza, è possibile osservare numerosi sostantivi (*Spade, Prodi, Conflitto, Turba, Schiera*), participi passati (*Scarnate, Peste, Aggravate, Contrastata*) e presenti (*Dolenti, Ribellanti*), oltre a numerose locuzioni che solo se lette insieme rendono pienamente la portata espressiva che voleva attribuirgli il poeta (*Furore insano, Campione invito, Cure tormentose, Debellato orgoglio*). Assistiamo dunque alla tessitura di un lessico molto "corporeo", molto passionale e orientato dal gusto per la parola "piena", carica di significato ma soprattutto ricca di impatto sonoro e prosodico.

Il secondo campo semantico in ordine di occorrenze è quello del lessico religioso, mitologico e soprannaturale. Questo dato non costituisce certo una cosa inaspettata se si riflette sul fatto che gran parte dei sonetti encomiastici di Monti riguardano in questo periodo soggetti biblici o monacazioni. Anche in questa circostanza una tabella può risultare molto utile per catalogare i lemmi in un repertorio:

Sonetto	Lemmi – Lessico religioso/mitologico/soprannaturale
I - R	<i>Eterno immortal, Arcano senno, Immondo, Tartareo, Avite, Credo, Abramo : Adamo (rimanti)</i>
II - R	<i>Umiltade, Santo, Alma</i>
III - R	<i>Morte, Vita, Ascende, Laude, Salma</i>
IV - E	<i>Urna del fato, Giustizia, Grave, Bell'opre, Clemenza, Pietà, Genii, Pace, Rigor</i>
V - S	<i>Torto</i>
VI - R	<i>Vergin, Colpe, Mortal, Speme, Gran Madre, Pietosa</i>
VII - S	<i>Geni, Atti, Onesti, Belli, Dio Silvano</i>
VIII - S	/
IX - R	<i>Risorte, Alme, Morte</i>
X - R	<i>Prego umil, Grazia, Portento, Alma, Belzebù, Stigia Fossa, Spirito immortal</i>
XI - R	<i>Eterno redentor, Pregghi, Pianto, Popol diletto, Grazie, Mali, Ali tue, Ombra fida, Alme, Proteggi, Ore estreme, Beata eternità, Riconferma, Speme, Giusto, Peccator, Pietoso Onnipotente</i>
XII - R	<i>Trion, Eroe di Licia, Portenti, Nettuno, Scannate alme innocenti, Inflessibil Parca, Nero Nocchier, Ombre, Letea palude oscura</i>
XIII - R	<i>Morte, Fredda, Inutil polve, Prodiggi, Arcano, Sacro orror, Empio e rubello, Uom, Iniquità, Pietoso, Vizio, Idolatrando, Error, Portenti</i>
XIV - E	/
XV - E	<i>Pace, Risorte, Fasti auguri</i>
XVI - E	<i>Supplizio, Risorgerà, Castigo</i>
XVII - E	<i>Fervido Febeo furor, Nobile, Apollo, Sacro, Simulacro, Altarel, Ara, Genio, Merti, Immolarti, Perpetua laude, Contumace orgoglio</i>
XVIII - E	<i>Muse, Amabili dee, Urna, Umor permette, Divin consiglio, Giusti, Rio, Teti</i>
XIX - E	<i>Onorate chiavi, Quaggiù, Ministra, Giustizia Eterna, Onorati e savi, Pietà superna, Reo, Ubbidienza</i>
XX - E	<i>Animo, Fato</i>
XXI - E	<i>Muse, Minerva, Geni, Ciel</i>
XXII - R	<i>Fatale aspro cimento, Cielo, Tormenti</i>
XXIII - R	<i>Croce trionfal, Fe' nascente, Ingiusto rigor, Orride pene, Bugiarde deità, Virtute, Fe'</i>
XXIV - M	<i>Numi, Fati, Semidei, Mondo, Ciel, Chiostri beati, Generose alme pudiche, Grand'atto,</i>

	<i>Ara, Eccelse</i>
XXV - M	<i>Spera, Gesù, Croce</i>
XXVI - S	<i>Alme costanti, Costumi onesti, Ministro infedel</i>
XXVII - L	<i>Febo, Rinasce, Muore</i>
XXVIII - E	<i>Fe', Dio, Profeta, Empi, Restia, Anima, Peccator, Spirito, Serafini ardenti, Lassuso</i>
XXIX - S	<i>Avvenir, Destin, Voler di Dio, Vite, Preghi ardenti, Giusto, Pio, Innocenti</i>
XXX - R	<i>Inferno, Vergine invitta, Empia, Fede, Premio maggior, maggior mercede</i>
XXXI - L	/
XXXII - R	<i>Signor, Languente, Sospeso a questa Croce, Redentrice, Pendente, Spirar gli piacque in aspra doglia e rea, Crudel serto pungente, Ebreo furor, Signor, Pena atroce, Fido seguace, Pietoso, Spine, Chiodi, Croce</i>
XXXIII - M	<i>Sacro altar, Grazie, Speme, Prove estreme, Fatal</i>
XXXIV - R	<i>Vergine, Febeo furor, Apollo, Sacro, Simulacro, Altarello, Invoco, Ombre, Vergine</i>
XXXV - M	<i>Dio, Sposo divin, Peccar, Perdono</i>
XXXVI - M	<i>Chiostro, Sacrato orrore, Schiva del Mondo, Beato ardore, Oneste</i>
XXXVII - M	<i>Romita e solitaria cella, Vergin</i>
XXXVIII - M	<i>Ara, Bende, Alto Signore, Olocausto, Dio, Umile e fida, Contumaci, Signor, Pietoso, Onnipotente</i>
XXXIX - M	<i>Speranze, Celeste, Fe' costante, Cortesi aurette, Ben</i>
XL - M	<i>Nume pietoso, Sicuro e vero bene, Tormenti, Pene, Abborrir pompe terrene, Svenai, Eterno mio sposo, Rio pensier, Spirto, Paradiso</i>
XLI - L	<i>Calvario, Bestemmie ed onte, Gesù, Funeste ombre di morte, Belve, Peccar, Signore, Rigor, Belve</i>
XLII - R	<i>Infedel</i>
XLIII - E	<i>Contumace orgoglio, Pentimento e di Orgoglio</i>

La fitta presenza, testimoniata dalla tabella, di termini religiosi o comunque collegati alla sfera del soprannaturale non rappresenta dunque una sorpresa. Ciò che stupisce, nello spoglio del repertorio lessicale connesso a questo campo semantico, è semmai la qualità dei lemmi: si tratta di scelte stilistiche molto stereotipate, che formano un linguaggio *da cliché* e che svelano dunque la scarsa partecipazione del poeta nella composizione dei sonetti encomiastici per i quali era dispiegato quell'armamentario

retorico. I termini riconducibili alla sfera religiosa costituiscono dunque un catalogo piuttosto codificato, consolidato da secoli di tradizione, da cui Monti poteva attingere senza grande sforzo intellettuale, sicuro di produrre versi immediatamente efficaci per l'uditore in virtù proprio della riconoscibilità del materiale lessicale scelto. Parole come *Immortal, Umiltade, Santo, Alma, Morte, Vita, Laude, Fede, Sacro, Pietà, Cielo, Colpe, Speme* ricorrono moltissime volte nel *corpus*, venendo declinate in vari modi e poste al servizio di un tessuto linguistico che si fa sistema, sempre nell'ottica di quel processo modulare di autocitazione e riuso dei propri materiali che abbiamo visto sussistere anche per altri aspetti della poetica montiana. Diverso il discorso per quanto riguarda il vocabolario riconducibile alla sfera della mitologia e quello legato a particolari esigenze espressive. In queste circostanze infatti l'accurata ricerca lessicale di Monti è più chiaramente visibile e si estrinseca attraverso l'uso di parole più particolari, dalla sonorità più "piena" e di maggiore impatto sia sulla prosodia che sul piano del significato. Esemplari in tal senso sono dunque termini e sintagmi come *Urna del fato, Stigia Fossa, Spirto immortal, Scannate alme innocenti, Pena atroce, Febeo furor, Sacrato orrore* e molti altri, che puntualmente compaiono nei sonetti a sfondo mitologico o in contesti particolarmente marcati dal punto di vista espressivo, come ad esempio la crocifissione di Cristo o il suo cammino verso il Calvario. All'interno di un settore linguistico piuttosto standardizzato in Monti, è quindi possibile individuare delle circostanze in cui il linguaggio si affranca da codici consolidati e si dirige più volentieri verso una maggiore ricercatezza e un più elevato tasso di espressività. Come sempre, questo fenomeno si verifica in presenza di contesti avvertiti come particolarmente rilevanti o meritevoli di un maggiore sforzo stilistico e retorico, per alzare il tono del discorso poetico.

La terza categoria lessicale in ordine di occorrenze è quella del lessico della comunicazione, della voce e del rumore, di tutti quei lemmi insomma riferibili alla percezione sonora. La poetica "del mostrare" trova ovviamente in questa categoria uno dei più solidi pilastri. Come avremo modo di vedere anche più avanti, il lessico "sonoro" e corporeo suggeriscono quanto fosse importante nella poetica giovanile di Monti (e lo sarà ancor di più nella maturità) la componente sensoriale. Abbiamo detto anche altrove che la poesia montiana è soprattutto epidermica, basata su un verseggiare che tende a suscitare sensazioni piuttosto che riflessioni: il lessico "uditivo" gioca un ruolo molto importante nel provocare questo tipo di reazione, aumentando il tasso di

deissi e di ipotiposi nei sonetti in cui è presente. Di seguito una schematizzazione delle occorrenze lessicali riconducibili a questo campo semantico:

Sonetto	Lemmi – Lessico della comunicazione/della voce/del rumore
I - R	<i>Scrisse</i>
II - R	<i>Stupir, Le meraviglie, il sussurrar, le lodi, O non sente o non cura ella, Invita</i>
III - R	/
IV - E	<i>Rallegrar, Favella, Rammenta</i>
V - S	<i>Taci (gridando)</i>
VI - R	<i>Grave e stridente</i>
VII - S	/
VIII - S	<i>Vien detto, Comprendo, Stupisco</i>
IX - R	<i>Gridar, Gioire, Dicendo, Udità</i>
X - R	/
XI - R	<i>Pregghi, Pianto</i>
XII - R	<i>Rammenti, Alto grido</i>
XIII - R	<i>Strida e preci, Udralle</i>
XIV - E	<i>Sostenne, Paventi</i>
XV - E	<i>D'applausi, Il suono, Il canto, Cantar, Ravviva</i>
XVI - E	<i>Burbero, Dirò, Fremea Baccante</i>
XVII - E	<i>Scarso è di voci e di parole, Applaude, Scoppia, Dico</i>
XVIII - E	<i>Al lieto suon, Tranquillando, Delle sue gioie a ragionar</i>
XIX - E	<i>Grida, Silenzio, Tace, Sprezza</i>
XX - E	<i>Ascolto, Ragionar</i>
XXI - E	<i>Curi, Derida, Menzogna, Offese</i>
XXII - R	<i>Lamento (x 2), Sospira</i>
XXIII - R	<i>Accese, Mute, Sclamar</i>
XXIV - M	/
XXV - M	<i>Riconforte</i>
XXVI - S	<i>Affanni e pianti</i>

XXVII - L	<i>Rido e canto, Doglia e pianto</i>
XXVIII - E	<i>Dirà, Detti, Sgomenti</i>
XXIX - S	<i>Non adombro il ver, Non lusingo con menzogne, Fole, Dirò (x 2), sai che dirò</i>
XXX - R	<i>Freme, Membrando</i>
XXXI - L	/
XXXII - R	<i>Tace, Sento, Voce, Dice in suon dolce amoroso</i>
XXXIII - M	<i>Piangean, Duolsi e freme, S'udian sospiri e pianti, Placarti, Scherniva</i>
XXXIV - R	<i>Voci degne, Cantarmi, Invoco</i>
XXXV - M	<i>Non piango più, già piansi assai, Pianto, Rammenta, Digli, Consenta</i>
XXXVI - M	<i>Pianser</i>
XXXVII - M	<i>Dice, Le parole col pianto interrompea, Dissero, Ascolta</i>
XXXVIII - M	<i>Chiedi, Grida</i>
XXXIX - M	<i>Dite, Consolar</i>
XL - M	<i>Imparo, Disse</i>
XLI - L	<i>Sonanti, Sento, Pianger di dolore, Compianga, Pianga</i>
XLII - R	<i>Ridea, Dir</i>
XLIII - E	<i>Dirai, Tacquer</i>

Come è reso evidente dalla tabella, sono presenti nel *corpus* moltissimi lemmi riconducibili alla sfera del “dire” e del “narrare”, come i vari *Vien detto, Dicendo, Rammenti, Dirò, Dite, Chiedi, Disse, Dirai*. E non poteva essere altrimenti visto che più volte abbiamo constatato da una parte la forte componente teatraleggiante dei sonetti montiani, in cui vari personaggi vengono mossi e fatti parlare con effetti quasi scenici, dopo essere stati introdotti; da un'altra l'insistita deissi, tramite la quale il poeta si rivolge direttamente a un interlocutore interrogandolo. Al lessico della comunicazione “in uscita” si affianca poi quello della comunicazione ricevuta, accolta: parole come *Sente, Rammenta, Comprendo, Stupisco, Ascolto, Imparo* testimoniano che il flusso comunicativo segue un doppio flusso di circolazione. Questo fatto rafforza l'idea di una poetica che vuole suscitare sensazioni, mostrare, “far sentire” anche attraverso l'elemento patetico e l'empatia: il Monti poeta, in molte occasioni, si mette sullo stesso piano dei destinatari, in modo da rendere più vivido il contenuto della poesia tramite l'immedesimazione. La parte patetica di questo campo semantico è tra l'altro molto

consistente, essendo corroborata da moltissimi lemmi afferenti all'area delle sensazioni, dei sentimenti e delle emozioni. Vari sonetti del *corpus* sono popolati da parole come *Pregghi, Pianto, Burbero, Lamento, Sospira, Riconforte, Affanni, Pianti, Rido, Piangean, Duolsi, Piango, Piansi, Pianser, Consolar, Pianger, Compianga, Pianga*. Come è evidente, i lemmi afferenti alla sfera del pianto e del registro "lacrimoso" la fanno da padrone, e contribuiscono a far impennare la cifra patetica del lessico del *corpus*. Il fatto che questo particolare registro abbia così numerose occorrenze non desta troppa meraviglia pensando al fatto che esso è solidamente codificato dalla tradizione dei sonetti religiosi ed encomiastici d'occasione. Anche in questo caso, però, sembra possibile intravedere nei testi montiani un *surplus* di potenza espressiva e figurativa, dettato dall'esigenza di comporre dei versi deputati a colpire l'uditore in nome della poetica delle sensazioni e del "far sentire" che Monti persegue. Le occorrenze lessicali legate al concetto del pianto sono sempre collocate in contesti molto marcati sul piano espressivo: da una preghiera profondamente sentita a una tempesta che si fa correlativo oggettivo delle lacrime (sonetto XI - *Eterno Redentor, se ai preghi e al pianto*), dal pianto accompagnato da "affanni" e "doglie" indicibili (sonetto XXVI - *Cangia la fresca età pensieri, e voglie* e sonetto XXVII - *Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore*) a quello ripetuto fino all'esaurimento delle lacrime (con tanto di allitterazione e anafora, al sonetto XXXV - *Figlia, io non piango più, già piansi assai*) per arrivare a una sorta di pianto "mitologico", esercitato cioè da creature soprannaturali (sonetto XXXIII - *Qui presso al sacro Altar dolenti insieme*). L'elemento patetico del pianto costituisce dunque uno degli strumenti privilegiati dal poeta per dare origine a sonetti di forte impatto emotivo sul lettore, che viene così coinvolto sul piano dell'empatia. A questo proposito, varrà la pena segnalare un'ultima componente del campo semantico della comunicazione. Una parte molto importante nel linguaggio delle passioni è giocata dal lessico del rumore. In Monti la presenza di questo aspetto è molto sottile e molto curata, e riveste un ruolo decisamente importante. Occorrenze come *Grave, Stridente, Gridare, Gioire, Alto grido, Strida e Preci, Applausi, Suono, Canto, Fremea baccante, Applaude, Scoppia, Grida, Lamento, Sclamar* testimoniano la presenza di un sostrato linguistico connesso alla sfera uditiva che funge quasi da sottofondo e da eco alla scena su cui i personaggi si muovono (quasi come una sorta di "coro", sempre nell'ottica della componente teatrale che abbiamo evidenziato in precedenza). I numerosi lemmi connessi al concetto di "grido", "stridio" e "rumore" sono la spia della forte componente sensoriale, in questo caso sonora, che caratterizza il dettato montiano, il quale ambisce a

realizzare la massima espressività linguistica per veicolare il proprio linguaggio delle passioni.

In quarta posizione per numero di occorrenze troviamo il lessico “della natura”, vale a dire l’insieme dei lemmi riferibili ai campi semantici animali, vegetali o minerali, includendo anche le componenti mitologiche o sovranaturali. Come è evidente dalla seguente tabella, rispetto alle aree semantiche precedenti il numero di lemmi è decisamente ridotto:

Sonetto	Lemmi – Lessico della natura
I - R	<i>Mondo, Aria, Terra, Colubro, Germe</i>
II - R	<i>Ciel</i>
III - R	<i>Palma</i>
IV - E	/
V - S	<i>Fiorite e rosse foglie, Papavero, Onde</i>
VI - R	<i>Torrente</i>
VII - S	/
VIII - S	<i>Seme</i>
IX - R	<i>Natura, Chiaro dì</i>
X - R	<i>Larghi e colti campi, Mugge, Candido armento, Leon che impasto rugge, Capre, Agnelle, Vento</i>
XI - R	<i>Piovano, Nemi, Nubi, Rugiadoso ammanto, Terren, Fosco vel, Procelle, Sol</i>
XII - R	<i>Affricane aduste arene, Ondose schiene, Procellosi venti, Natura</i>
XIII - R	/
XIV - E	/
XV - E	/
XVI - E	/
XVII - E	<i>Lauro, Tauro, Vitel</i>
XVIII - E	<i>Flutti, Po, Spelonche algose, Fonti ascose, Reno, Ciglio</i>
XIX - E	/
XX - E	<i>Allori</i>

XXI - E	<i>Augel notturno, Sol</i>
XXII - R	/
XXIII - R	<i>Arene</i>
XXIV - M	/
XXV - M	/
XXVI - S	/
XXVII - L	<i>Pastorelle, Gregge, Lido, Onde tranquille e allettatrici, Scogli, Mar</i>
XXVIII - E	<i>Tuonar, Fulminar</i>
XXIX - S	<i>Ciel</i>
XXX - R	/
XXXI - L	<i>Ridenti sponde, Ameno fiumicel, Giglio intatto, Chiar'onde, Stelo, Molli fronde, Fiore, Aure gioconde, Vivace argento, Fresco umore, Crine, Spine, Giglio</i>
XXXII - R	/
XXXIII - M	/
XXXIV - R	<i>Cielo, Tauro, Vitel, Mondo</i>
XXXV - M	<i>Natura</i>
XXXVI - M	<i>Spine, Nubi, Seren, Radici Ascose, Spine moleste, Germogliar le rose</i>
XXXVII - M	<i>Stella</i>
XXXVIII - M	<i>Natura</i>
XXXIX - M	<i>Giorno, Aurora</i>
XL - M	<i>Terra</i>
XLI - L	<i>Fonte, Monte, Sol</i>
XLII - R	<i>Rupe, Terra</i>
XLIII - E	/

Come era stato per gran parte del lessico religioso, anche in questa circostanza si assiste a una standardizzazione del linguaggio. La maggior parte dei termini afferenti a questa area lessicale non si distingue per espressività o incisività, ma contribuisce a creare le ambientazioni che di volta in volta fanno da sfondo alle scene in cui si muovono i personaggi dei sonetti. In varie circostanze, il lessico della natura costituisce la base per la costruzione di quadri d'ambiente dal sapore neoclassico, in cui fiumicelli e prati

rigogliosi sono popolati da ninfette e altre creature, con lemmi come *Sponde, Fiumicel, Giglio, Onde, Stelo, Fronde, Fiore, Aure gioconde, Vivace argento, Fresco umore, Crine, Spine, Giglio* (ad esempio nel sonetto XXXI - *Soletto un dì sulle ridenti sponde*). Altri sonetti popolati soprattutto da questi lemmi sono quelli ad argomento bucolico e pastorale. Non sono molti, in verità, nel *corpus*, ma la loro presenza pare significativa come testimonianza degli esercizi di stile ad “ampio spettro” che il giovane Monti compiva nel suo apprendistato poetico (prima di diventare anch’egli pastore, in Arcadia). Parole come *Larghi e colti campi, Mugge, Candido armento, Leon, Rugge, Capre, Agnelle, Vento, Pastorelle, Gregge, Lido, Onde tranquille e allettatrici* costituiscono dunque emblemi di un registro consolidato da cui il poeta attinge allo scopo di collegarsi a una tradizione immediatamente riconoscibile e di mettere a punto il proprio personale repertorio linguistico.

Quinto per numero di occorrenze è il lessico amoroso ed erotico, che normalmente costituisce una parte fondamentale del linguaggio poetico. Nei sonetti giovanili di Monti, però, la componente erotica è quasi totalmente assente, dal momento che a farla da padrone nel *corpus* sono sonetti encomiastici e d’occasione, nutriti semmai da un amore di tipo mistico e divino riconducibile all’ascesi ultramondana. L’amore tra uomo e donna è presente solo nella forma del matrimonio, e anche in questo caso si tratta di sonetti d’occasione che seguono un certo “copione” predefinito, messo al servizio dell’encomio e volto a onorare in maniera magniloquente la nuova coppia di sposi. Il lessico amoroso del *corpus* si presenta dunque generalmente come molto stereotipato, con occorrenze da *cliché* che non deviano quasi mai dal codice della tradizione. Parole come *Donna, Beltà, Amore* (e derivati), *Desio*, compaiono innumerevoli volte nei sonetti e costituiscono un sistema linguistico da cui Monti non si allontana praticamente mai, a riprova dello scarso sforzo stilistico operato dal poeta in questa direzione, verso la messa in versi dell’amore “normale”. La scarsa ricerca linguistica e lo scavo poco profondo di Monti in questo settore si spiegano da una parte con la scarsa disponibilità del tema amoroso ad adattarsi a sonetti encomiastici e d’occasione (la gloria di un nuovo magistrato esige un lessico più epico che erotico!); dall’altra parte, il linguaggio amoroso non sposava le esigenze della poetica dell’entusiasmo e “del mostrare”: Monti non avrebbe saputo dipingere le proprie scene cariche di colori, suoni, personaggi e altisonanti passioni indulgendo troppo a lungo su poesie amoroze e di argomento erotico. Il poeta di Alfonsine non era un cantore di amori e tantomeno di amori tragici o

passionali (a questa altezza cronologica, e probabilmente non lo è mai stato: nemmeno coi *Pensieri d'amore* e gli sciolti al Ghigi), per cui la sua carica espressiva si estrinsecava solo poetando su altri argomenti (frivoli, per necessità), sfruttando la propria capacità oratoria e retorica per suscitare reazioni sui sensi del lettore, violente ma perlopiù epidermiche. Questo particolare aspetto del suo lessico giovanile pare dunque essere una interessante spia rivelatrice di quello che si verificherà anche in seguito nel verseggiare montiano, quando il tema amoroso rimarrà quasi sempre in secondo piano.¹⁷¹

A fronte di questa standardizzazione del lessico amoroso in Monti, varrà ora la pena di segnalare una particolarità nell'uso del registro erotico in questi sonetti giovanili. Se è vero che mancano testi ispirati dall'amore tra due persone e che l'amore mistico è quello preponderante, altrettanto vero è che vari lemmi erotico-amorosi ricorrono proprio nei componimenti dedicati alle monacazioni: si tratta di una "applicazione" piuttosto audace da parte di Monti, che sovrappone al codice linguistico religioso quello erotico, in contesti in cui non sarebbe del tutto scontato aspettarsi la presenza di riferimenti e parole appartenenti al lessico amoroso e addirittura carnale. Celebrando certe monacazioni attraverso un linguaggio anche erotico, Monti produce un effetto di straniamento in chi legge, affrancandosi dal canone tradizionale secondo cui erano composti questi sonetti, sostenuto da formule e stilemi d'ispirazione religiosa. Parole come *Sedurti, Amplessi, Bacio, Lusingarti, Piacer, Amanti, Brame, Vezzosa, Tenerezze, Desiai* in contesti di "sacralità" indicano la disponibilità di Monti alla sperimentazione e alla contaminazione dei registri linguistici, allo scopo di cercare una via stilistica del tutto personale per colpire il lettore. La poetica del "far sentire", dunque, passa anche attraverso questi colpi stilistici ad effetto, che catturano l'attenzione del destinatario facendo scoccare scintille sotto ai suoi occhi grazie al cozzare di elementi percepiti come contrastanti. Di seguito, una tabella riassuntiva da riferire al lessico amoroso:

Sonetto	Lemmi – Lessico amoroso/erotico
I - R	<i>Bramo</i>
II - R	<i>Beltà, Gran donna, Venerarla</i>
III - R	<i>Donna</i>

¹⁷¹ L'unico sonetto del *corpus* dedicato all'amore tra uomo e donna è il XXVII (*Voi nol credete; e pur d'un lungo Amore*). Si tratta di un testo dedicato all'amore infelice e non corrisposto, in cui l'io poetante parla dell'infedeltà della sua donna e del fatto che ora è riuscito a superare le pene d'amore.

IV - E	<i>Brame, Amore, Cure d'amor, Bella</i>
V - S	<i>Gelosia, Nodo maritale</i>
VI - R	/
VII - S	<i>Donna, Mogliera</i>
VIII - S	<i>Dolce, Amor, Indole sua gentil</i>
IX - R	/
X - R	/
XI - R	<i>Bella</i>
XII - R	/
XIII - R	/
XIV - E	<i>Gelosa</i>
XV - E	<i>Pur godrò, Goder</i>
XVI - E	/
XVII - E	/
XVIII - E	/
XIX - E	<i>Piacer</i>
XX - E	<i>Compagna, Bello</i>
XXI - E	<i>Man ti prese, Amor</i>
XXII - R	<i>Amoroso, Afetto, Amor, Bramato, Amante, Amore</i>
XXIII - R	<i>Godea</i>
XXIV - M	<i>Inclita Donna, Amabil, Ami, Intima</i>
XXV - M	<i>Lusingarti</i>
XXVI - S	<i>Voglie, Amoroze, Desio, Allettando, Sposi, Volgari amanti</i>
XXVII - L	<i>Amore, Mal concetto ardore, Infedeltà, Donna, Ami</i>
XXVIII - E	<i>Sposa</i>
XXIX - S	<i>Desio</i>
XXX - R	<i>Affetti, Lusinga</i>
XXXI - L	<i>Allettando, Lusingano, Amor bramoso, Le sue voglie appagar, Alma Donzella</i>
XXXII - R	<i>D'Amore ardendo impaziente</i>
XXXIII - M	<i>Amor, Sedurti, Piacer, Imbelli, Leti, mesti amanti</i>

XXXIV - R	/
XXXV - M	<i>Amore, Sposa, Amplessi, Bacio, Amai, Ami, Offersi, Amor</i>
XXXVI - M	<i>Amore, Brame, Affetti rei</i>
XXXVII - M	<i>Vezzosa, Tenerezze, Affetto</i>
XXXVIII - M	<i>Terreno Amore, Purity d'Ardore, Desir, Brami, Affetti rei, Sposo, Alma amante</i>
XXXIX - M	<i>Accesa, Bramai, Desirmi, Lusingarmi, Sposo, Amante</i>
XL - M	<i>Desiai, Bella, Amplesso, Sorriso</i>
XLI - L	/
XLII - R	<i>Prepotente e rea beltà, Amor, Tenera donzelletta</i>
XLIII - E	/

La sesta categoria per numero di occorrenze riguarda il lessico del corpo e dell'aspetto fisico, comprendendo anche tutte le azioni a questi riferibili. Anche stavolta siamo in presenza di lemmi abbastanza stereotipati e codificati in secoli di tradizione poetica. Nel *corpus* infatti abbondano termini come *Cor*, *Crin*, *Capo*, *Volto*, *Occhi*, *Labbra*, *Seno*, *Man*. È curioso notare come i lemmi appena elencati appartengano proprio al codice della poesia amorosa: se da un lato abbiamo dovuto rilevare come essa sia scarsamente rappresentata nella sua componente più strettamente fenomenologica, discretamente diffuso è il lessico descrittivo, dell'esteriorità (utilizzato soprattutto nella rappresentazione della donna amata) rivolto quindi a una sensorialità più epidermica, che abbiamo dimostrato essere di gran lunga il *target* dominante nella poetica montiana. Non mancano tuttavia alcune significative eccezioni, meritevoli di essere segnalate. In certi sonetti infatti il lessico della corporeità è presente con diverse occorrenze molto espressive e particolari: *Ingorde fauci*, *Nervi*, *Midolle*, *Cervello*, *Omeri*, *Irsuta*, *Lingua*, *Vene*, *Sangue*. Questi lemmi, pure in numero evidentemente limitato, suggeriscono ancora una volta l'attitudine di Monti alla ricerca della parola particolare ed espressiva, sia sul piano sonoro che figurativo, anche all'interno di codici linguistici da lui complessivamente poco esplorati e adoperati in maniera standardizzata. Le parole poco consuete sopra elencate, che compaiono qua e là nel *corpus*, restituiscono a tratti l'idea di una fisicità palpitante, molto vivida e concreta. L'effetto, quando il lettore incappa nella loro lettura, può essere di straniamento visto il tono più dimesso del lessico limitrofo, e ciò corrisponde allo scopo della poetica montiana di "far vedere" e "far sentire" anche tramite lo scarto espressionistico che corre tra le parole impiegate nel dar

vita alle scene. Come sempre, la seguente tabella riassuntiva permetterà di avere un'idea più chiara del repertorio lessicale adoperato da Monti in questo campo semantico:

Sonetto	Lemmi – Lessico del corpo
I - R	<i>Cor, Ingorde fauci</i>
II - R	<i>Volto, Grazie, Riso mansueto, Gentil viso, Occhi, Leggiadri modi</i>
III - R	<i>Mano, Labbro</i>
IV - E	<i>Cor, Volto</i>
V - S	<i>Capo, Crin, Nervi, Midolle, Bocca</i>
VI - R	<i>Fianco, Occhio</i>
VII - S	<i>Capo, Fronte, Teste, Cervello</i>
VIII - S	<i>Aspetto, Cuor, Fronte</i>
IX - R	<i>Tremante mano, Pupille</i>
X - R	<i>Orecchie</i>
XI - R	<i>Aspetto</i>
XII - R	<i>Vene, Mano</i>
XIII - R	<i>Labbro, Spalle, Possa</i>
XIV - E	<i>Braccio, Fronte, Braccio e mente</i>
XV - E	<i>Omeri</i>
XVI - E	<i>Petto, Sembiente, Testa</i>
XVII - E	<i>Vene, Petto, Crin</i>
XVIII - E	<i>Labbra, Capo, Sembianti</i>
XIX - E	<i>Man</i>
XX - E	<i>Chioma, Faccia, Labro, Cor, Volto</i>
XXI - E	<i>Pupilla, Man, Sen, Lingua</i>
XXII - R	<i>Cor (x 2), Affannato petto</i>
XXIII - R	<i>Vene</i>
XXIV - M	<i>Grembo, Seno, Cor, Sangue</i>
XXV - M	<i>Cor, Seno, Man, Testa</i>
XXVI - S	<i>Piè, Fronte, Cor</i>

XXVII - L	<i>Core</i>
XXVIII - E	<i>Petto (x 2), Man</i>
XXIX - S	<i>Fianchi, Crescer, Occhio, Grembo</i>
XXX - R	<i>Crin, Cuor, Piede</i>
XXXI - L	<i>Mano</i>
XXXII - R	<i>Braccia, Fronte, Cuor</i>
XXXIII - M	<i>Crin, Fianco, Viso, Vezzo, Sorriso</i>
XXXIV - R	<i>Vene, Petto, Collo,</i>
XXXV - M	/
XXXVI - M	<i>Crine, Core</i>
XXXVII - M	<i>Piè, Viso, Occhi</i>
XXXVIII - M	<i>Cuor, Cuore</i>
XXXIX - M	<i>Seno, Man</i>
XL - M	<i>Beltà, Bella, Cor</i>
XLI - L	<i>Membra, Sangue, Fronte, Core</i>
XLII - R	<i>Irsuta, Larghe spalle, Piè, Man</i>
XLIII - E	<i>Petto, Cuor</i>

La prossima categoria lessicale che prenderemo in considerazione è collegata al senso della vista e a tutte le possibili appendici che da esso possono derivare, come ad esempio il tema della luce o al contrario dell'oscurità. Si tratta di una presenza molto limitata e "discreta" nel *corpus*: anche se abbiamo più volte detto che la poetica montiana si basa sul *mostrare* e sul *far vedere*, non è attraverso questo lessico particolare che essa si estrinseca. Questo fattore può certamente sorprendere: quale area semantica poteva prestarsi in maniera migliore per perseguire tali scopi espressivi? Come mai essa è dunque rappresentata così limitatamente? A ben guardare, il "mostrare" di Monti è dunque qualcosa di ben più complesso di un semplice processo visivo. Il coinvolgimento del lettore è favorito da espedienti stilistici più complessi rispetto alle scelte lessicali: la costante deissi e la marcata ipotiposi, ottenute mediante mezzi espressivi già indagati come l'aggettivazione, l'appello diretto al destinatario e la sintassi estremamente marcata, svolgono senza dubbio un ruolo più importante di questo tipo di lessico. A sostenere la poetica montiana del "far vedere" è dunque

qualcosa che va oltre la mera patina esteriore, “facile” nelle sue potenzialità, per ancorarsi a una precisa esigenza comunicativa: coinvolgere il lettore non solo con la ricerca lessicale e il gusto della parola, che svolgono senza dubbio un compito importante nei testi, ma produrre effetti poetici ed espressivi soprattutto attraverso gli altri più articolati processi stilistici sopra mostrati. E in effetti, la parte più consistente e significativa di questo campo semantico è messa al servizio proprio della deissi e della ipotiposi: nel *corpus* abbondano parole collegate al senso della vista come *Guarda, Mostri, Vedi, Vegli, Ravvisi, Vedeste, Mira, Vedrai*, chiari veicoli di una poetica che vuole appunto “mostrare”, indicando in maniera quasi tangibile vari oggetti e personaggi a seconda dei casi. Altri lemmi che abbondano in questo particolare campo semantico sono riferiti all’io narrante, come ad esempio *Vedrò, M’è noto, Veggo* (più volte), *Imbianco, Cercai, Leggo, Stupisco*. La loro considerevole presenza si spiega forse con l’intento montiano, che abbiamo già indagato, di produrre dei versi in cui l’immedesimazione e la credibilità del discorso poetico data dall’empatia fosse massima: quale miglior modo di ottenere tale scopo che portare agli occhi del destinatario la propria esperienza come fosse stata vissuta in prima persona? Infine, lemmi abbastanza significativi sono da riferire al tema della luce, quasi sempre da intendersi nella sua accezione divina: molti dei sonetti a sfondo religioso sono infatti nutriti da parole come *Visione, Apparir, Sparge la luce, Fascia di luce, Immensi rai, Fiammeggi, Rai del giorno, Rischiari, Fulgor, Luci*, le quali lasciano evidentemente poco spazio all’originalità (si tratta di parole piuttosto stereotipate nel codice di questo genere di poesia), ma sono sempre efficaci nel ritrarre l’elemento sovrannaturale con discreta espressività. Non mancano poi alcuni lemmi riconducibili a un gusto più cupo, tenebroso e quasi sepolcrale, anche se siamo lontani anni luce da quanto la poesia romantica farà di lì a qualche decennio sul piano lessicale: vocaboli come *Bui, Oscura, Oscura* (verbo), *Spenta, Velossi i rai, Bendata, Cieca, Tenebre* sono emblematici in questo senso. La tabella seguente fornirà un quadro complessivo di quanto abbiamo sin qui rilevato:

Sonetto	Lemmi – Lessico della vista/della luce
I - R	<i>Bui, Vedrò, Vedranno, Mostri</i>
II - R	<i>Visione, Apparir, Contemplant</i>
III - R	<i>Oscura, oscura</i>

IV - E	<i>Sparge la luce</i>
V - S	/
VI - R	<i>Fascia di luce, Immensi rai, Guardarla, Imbianco, Spenta, Scorgi</i>
VII - S	<i>Vederti</i>
VIII - S	<i>M'è noto, Cercaì, Leggo, Stupisco</i>
IX - R	<i>Guarda, Velossi i rai, Mirar, Vide, Serenò, Accesa</i>
X - R	/
XI - R	<i>Occhi, Fiammeggia, Sereno, Schietto</i>
XII - R	/
XIII - R	<i>Mostri</i>
XIV - E	<i>Vedi, Vegli</i>
XV - E	/
XVI - E	<i>Ravvisi</i>
XVII - E	<i>Osserva, Foco, Fiamma</i>
XVIII - E	<i>Vedeste, Mirando</i>
XIX - E	<i>Bendata, Cieca</i>
XX - E	<i>Bianco, Guardala, Raggi, Lume</i>
XXI - E	<i>Ombre, Rai del giorno, Tenebre, Folgorante</i>
XXII - R	<i>Vede</i>
XXIII - R	<i>Fiamma, Splendor, Raggi</i>
XXIV - M	<i>Mira, Rischiera</i>
XXV - M	/
XXVI - S	/
XXVII - L	<i>Vede</i>
XXVIII - E	/
XXIX - S	<i>Bui, Legga</i>
XXX - R	<i>Ve'</i>
XXXI - L	<i>Candido, Vede</i>
XXXII - R	<i>Vedea</i>
XXXIII - M	<i>Sembiante</i>

XXXIV - R	<i>Spettatrici, Bel giorno</i>
XXXV - M	/
XXXVI - M	<i>Oscure, Luci, Vedrai</i>
XXXVII - M	<i>Fulgor</i>
XXXVIII - M	/
XXXIX - M	<i>Accesa, Vederti</i>
XL - M	/
XLI - L	<i>Veggio (x 3), Atro, Coprirsi</i>
XLII - R	/
XLIII - E	<i>Vedrai, Ascese</i>

L'ultimo campo semantico che prenderemo in considerazione riguarda il lessico della materialità, quello tecnico, e quello specifico di alcuni settori della vita "concreta". Si tratta come è facile intuire di un calderone onnicomprensivo, cui per comodità di analisi e indagine abbiamo ricondotto lemmi di svariati codici linguistici. Si va dal lessico "scenografico" di case o ambienti domestici, con parole come *Dimora, Ingresso, Mura, Soglie, Uscio, Ostello, Cancelli, Recinti, Porte*, al lessico degli strumenti e utensili con vocaboli come *Lambicco, Remo, Tesori, Cetra, Laccio, Bende, Chiodi, Freno*. Si passa dal lessico del vestiario con occorrenze come *Nodi, Fascia, Ammanto, Laccio, Manto, Giuba*, a quello più connotato in senso militare, con parole come *Ferro, Catene, Clava, Turba, Freno*. Per il resto, si tratta come detto di una categoria linguistica disponibile ad accogliere le occorrenze più disparate, ed è pertanto complicato muovere osservazioni in merito a questo campo semantico trattandolo nella sua interezza. Quello che risulta chiaro nonostante la frammentarietà è comunque l'uso ancora una volta particolare di questo tipo di lemmi: Monti adopera il lessico della materialità per produrre effetti stilistici di impatto, curando l'aspetto sonoro dei vocaboli scelti (molti hanno consonanti geminate) e selezionandoli in base alla loro portata espressionistica, alla loro capacità di imporsi e risaltare nel *continuum* del discorso poetico. Come sempre, una tabella riassuntiva può aiutare a capire:

Sonetto	Lemmi – Lessico tecnico/della materialità
I – R	<i>Pondo, Crudi, Ceneri, Dimora</i>

II - R	/
III - R	<i>Ceppi, Mura</i>
IV - E	<i>Seggio</i>
V - S	<i>Lambicco, Ingresso</i>
VI - R	<i>Catena (x 2), Nodi, Fascia</i>
VII - S	<i>Stampa</i>
VIII - S	/
IX - R	/
X - R	<i>Tesori</i>
XI - R	/
XII - R	<i>Cene, Ferro, Remo, Barca</i>
XIII - R	<i>Ostello, Calle</i>
XIV - E	/
XV - E	<i>Arco, Ammanto, Varco</i>
XVI - E	<i>Veleno, Ostello</i>
XVII - E	<i>Cetra</i>
XVIII - E	<i>Penne</i>
XIX - E	/
XX - E	<i>Soma</i>
XXI - E	<i>Turba</i>
XXII - R	/
XXIII - R	<i>Sentiero, Ceppi, Catene</i>
XXIV - M	/
XXV - M	<i>Uscio ferrato, Grossi chiavistelli, Mischio, Sbarre, Puntelli, Pertugi, Saldi cancelli, Porte</i>
XXVI - S	<i>Soglie</i>
XXVII - L	<i>Laccio</i>
XXVIII - E	/
XXIX - S	/
XXX - R	<i>Bende</i>

XXXI - L	<i>Latte</i>
XXXII - R	<i>Chiodi</i>
XXXIII - M	<i>Recinto, Cancelli</i>
XXXIV - R	/
XXXV - M	/
XXXVI - M	/
XXXVII - M	/
XXXVIII - M	<i>Fren</i>
XXXIX - M	<i>Freno</i>
XL - M	<i>Catene</i>
XLI - L	<i>Incarco, Cose</i>
XLII - R	<i>Giuba, Manto, Clava, Pompa</i>
XLIII - E	<i>Soglio, Fabbri, Scoglio, Sedi</i>

Chiudiamo questo capitolo dedicato al linguaggio poetico di Monti concentrandosi ora su uno degli aspetti più importanti di ogni processo comunicativo, sia esso di servizio, in prosa o in versi. Mi sto riferendo ai verbi e all'uso particolare che di questa fondamentale parte del discorso viene fatto nel *corpus* che abbiamo fin qui analizzato prendendo in considerazione soprattutto le altre categorie grammaticali. Il verbo costituisce di fatto il motore di ogni discorso e merita un approfondimento particolare: nel caso specifico del discorso poetico pare interessante e utile cercare di comprendere quale ruolo rivestano i verbi a livello retorico e che impatto abbiano sullo stile. L'analisi dei modi di impiego di questo elemento nucleare permetterà di coronare le osservazioni sul linguaggio di Monti indagando direttamente le fondamenta della sua architettura poetica: i verbi sono gli elementi attorno ai quali gravitano e cortocircuitano tutte le altre componenti del discorso, e capirne le caratteristiche permette di capire anche come si sviluppava il verseggiare dell'autore. All'interno del sistema linguistico del *corpus* montiano, il verbo svolge dunque innanzitutto la capitale funzione di conferire a molti dei sonetti un alto tasso di espressività e di vigore. È il verbo l'elemento lessicale che permette al poeta di compiere ampie escursioni stilistiche nella lingua a seconda di come viene impiegato: si va da caratterizzazioni di scene vivaci e ricche, a usi metaforici che restituiscono idee di solennità, fino a circostanze in cui il verbo colora le

azioni cantate in maniera metaforica. Le voci verbali sono presenti in una gamma piuttosto ampia e variegata, e si differenziano a seconda della tipologia di testo in cui sono collocati (il tenore dei verbi nei sonetti encomiastici sarà per forza diverso da quello dei sonetti per monacazione). Innanzitutto, nei testi celebrativi, mossi da una esigenza di elogio magniloquente e immediata potenza espressiva, sono frequenti verbi molto ricchi ed espressivi da un punto di vista sonoro, molto “corposi”, ispirati all’azione, all’eroismo e all’autorità morale del soggetto cantato. I verbi possono avere valore espressivo in sé, come nel sonetto XIII (*Campion che fosti domator flagello*):

- vv. 1-2 Campion che fosti domator flagello
 Di morte, che pur tutti *urta* e *dissolve*
- v. 6 Lassù Giustizia, e in sacro orror gl’*involve*
- v. 8 Uom che in pensiero iniquità *rivolve*

Nel sonetto XVI (*Questo, che avvinto, io traggio a Te davante*):

- v. 7 Tra pochi amici, egli *fremea* baccante
- v. 10 Se la testa crudel gl’*infrango* e *spezzo*

E nel sonetto XIX (*La man che tiene l’onorate chiavi*):

- vv. 9-11 Chi fia che *ardisca calcitrar?* Bendata
 Si *serba* in guardia Ubbidienza, e *grida*:
 Silenzio; e *tace* su di lor curvata.
- v. 12 *Tremi* chi *sprezza* l’*infallibil guida*

Oppure, i verbi possono essere collocati in un contesto di diffusa marcatezza retorica, in cui anche i vocaboli circostanti concorrono a innalzare la temperatura stilistica. È il caso dei sonetti XX (*Questa, che ognor ti va compagna al fianco*) e XXI (*Lascia pur, che non curi, e Te derida*):

- v. 4 *Morde* l’*Invidia debellata*, e *doma*;
- v. 5 Questa, che *abborre* un cor *codardo*, e *manco*

Ombre spargendo di menzogna intorno

- vv. 2-4 *Garrula turba, a cui maligno affida*
Ozio i suoi diritti, di Virtude a scorno.
- vv. 7-8 E cerca le tenebre, ove s'annida,
Se il sol l'investe folgorante adorno

Ancora, i verbi possono venire giustapposti in rapide sequenze per rafforzare i concetti cantati. È il caso dei sonetti XV (*Perché, signor, perché scioglier dall'arco*) e XVIII (*Muse, amabili dee, fama già venne*):

- v. 9 Pur godrò, se a goder oggi m'invita
- v. 13 Corse, obliando il rio crudel periglio

Infine, i verbi possono essere utilizzati in senso metaforico. Il caso ancora del sonetto XVIII (*Muse, amabili dee, fama già venne*) è emblematico in tal senso. Si parla di fiumi:

- v. 4 Tranquillando i suoi flutti il Po rispose
- v. 11 Al Reno torse despettoso il ciglio

Altre tipologie di testi che svelano prospettive interessanti in merito all'uso dei verbi da parte di Monti sono i sonetti a sfondo mitologico e religioso. In questi componimenti i verbi sono deputati a conferire al testo il massimo grado di espressività, dando luogo a una solennità e autorità peculiari, a tratti anche "aulica", visto il tenore dell'argomento. Innanzitutto, va rilevato che rispetto alle altre tipologie di sonetti (encomiastici, per monacazioni, etc.), nei testi religiosi e mitologici i verbi sono presenti in numero molto maggiore. Questa più fitta presenza si spiega forse con la necessità di Monti di creare un verseggiare più movimentato: dal momento che i verbi sono associati all'azione, una grande abbondanza di questa categoria lessicale non può che suggerire la volontà del poeta di rendere determinati componimenti più dinamici ed energici, cercando di abbinare al vigore dell'espressione anche il vigore dell'azione e della rappresentazione, in modo da ottenere un impatto più incisivo sul lettore. L'espressività è dunque veicolata da verbi che si rifanno talvolta al tono della poesia epica, e questo si verifica particolarmente quando fanno la loro apparizione sulla scena i personaggi sovranaturali, che non possono certo compiere azioni "normali". A dominare sono innanzitutto occorrenze verbali di tipo guerriero. Vediamo alcuni esempi; il primo dal sonetto I (*Nasci, eterno immortal figlio di lui*):

vv. 5-6 *Combatte* invano; chè il colubro immondo
 Fia vinto, e chiuse ne' trionfi tui

Quindi dal sonetto XXIII (*Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*):

vv. 1-2 *Va, pugna, e vinci! A Lui, che in queste arene*
 La Croce trionfal *piantò* primiero

v. 8 *Fiaccò* l'orgoglio de' nemici, altero.

v. 9 *Caddero* al suolo inonorate e mute

v. 14 *Venne, vide, pugnò* l'Uom prode, e vinse

E infine dal testo XLII (*Quel giovane terribile cotanto*)

vv. 6-7 Beltà fu *vinto* e *preso*: e Amor frattanto
 Ridea maligno, e colla man *battea*

v. 14 *Vinse* la forza altrui, *vinse* se stessa?

Nei sonetti religiosi e mitologici abbondano gli episodi in cui verbi di significato vigoroso e materiale sillabico robusto vengono giustapposti in rapida successione, dando vita a sequenze di fulminea rapidità che accrescono il tasso di teatralizzazione della scena, aumentando la portata espressiva del passaggio coinvolto, con grande impatto sul lettore. Esempari in tal senso sono i sonetti che Monti carica d'enfasi per ritrarre immagini e personaggi in maniera del tutto magniloquente, volendo adattare lo stile al tema alto (sulla carta, almeno) del testo: i verbi giustapposti in rapida successione connotano il sonetto di un dinamismo che sarebbe loro precluso senza questo artificio. Si vedano a questo proposito il sonetto I (*Nasci, eterno immortal figlio di lui*):

v. 9 Io non *vedrò* quel che *vedranno* allora

v. 12 Ma giusto è ben, di quel ch'io *credo* e *bramo*

Emblematico anche il sonetto IX (*Che fai, crudele? Il fatal colpo arresta*), la cui fronte è fittamente popolata da verbi espressivi, con conseguente ed evidente teatralizzazione della scena (lo sferramento di un "fatal colpo"):

Che *fai*, crudele? Il fatal colpo *arresta*
E *guarda* in chi *ferisci*, empio inumano:
Ma il colpo ohimè già *scese*, e la funesta
Ferita *aperse* e il mio *gridar* fu vano!

Inorridì natura, e afflitta e mesta
Velossi i rai colla tremante mano,
Di *mirar ricusando* or quella or questa
Salma, *trafitta* da furore insano.

Nel sonetto X (*Se un prego umil l'orecchio tuo non fugge*) è invece la sirma a essere particolarmente punteggiata da numerosi verbi intensi:¹⁷²

vv. 9-11 E già pendente sulla stigia fossa
 M'urta e *m'incalza* ognor più fiero e acerbo:
 Deh! chi *sarà* che contro *star* gli *possa*?

Infine, al sonetto XXX (*Vieni col crin di quelle bende adorno*), è ancora la fronte a essere ricca di verbi e di dinamicità:

Vieni col crin di quelle bende adorno,
Che *meritar* pria che *sperar potesti*.
Già dell'Inferno, che ti *freme* intorno,
Il debellato orgoglio *urti* e *calpesti*.

Ma ve' ch'ognor *membrando* il proprio scorno
Stuolo d'affetti al ben oprar molesti
S'arma a tuoi danni, e *si lusinga* un giorno
La Costanza *aterrar*, che in cuor *chiudesti*.

Anche per quanto riguarda i sonetti religiosi, è possibile rintracciare nel *corpus* episodi in cui Monti mette in risalto l'espressività del verbo attraverso l'impiego di lemmi parimenti espressivi e vigorosi nelle zone limitrofe del verso e della stanza, dando così vita a un tessuto prosodico e concettuale di grande impatto, che funziona proprio grazie alla sinergia espressiva tra verbo e materiale lessicale contestuale. Sonetti in cui è il contesto a rafforzare l'incisività del verbo nel discorso poetico sono ad esempio il XIII (*Campion che fosti domator flagello*), in cui un insieme di lemmi del tutto particolari fa da cornice a verbi molto potenti:

v. 2 Di *morte*, che pur tutti *urta* e *dissolve*,

 Chiuse ai *prodigi* tuoi *l'arcano ostello*

¹⁷² Non che la fronte sia povera di verbi connotati retoricamente: «mugge» (v. 3), «rugge» (v. 5), «inghiottirsi» (v. 6), «strugge» (v. 7)

- vv. 5-6 Lassù *Giustizia*, e in *sacro orror* gl'*involve*,
- Che *strida* e *preci*: e chi *pietoso udralle*
- vv. 10-11 Se ancor nel *vizio idolatrando* vai?

E quindi il sonetto XXII (*Che farà nel fatale aspro cemento*), in cui un lessico decisamente vigoroso dà vita a un passaggio particolarmente marcato retoricamente:

- v. 1 *Che farà nel fatale aspro cemento*
- Vorria por fine*, e per *crudel tormento*
- vv. 3-4 Gli *sbalza* il cor nell'*affannato* petto.
- Amor lo spinge* al Cielo, e *violento*
- Moto il respinge* dal *bramato* ogetto:
- vv. 5-8 se un *lamento discioglie*, in quel *lamento*
- Ahi! Che una *colpa* a *paventar* è *costretto*.
- v. 9 *Vorria* gli altri *fuggir*, *fuggir* se stesso

Da notare che questa volta l'espedito stilistico della giustapposizione non riguarda solo i verbi: ai rimandi tra «spinge» e «respinge» e tra «fuggir» e «fuggir» si aggiunge anche la ripetizione di «lamento» e «lamento». Questo meccanismo, diffuso anche altrove nel *corpus*, è una ulteriore conferma dell'attenzione del giovane Monti per la costruzione di un discorso poetico in cui tutte le parti si tengono e danno vita a un equilibrato, ma sempre molto espressivo, ordito stilistico. Gli ultimi esempi paiono confermare quanto detto più sopra a proposito della categoria dei sonetti a sfondo religioso e mitologico che abbiamo preso in considerazione. I momenti in cui entrano in scena i personaggi sovranaturali o vengono descritte le loro azioni diventano le occasioni per innalzare il tono del discorso poetico, in linea con il codice aulico cui i testi in questione vogliono ricondursi. Tali circostanze in cui vengono rappresentate le gesta e le virtù dei protagonisti sono caratterizzate dall'impiego di un materiale verbale denso nel numero di occorrenze, vigoroso e dinamico nella qualità delle stesse, in modo da dare l'idea di un continuo movimento, un moto perpetuo di ascese e cadute prosodiche e concettuali che restituiscono al lettore la percezione dell'espressionismo che nutre questi sonetti e dell'eccezionalità del contesto retorico e stilistico nel quale sono immersi.

Un'ultima serie di osservazioni sul legame tra particolari categorie di sonetti e impiego di materiale verbale caratteristico è possibile muoverla a proposito dei testi composti per monacazioni. Abbiamo già ripetutamente esaminato le modalità con cui vengono stesi

questi componimenti, ma è possibile coronare le precedenti analisi con una ulteriore riflessione che ne sancisce la particolarità. I sonetti per monacazioni si distinguono infatti per la fitta presenza di verbi riconducibili al lessico lacrimoso. Questa tipologia di lessico è caratteristica del genere encomiastico, il quale sfrutta le potenzialità patetico-espressive del pianto come strumento per suscitare passioni e sensazioni nel lettore. Il fatto che nel *corpus* tale lessico abbondi particolarmente nei sonetti per monaca, per encomi dunque del tutto particolari, testimonia il fatto che Monti voleva affrancarsi da un modello preconstituito di ‘celebrazione’, puntando a sottolineare maggiormente l’aspetto più umano dell’ascesi compiuta dalle giovani donne rispetto alla magnificenza della vita ecclesiastica e dell’incontro con Dio cui erano destinate, che pur rivestendo un ruolo importante non sono di primaria importanza per il poeta. La notevole attenzione attribuita da Monti al dolore della madre che ‘perde’ la figlia, o a quello delle amiche o, in taluni casi, alla difficoltà della monaca stessa a lasciare il ‘secolo’, costituisce qualcosa di diverso rispetto al canone, ed è forse emblematico del tentativo costante di Monti di costruire una poetica di sensazioni, che evidenziasse l’aspetto empatico del sentimento per “far sentire”, per suscitare determinate emozioni a chi leggeva. Siamo certamente distanti da uno scavo psicologico intimo e di spessore, ma è in ogni caso degna di nota la propensione di Monti a mettere in rilievo certe sfere dell’interiorità che spesso erano escluse in certi generi poetici, o che in ogni caso non occupavano uno spazio così rilevante. Verbi del lessico lacrimoso che sostengono il componimento e assumono dunque un valore strutturale (altre volte nel *corpus* il pianto è un episodio quasi estemporaneo) sono dunque presenti nel sonetto XXV (*Figlia, io non piango più, già piansi assai*), ancora col modulo stilistico che prevede la replicazione del verbo a stretto giro:

vv. 1-2	Figlia, io non <i>piango</i> più, già <i>piansi</i> assai, Or di me, di Te indegno è il <i>pianto</i> mio.
v. 5	Già <i>soffro</i> abbandonarti, ed or che vai

Ancora, al sonetto XXXVI (*Poiché del Chiostro nel sacrato orrore*), in cui l’aspetto patetico della situazione è rimarcato anche dall’ossimoro «sacrato orrore», che la dice lunga sull’idea di Monti rispetto alla prossima condizione della giovane monacanda:

vv. 3-4	E invan dolenti in compagnia d’Amore Pianser le Grazie sul reciso crine,
---------	---

L'ultimo esempio che vale la pena proporre è al sonetto XXXVII (*Verso romita e solitaria Cella*), del quale abbiamo già rilevato la sintassi molto particolare. In questa occasione, offre il destro per notare le modalità del tutto enfatiche con cui la giovane si avvia al monastero, accompagnata da un coro di pianti:

vv. 5-8 Semplice, e dove corri? (intorno ad Ella
 Stuol d'afflitte compagne allor dicea)
 Così dunque ci lasci? (e or questa or quella
 Le parole col pianto interrompea).

Il sonetto costituisce un ulteriore, valido esempio del connubio, tipico dei sonetti del *corpus*, tra sintassi marcata, lessico orientato alla sfera delle emozioni e estrema ipotiposi della scena. Il tutto, orientato alla massima espressività linguistica per colpire l'attenzione del lettore.

Un'ultima osservazione sull'impiego che Monti faceva dei verbi riguarda quelli di moto e di movimento. Abbiamo spesso parlato del dinamismo di certi sonetti giovanili montiani come espediente per rendere i propri encomi e le proprie celebrazioni il più possibile vivide e realistiche. Se da un lato questo movimento è garantito dalla struttura stessa del testo e dall'architettura retorica, basate sulla particolare sintassi, sulla forte deissi e sulla intensa ipotiposi, da un punto di vista strettamente linguistico e immaginativo il fattore che decreta il dinamismo di molti sonetti va ricercato proprio nell'uso diffuso dei verbi di movimento. È chiaro che la teatralità di molte scene si basa proprio sul susseguirsi di azioni e avvenimenti, e quindi i verbi di questa categoria giocano un ruolo fondamentale per rendere visivamente l'idea degli spostamenti e delle interazioni spaziali che avvengono nei testi. Per rendere l'idea dell'imponente presenza di questi verbi, si propone un'altra tabella, che aiuterà a schematizzare la teoria:

Sonetto	Verbi di movimento
I - R	/
II - R	<i>Parte, Passa</i>
III - R	<i>Ascende, Andrai</i>
IV - E	<i>Sorge</i>
V - S	<i>Mosse, Correa</i>
VI - R	/

VII - S	<i>Cader</i>
VIII - S	/
IX - R	<i>Scese</i>
X - R	<i>Fugge</i>
XI - R	<i>Fugge</i>
XII - R	<i>Fermi, Spinge</i>
XIII - R	<i>Rivolve, Scuoti</i>
XIV - E	<i>Cadde</i>
XV - E	<i>Sorgon</i>
XVI - E	<i>Risorgerà, Andrà</i>
XVII - E	<i>Vengo</i>
XVIII - E	<i>Venne, Corse</i>
XIX - E	<i>Seguendo</i>
XX - E	<i>Va</i>
XXI - E	<i>Guida</i>
XXII - R	<i>Sbalza, Spinge, Respinge, Fuggir (x 2)</i>
XXIII - R	<i>Va, Corse, Caddero, Venne</i>
XXIV - M	<i>Trassero</i>
XXV - M	<i>Atterrarne, Entrerà</i>
XXVI - S	/
XXVII - L	<i>Tornò, Sfugga</i>
XXVIII - E	<i>Seguendo, Avventi</i>
XXIX - S	<i>Spinger, Trarle</i>
XXX - R	<i>Vieni, Calpesti, Atterrar, Guidi</i>
XXXI - L	<i>Giva, Ergea</i>
XXXII - R	<i>Stendea</i>
XXXIII - M	/
XXXIV - R	<i>Vengo, Sorge, Innalza</i>
XXXV - M	<i>Vai</i>
XXXVI - M	<i>Affrettando, Torneranno, Sorgean</i>

XXXVII - M	<i>Movea, Corri, Fuggi, Arresti, Passa</i>
XXXVIII - M	<i>Segua, Seguir</i>
XXXIX - M	<i>Giunto, Appressa, Gitegli, Affrette</i>
XL - M	/
XLI - L	<i>Accompagnarlo</i>
XLII - R	<i>Scendea, Giunse, Gittando</i>
XLIII - E	<i>Torneranno, Aggira</i>

Sarebbe possibile continuare a oltranza l'analisi del linguaggio poetico del Monti giovane: sono moltissimi gli spunti che il *corpus* di sonetti ha offerto all'interpretazione, e molti altri approfondimenti sono senza dubbio possibili, specialmente dedicandosi a un'esegesi di tipo comparativo più minuziosa. Il quadro che si è descritto sin qui dovrebbe comunque essere sufficiente per trarre le prime conclusioni sul linguaggio e lo stile di Monti, e gettare le basi per eventuali lavori futuri, che potrebbero andare ad indagare quale fu l'evoluzione della poetica e della stilistica montiana a partire da questi presupposti. Pare chiaro che la cifra stilistica più significativa della lingua poetica giovanile di Monti sia da ricercare in quella tipologia di lessico che abbiamo a più riprese definito espressivo. Rileggendo le tabelle e le classificazioni lessicali che abbiamo operato è evidente come Monti punti sulla varietà dei registri e dei campi semantici per conferire un profilo preciso e definito al proprio verseggiare, ispirato alla marcatezza retorica e alla multiformità espressiva. I differenti piani e registri lessicali si intrecciano e si alternano conferendo ai testi un'imprevedibilità linguistica che risulta in una poliedricità espressiva accattivante per il lettore, a tratti anche straniante, quasi sempre efficace nel suscitargli un sentimento di empatia e partecipazione. È possibile anche intravedere, in Monti, la tendenza a produrre effetti di marcatezza retorica soprattutto in apertura di sonetto, o in prossimità di pause strofiche importanti, che catalizzano gli effetti perturbanti del materiale linguistico esibito, per poi avviarsi spesso a uno scioglimento della tensione nelle ultime battute.

La fisionomia lessicale del poema, giocata su frequentissime giustapposizioni e scambi tra campi semantici molto differenti, è caratterizzata da un continuo oscillare tra i vari registri della lingua: il sistema linguistico montiano si basa su una continua escursione linguistica data da costanti movimenti in verticale (tra i vari registri e toni della lingua) e rapide fluttuazioni in orizzontale (tra i vari linguaggi specifici e campi semantici). Il

panorama linguistico del *corpus* è dunque non solo molto vario, ma anche incessantemente marcato dal punto di vista stilistico e retorico, proprio in virtù di questo dinamismo che abbiamo descritto e che non si arresta. Tale ‘instabilità’, carica di significati e foriera di innumerevoli cortocircuiti stilistici, si realizza soprattutto grazie all’impiego del lessico espressivo che abbiamo ripetutamente chiamato in causa, scelto da Monti in base agli effetti che esso poteva creare, soprattutto sul piano della potenza immaginifica e della corposità fonica. Dal punto di vista stilistico, infatti, questo materiale viene molto spesso affastellato in porzioni strofiche molto circoscritte, risultando in accusati effetti fonici, oppure viene fatto ‘cozzare’ con un differente registro o campo semantico. Le scelte lessicali sono dunque costantemente volte ad un’espressività carica e vigorosa.

Su questo paragrafo inerente il lessico poetico del giovane Monti termina l’analisi stilistico-linguistica dei sonetti che abbiamo definito “giovanili”. Con essa, si chiude anche la riflessione sulla poetica che dominò la prima stagione ferrarese di Monti, prima della nomina in Arcadia del 1775 e del successivo approdo a Roma. Come abbiamo rilevato in apertura, infatti, la prima vera cesura nella carriera poetica di Monti fu proprio l’ammissione all’Accademia: pur continuando a coltivare un “sonettare” encomiastico come quello che abbiamo esaminato sino a qui, Monti inizierà proprio dal 1775 a cimentarsi con altri tipi di poesia, avendo preso più consapevolezza delle proprie qualità di verseggiatore e mal celando l’ambizione di divulgare la propria arte oltre i confini della Romagna. Nel prossimo capitolo analizzeremo brevemente i caratteri salienti della seconda stagione ferrarese,¹⁷³ vale a dire del periodo in cui Monti si consacrò come poeta e che di fatto costituì il ponte che gli aprì le porte di Roma.

¹⁷³ Rinviando ad altro più idoneo contesto l’analisi dettagliata dell’evoluzione cui andò incontro lo stile montiano: l’esame approfondito di tutte le poesie costringerebbe a diffondersi troppo a lungo in questa sede, distogliendo dal nucleo principale del discorso.

III. La Nomina In Arcadia: da Ferrara a Roma (1775-1778)

Il 16 luglio 1775 Monti indirizzava a Gioacchino Pizzi la lettera seguente, per ringraziarlo dopo essere stato ammesso all'Accademia di Arcadia:

L'onore pregiatissimo compartitomi da V. S. Ill.ma nell'ammetermi a cotesta ragguardevole Adunanza d'Arcadia tanto più mi ha fatto ammirare la compitezza e degnazion sua inverso di me, quanto sono a me stesso consapevole del poco merito che mi ha procacciato un favor sì distinto. Sento pertanto e confesso tutta l'obbligazione che debbo a V. S. Ill., che ha voluto contentarsi d'un tenue mio componimento poetico per giudicarmi capace d'essere ascritto al numero di tanti uomini dotti e valorosi, che del loro nome adornano l'Arcadia e l'italiana nostra poesia. Corrispondenti ai sentimenti dell'obbligazione mia verso di lei sono altresì quelli della più viva mia riconoscenza, per cui ora le rendo que' ringraziamenti, che per me si possono maggiori, e che convengono alla singolar sua gentilezza, e all'esimio merito di un tanto illustre e celebre Custode generale d'Arcadia. Se non sarà grave a V. S. Ill.ma il vedere qualche saggio de' miei componimenti, troverallo in mano del rev. p. Bongiochi, il quale prontamente glielo consegnerà, ond'Ella abbia ulteriori prove, non già di valore, ma dell'inclinazione che nutrisco per la poesia; al qual genio nuovo stimolo s'aggiunge dal nuovo onore onde le è piaciuto di fomentarlo ed accenderlo maggiormente; e cui io procurerò, sotto l'ombra favorevole della sua protezione, di sostenere meglio che mi sarà possibile.¹⁷⁴

Il giovane poeta era stato ascritto all'Accademia due giorni prima, il 14 luglio, con lo pseudonimo di Autonide Saturniano. A questa altezza cronologica Monti è ancora troppo giovane e troppo poco esperto perché si possa dubitare della sincerità delle sue parole. L'entusiasmo che traspare dalla lettera citata doveva essere pertanto autentico: esso segnala qualche importante aspetto che è opportuno approfondire. Anzitutto va rilevata la preponderante «inclinazione per la poesia», che doveva essere ben viva nel giovane romagnolo (allora poco più che ventenne) dal momento che il custode Pizzi giunge a nominarlo pastore arcade sulla base «d'un tenue componimento poetico», identificabile senz'altro con qualche pezzo del suo repertorio di poesia encomiastica, grazie al quale Monti era riuscito a farsi conoscere a livello interregionale. È a partire da questo avvenimento che la carriera poetica di Monti andò incontro a una graduale ma inarrestabile ascesa. Grazie all'ammissione in Arcadia, Monti assume una nuova consapevolezza di sé, che si traduce in una maturazione della sua propensione al comporre versi. La sua attitudine verso la poesia cambiò infatti drasticamente, e i sonetti encomiastici e religiosi lasciarono spazio ad altre più elaborate e complesse sperimentazioni, che nascondevano l'ambizione di affermarsi come poeta sulla scena

¹⁷⁴ *Epist.*, I, pp. 26-27.

letteraria nazionale, valicando in maniera definitiva i confini dell'area romagnola, entro i quali era ormai molto noto e apprezzato. Si può inoltre osservare che l'ammissione all'Accademia d'Arcadia aumentò sicuramente in Monti il desiderio di sviluppare rapporti adeguati e continuativi con l'ambiente culturale romano, che proprio in quel periodo stava beneficiando degli effetti che ebbe sulla cultura l'elezione al soglio pontificio del colto Pio VI (febbraio 1775), il quale fu poi molto presente e attento, nel corso del suo lungo pontificato, alla protezione della scienza e delle arti. Ma l'atteggiamento di Monti cambia anche sotto altri importanti rispetti. Il primo riconoscimento del proprio talento letterario significò per Monti anche la presa di coscienza di quale fosse la strada da percorrere nella vita. Se tra Faenza e a Ferrara il giovane oscillò con indecisione dapprima tra la possibilità di abbracciare una carriera ecclesiastica, e quindi tra gli studi di legge e di medicina, la nomina in Arcadia costituì la molla decisiva che lo spinse a consacrarsi interamente agli studi letterari. Fu solo dopo l'incremento della propria consapevolezza artistica derivato dalla nomina in Arcadia che Monti trovò la forza di opporsi al volere della famiglia, la quale lo avrebbe voluto impiegato in attività più lucrose. L'*Epistolario* ci restituisce in maniera vivida le resistenze che incontrò Monti, ma testimonia anche di come il poeta iniziasse a ribellarsi. Pacificamente, come era nell'indole di Monti, ma risolutamente, cercando ad esempio protezioni e alleanze che potessero levarlo dalle «turbolenze domestiche» che lo affliggevano. È quanto si apprende dalla lettera del 19 agosto 1775 diretta a Girolamo Ferri:

Le turbolenze domestiche non sono mai state tanto fatali alla mia quiete e alla mia sofferenza quanto in quest'anno. Caro signor Maestro, se vedesse, se sentisse! So che gli farei compassione e ribrezzo. Non mi giova procedere con un metodo di vita che io mi studio di rendere inappuntabile, per levare a' miei tiranni il motivo di accusarmi. Si danno per me talvolta dei contrattempi così critici, che io stesso non intendo in qual maniera possa esser provveduto di tanta pazienza. Ma sarà forza una qualche volta che io mi abbandoni a qualche disperata risoluzione. Queste cose io le dico adesso a lei con quella angustia di animo e di sentimenti, che in me vien prodotta da un urto ed insulto continuo di cattivi non meritati trattamenti. La copia de' miei versi si farà: ma sarà scarsa, essendo poche le composizioni, delle quali io ardisca di compiacermi. Tuttavia non sarà tenue riguardo all'autore, a cui le afflizioni dell'animo ordinariamente vietano la salita in Parnaso, ove non poggiano se non i cigni allegri e tranquilli. [...]

P.S. Se scrive al sig. conte Marescalchi mi tenga raccomandato caldamente a quel cavaliere già per sé stesso disposto a proteggermi. Io non ho mai avuto bisogno tanto dell'altrui appoggio quanto presentemente.¹⁷⁵

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 28-29.

Dall'estratto della missiva si comprende l'insofferenza di Monti per le costrizioni della propria famiglia, e quindi la necessità che avvertiva di affrancarsi da un regime impositivo che oramai egli avvertiva come troppo stretto. D'altra parte, Monti fa menzione di una «copia de' *suoi* versi», anche se scarsa numericamente. Pare piuttosto evidente come proprio la nomina in Arcadia del mese precedente abbia suscitato in Monti uno spirito di rinnovamento che lo spinge in primo luogo a cercare una scappatoia dal rigido quadro familiare che anche a distanza esercitava evidentemente il proprio controllo, e quindi lo convince a dare alle stampe una piccola silloge dei propri testi. Si tratta della prima menzione nell'*Epistolario* di una raccolta poetica, e non può essere casuale che Monti decida, o perlomeno valuti l'opportunità, di compiere questo passo proprio dopo la nomina in Accademia. È la conferma che Autonide Saturniano è qualcosa di diverso dal giovane Monti: più ambizioso, più convinto delle proprie possibilità, più deciso ad affermarsi anche a costo di indispettire i famigliari. Il primo cambiamento che l'Arcadia apporta nella vita di Monti riguarda dunque la sua attitudine alla vita prima ancora che alla poesia. La moderata ma orgogliosa e risoluta presa di posizione di Monti nei confronti della propria famiglia si evince anche da altre lettere dello stesso periodo, come quella che Vincenzo scrive al padre il 6 dicembre 1775. Si tratta della prima lettera familiare immediatamente successiva alla nomina in Arcadia di cui si ha notizia dall'*Epistolario*, e da essa sembra trasparire una più ferma volontà di difendere le proprie inclinazioni, quasi come se l'essere diventato un pastore arcade gli avesse dato l'energia, la spinta decisiva per iniziare un cammino di affrancamento:

Io proseguo il mio studio della medicina, ma non posso dimenticarmi quello delle belle lettere. Questo mi ha procacciato ultimamente in una accademia la benevolenza del sig. Cardinale e di mons. Vicelegato, i quali mi hanno dati certi contrassegni di parzialità col lodare o, per dir meglio, col compatire le mie cose. Sono stato questa mattina a bere una cioccolata dal segretario del su detto E.mo Borghesi, e mi ha animato a congiungere questo ornamento di studio coll'altro della medicina, col mettermi davanti agli occhi il vantaggio che a tempo e luogo me ne potrà risultare. Lei può credere che io non mi dimentico del mio dovere, ma che nell'istesso tempo io coltivo quel poco di talento che Dio mi ha dato con un esercizio, che non può né deve disdire alle massime di giovine studioso.¹⁷⁶

Qualche anno prima Monti aveva invece dovuto giustificarsi col padre per aver composto dei sonetti, pure largamente apprezzati, garantendo che non stava perdendo di vista gli studi medici. In una sua lettera del 23 aprile 1773 indirizzata al padre troviamo:

¹⁷⁶ *Epist.*, I, p. 29.

Per la conferma di questo tesoriere Panzacchi tutti i Ferraresi hanno mostrata la loro abilità in compor sonetti, canzoni ed altro. Anche a me venne la voglia di far un sonetto, e fatto che fu lo presentai io in persona al sig. tesoriere accompagnato dal segretario di casa Calcagnini, che ha servitù grande col medesimo. Egli lo gradì sommamente, ed io, animato da questo aggradimento, lavorai in un giorno solo la corona di dieci sonetti, che portai similmente subito a quel cortesissimo signore, che li gradì al maggior segno. Composi dopo in altri ritagli di tempo altri sonetti che, uniti ai primi, sono al numero di 16, ed anche in ultimo un'elegia latina. Tutte queste mie composizioni si sono recitate alla conversazione del tesoriere, e se ne sono fatte moltissime copie, che girano qua e là per Ferrara. Si sono mandate a Bologna, e il segretario del tesoriere Odorici ha scritto che anche là si sono sparse non poco, ed hanno voluto sapere il nome dell'autore, per mandarle a Roma. Questa è stata la prima volta che il fratello Francesco abbia mostrato piacere di vedermi comporre, perché ne ha voluto una copia per sé, per darla a leggere a moltissimi che glieli domandavano, e parecchi ne hanno fatte le congratulazioni con lui credendolo per equivoco l'autore. In somma, a tutti sono piaciute, ed io non mi sono scomposto in verun modo per comporre, perché pochi momenti mi sono bastati a tal effetto, perché mi preme non perder di mira la medicina.¹⁷⁷

Nel 1775 la situazione sembra avviarsi dunque a un rovesciamento: pur non trascurando, almeno nelle intenzioni, lo studio medico (ma la realtà dei fatti era ben diversa!), il poeta affermava di dover coltivare i talenti concessigli da Dio, quelli poetici, e se prima si era dedicato alla poesia senza smarrire la strada degli studi medici, ora sembra quasi dichiarare di dedicarsi a questi ma senza perdere di vista quelli letterari. Un bel cambio di prospettiva! Lo stesso che pare ravvisarsi in un'altra lettera al padre, del 27 aprile 1776. Monti è ormai sempre più deciso riguardo l'impronta da dare ai suoi studi e alla sua vita, e davanti ai rimproveri del genitore che lo biasima per avere dato alle stampe una poesia, la *Visione d'Ezechiello*, appare più solido e più fermo che in precedenza mentre difende in maniera decisa la sua scelta:

Dalla Santona mi viene significato per parte sua un dispiacere da Lei provato in sapere che io abbia fatta stampare una poesia. Può credere che questa cosa fuor di dubbio mi rincresce. I disgusti suoi sono miei nell'istesso tempo, perché l'amore e il rispetto che il padre esige dal figlio è sempre venerabile e sacrosanto. *Tuttavia io mi consolo che il mio dispiacere non è finalmente originato da un rimorso di coscienza, che conosca d'aver mancato. Io volli che uscisse alla luce quella mia composizione, perché ne fui consigliato da persone, che non potranno mai insinuarmi cosa alcuna di mio pregiudizio.* Col mezzo di questa stampa, la quale non importa finalmente che la misera spesa di 18 paoli, io credo d'aver acquistato qualche buon concetto al mio nome non solamente in Ferrara, ma anche fuori di paese, e sopra tutto in Roma, dove a quest'ora posso contar l'amicizia di molte persone celebri per letteratura, e la protezione ancora e la benevolenza di non pochi personaggi assai ragguardevoli. Questi sono vantaggi che nella bilancia di chi pensa saggiamente devono pesar qualche cosa, e il tempo farà conoscere la verità delle mie parole. Anche fuori di un tal riflesso io sarò sempre contento d'aver reso pubblico colle stampe quel componimento, giacché col mezzo di questo io ho trovato l'adito alla protezione del sig. Cardinal Legato e Vicelegato. L'uno e l'altro si è espresso con me in termini significanti e pieni di ogni affabile cortesia, e da questi mi veggo riguardato con quell'occhio d'amore e di condiscendenza, che forse potrebbe destar l'invidia di

¹⁷⁷ *Epist.*, I, p. 8.

qualcheduno. Se il cuor generoso di questi principi non mi fa sperimentare gli effetti delle loro beneficenze, e da chi dovrò sperare un appoggio migliore e una migliore assistenza alle occasioni, con vantaggio non solo di me, ma anche della mia casa?

Le mando un libretto, che è tutto frutto de' miei studi poetici. Il nome del mecenate che porta in fronte spero che non debba meritare i di lei disgusti. Io non ho impiegato il valor d'un soldo, perché le mie critiche circostanze non lo hanno permesso. Una dama di Ferrara, nata per beneficiare e mia gran protettrice, ha voluto darmi un attestato della sua liberalità col soccombere a tutta la spesa, che sarà stata di venti scudi e forse anche più. Il fratello però ha dovuto spendere per me 49 paoli per la legatura del libretto della dedica. Non ho potuto esimermi dall'aggravarlo di questo incomodo, perché denari io non ne ho, e non ne domando per non accrescere i di Lei dispiaceri. Mi duole che da qui avanti bisognerà che io tralasci di scrivere e di andar alla posta a riscuoter le mie lettere, perché nessuno vuol pagarle per me.¹⁷⁸

Si noti oltretutto come lo scontro si giochi sul terreno "utilitaristico" di Fedele Maria: questi era preoccupato che il figlio stesse sprecando tempo e soprattutto il suo denaro in occupazioni futili, e Vincenzo ribatte in maniera molto pragmatica che la stampa è stata fatta grazie alla liberalità di una sua protettrice, e che la poesia ha fruttato la benevolenza di «personaggi assai autorevoli» afferenti nientemeno che all'ambiente di Roma, agganci che avrebbero potuto senza dubbio procurare «un appoggio migliore e una migliore assistenza alle occasioni, con vantaggio non solo di *lui*, ma anche della *sua* casa». E in effetti, dietro alle cariche di "Cardinal Legato" e "Vicelegato" si celano i nomi nientemeno che di Scipione Borghese e di Mons. Ignazio Serra. D'altra parte, «i rapporti del Monti col suo casato furono sempre difficili perché il poeta, sin dal suo soggiorno ferrarese, aveva preso a vivere 'arcadicamente', a sognare l'evasione sociale attraverso la letteratura per entrare in un giro di ambizioni troppo lontane da quelle dei fratelli, ostili e sordi alle sue velleità, nel confronto dei quali sognò sempre la rivalse di un trionfo che li ravvedesse».¹⁷⁹ In effetti, una breve ricognizione sopra l'*Epistolario* mostra chiaramente che Monti inizia soprattutto a partire da questo periodo a parlare più intensamente di letteratura, studiata o prodotta, proprio come se l'investitura ad Arcade lo avesse liberato di un qualche fardello e avesse dato un impulso del tutto nuovo al suo rapporto con le lettere. Si intensificano infatti i contatti con altri letterati anche piuttosto illustri. Del 25 maggio 1776 la lettera diretta a Onofrio Minzoni, in cui con malcelato compiacimento e finta modestia dice di aver sempre creduto di «non dover far conto alcuno delle cose *sue*», dopo che Minzoni aveva dimostrato di apprezzare un suo componimento:

Dal Rev.mo P. Martinengo mi è stato significato il Componimento da V. S. Ill.ma mostrato per la mia Visione, e il desiderio di averne copia. Io ho sempre creduto di non

¹⁷⁸ *Epist.*, I, p. 30.

¹⁷⁹ ALFREDO BELLETTI, *L'ideale arcadico* cit., p. 32.

dover far conto alcuno delle cose mie, perché frutti d'un talento troppo giovanile, che appena ha cominciato a gustare la soavità degli studi e delle scienze, e che non senza gran paura pone il piede nel santuario delle Muse. Contuttociò le confesso ingenuamente che questa volta non ho potuto rattenere il dolce impeto dell'amor proprio, sì che non mi tenti a stimar qualche poco i miei versi, unicamente perché desiderati da Lei. Serve però di ritegno a questa tentazione il timore che, sottomettendoli di nuovo alla finezza del suo giudizio, non li trovi meritevoli della prima approvazione. Comunque sia, io mi pregio molto d'aver ubbidito V. S. Ill.ma, e di essermi reso noto a un celebre poeta, che con tante sue produzioni ha illustrata l'Italia e il suo secolo.¹⁸⁰

Si allarga la schiera di conoscenze e relazioni intellettuali: scrive al conte Paolo Emilio Campi, «scrittore di versi non senza qualche valore» secondo Alfonso Bertoldi, il 25 maggio e il 2 agosto 1776;¹⁸¹ a Gian Battista Vicini, pastore arcade, il 6 luglio dello stesso anno menzionando la composizione di una anacreontica e chiedendo un'intercessione presso Cassiani;¹⁸² quindi, a Clementino Vannetti, per ringraziarlo dell'ammissione all'Accademia degli Agiati,¹⁸³ e ad Angelo Mazza tra il febbraio e

¹⁸⁰ *Epist.*, I, p. 32.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 33-35: «Fin da quando lessi la Bibli io non potei dispensarmi dal concepire per V. S. quella stima, che la nobiltà delle sue poesie inspira a chiunque ama lo spirito del bello e del sublime. Questa stessa opinione, che io porto del suo merito, dovrebbe intimorirmi, e rattenermi dall'assoggettare all'acutezza del suo giudizio una meschina produzione del mio scarso ingegno, se il desiderio da lei mostrato di averla non desse a me il coraggio di mandargliela. Se ciò non basta per giustificare la mia ardittezza, dovrà però bastare a me il sapere che io non sarò mai tanto insolente, quanto ella degnevole e cortese. Oltre tutto questo, V. S. è obbligata a perdonarmi; e sa perché? Perché io le apro il campo di esercitare una delle più belle virtù morali, che è quella di compatire» e «Io mando volentieri una seconda mia Visione all'Ecc.za V., perché so di mandarla ad un ottimo maestro dell'arte poetica, che per effetto di mera gentilezza la gradirà e scuserà ancora de' suoi difetti. Io avrei voluto che l'argomento fosse stato men misero e triviale; ma per lo più, o per convenienza, o per ubbidienza, io son costretto a logorar la fantasia sopra quelle cose, che per l'appunto sono atte a distruggere e smungere l'idee poetiche piuttosto che a fecondarle. Io porto invidia a chi è libero nello scegliere e nel comporre; e rileggendo la nobilissima sua tragedia, riconosco maggiormente la bellezza di questa libertà. V. Ecc.za ha secondato il proprio genio, ed ha scritto mirabilmente. Piaccia al santo padre delle Muse, che io possa cantar una volta a mio capriccio; e non si stanchi frattanto l'Ecc.za V. di continuarmi l'onore della sua padronanza».

¹⁸² *Ibid.*, pp. 33-34: «Per amor del Cielo non parli V. S. Ill.ma tanto vantaggiosamente di me e de' miei versi, se non vuole che le lodi mi facciano commettere un peccato di troppa compiacenza. Non basterà che io sia consapevole a me medesimo di non meritarme, perché la dignità e la celebrità del lodatore avrà sopra l'animo mio una forza troppo grande per farmene insuperbire. Questo però non toglie ch'io non le debba rendere quei maggiori ringraziamenti che posso, assicurandola che il vedermi tanto gentilmente compatito mi dà coraggio a salir con maggior intrepidezza una montagna fertile di cadute e di precipizi. Le sue ottave sono sparse da capo a piedi di quei lumi poetici, che io son solito di ammirare in tutte le di lei poesie, e mi sono piaciute moltissimo. Da queste con mio rossore ho preso un altro motivo di riconoscere il mio niente. Le trasmetto, ma con somma ripugnanza, la mia Anacreontica. Una poesia cominciata per capriccio, terminata con dispetto, e quel ch'è peggio fatta stampare da un amico senza mia saputa e senza che io potessi ritoccarla in molte cose, non meritava certamente l'onore di una sua richiesta. Giacché V. S. Ill.ma mostra di gradir tanto gli sforzi della debole mia Musa, trascriverò in fine dell'Anacreontica un mio sonetto sopra il Ratto di Orizia fatto ad imitazione del Ratto di Proserpina. Se mai incontrasse pienamente la sua approvazione, lo comunichi al signor abate Cassiani».

¹⁸³ *Ibid.*, pp. 35-36: «Due sono i motivi che mi movono a scrivervi, pregiatissimo ed elegantissimo signor Cavaliere. Il primo mi nasce dall'obbligo di ringraziarvi in particolar modo della patente di Accademico Agiato, e del vantaggioso giudizio che voi avete dato della mia Visione. Il secondo deriva tutto dal desiderio di entrar nel numero de' vostri amici, come lo sono già da molto tempo in quello dei vostri ammiratori. Più volte ho avuta l'occasione di leggere i vostri scritti, e per conseguenza di stimarvi, e di riconoscere in voi un terso, un leggiadro, un elegante scrittore. Gradite la sincerità di questi miei

l'aprile 1777.¹⁸⁴ Ad entrambi Monti scrive per «entrare nel numero de' *loro* amici»: lo scopo di questa intensa attività epistolare è come detto quello di allargare la cerchia delle proprie amicizie letterarie e delle proprie protezioni. Il meccanismo che sta alla base dell'allargamento della rete di conoscenze di Monti è evidente in una lettera al Mazza, in cui il giovane poeta rivendica la protezione di una dama autorevole come argomento d'autorità per essere accolto dal letterato. Le protezioni, dunque, venivano instaurate con meccanismi "a catena":

Il nome d'una dama, che era un tempo a voi cara, pregiatissimo mio signor Abate, e che ora è stata il soggetto dei versi che vi trasmetto, saprà giustificarmi abbastanza della libertà che mi prendo di scrivervi. È molto, ch'io bramavo un'opportuna occasione di significarvi il desiderio mio d'entrare nel numero de' vostri amici, come lo sono già in quello de' vostri ammiratori. Finalmente l'ho trovata di tutta mia soddisfazione. Voi stesso dovete compiacervene, perché vi rinnova alla memoria l'idea d'un'amabilissima persona, che con me parla frequentemente di voi, che vi stima al pari di me, che insomma confessa di amarvi, senza considerare che mi rende geloso delle vostre fortune.

In effetti, l'abbiamo già detto, Monti deve molta della sua fortuna, almeno inizialmente, alla propria bellezza giovanile e alla propria innata capacità declamatoria, che gli erano valse la possibilità di frequentare nobili salotti per intrattenere poeticamente le dame e i gentiluomini più in vista. Nelle lettere di questo periodo si discute poi sempre più spesso di questo o quel componimento con un entusiasmo che prima era forse frustrato dal rigido controllo parentale. Dopo aver abbandonato per sempre, come abbiamo visto, i propositi di abbracciare una carriera religiosa, che ancora nel Settecento apriva le porte alla vita letteraria nel binomio chierico/prete-letterato (ecclesiastici erano gli stessi Frugoni, Bertola, Casti, Tiraboschi; di fatto, era questa l'unica via conosciuta dal poeta per consacrare la propria vita agli studi letterari), Monti poté comunque entrare in Parnaso, e soprattutto lo fece attraverso un canale non ecclesiastico, l'Arcadia appunto, fattore che nel suo immaginario avrebbe potuto contribuire a concretizzare il suo ideale di gloria e di promozione sociale, l'ideale cioè del letterato da attuare per superare i confini del suo limitato ambiente di famiglia e di paese. Non è possibile infatti, soprattutto in queste prime fasi, considerare come due cose separate la crescente voglia di una carriera letteraria e il grande desiderio di promozione sociale da parte di Monti: non è azzardato osservare, forse, che il poeta mirava a perseguire *questa* attraverso *quella* anche per il continuo *mobbing* cui era sottoposto da parte dei famigliari. Ecco

sentimenti, e scusate nello stesso tempo la confidenza con cui vi scrivo, lasciando da parte la liturgia dei titoli speciosi, che sono il flagello della società letteraria».

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 35-39.

quindi che per Monti la poesia si avvia a diventare non solo scelta di vita, ma mezzo di riscatto personale e ideale totalizzante cui consacrare la propria vita tutta intera, fine a cui tendere per compiere la piena realizzazione di sé nella società: agli occhi dell'ancora giovane Monti, educato alla necessità di aspirare sempre al meglio e all'utile da una famiglia non incolta ma gretta, comincia a rendersi chiaro che l'unico modo di conciliare l'esigenza di elevarsi socialmente e la passione per le lettere risiedeva nell'opportunità di diventare poeta cesareo, cittadino onorario di quella ristretta elite culturale apprezzata dalle masse e soprattutto dai potenti, frequentando i salotti buoni in grandi città e stringendo relazioni con i 'galantuomini' più in vista.¹⁸⁵ Alla luce di quanto detto pare molto adatta la definizione che Binni diede di Monti come "poeta del consenso" anche se oggi va forse parzialmente riletta: l'esigenza del *consenso*, in senso lato, da parte del poeta ravennate affonda proprio qui nel periodo ferrarese le sue radici. Monti non aveva potuto dedicarsi agli studi letterari senza intralciare il volere dei dispotici parenti, e solo un vasto *consenso*, testimone della bontà del suo talento, poteva costituire il compromesso che gli avrebbe schiuso le porte del Parnaso e poi di Roma. L'amore di Monti per le lettere fu senza dubbio purissimo, ma la sua vita certificherà che per perseguirlo dovette piegarsi al potere del *consenso* e, anche una volta affrancatosi dal giogo parentale, non fu più in grado di rinunciare al lustro e agli incarichi (svolti un po' per necessità un po' per il prestigio) che dal *consenso* derivavano, appagandosi magari di una semplice vita contemplativa dedicata agli studi e alla poesia: l'esperienza tutt'affatto pratica e materiale vissuta a Roma in qualità di Agente Provvisionario, messa in luce dai recenti ampliamenti della corrispondenza epistolare dell'autore ne è la prova.¹⁸⁶ La continua ricerca della tutela e della benevolenza del potente di turno, per quanto possa risultare spiacevole, potrebbe dunque avere radici più profonde di quanto si pensi, e riconducibili a una indotta condizione psicologica del poeta più che a una maliziosa e opportunistica debolezza intrinseca. La nomina a pastore arcade non fu altro che la scintilla decisiva che, dopo un lungo sfregare di pietre, accese finalmente in Monti il fuoco del desiderio e dell'ambizione. D'altra parte, come già opportunamente osservato da Alfredo Belletti, il rapporto del poeta con l'Arcadia «non si esaurisce nel suo ingresso col nome di Autonide Saturniano o nelle recite della Prosopopea e della Bellezza dell'Universo durante le sue giornate romane e neppure nell'assimilazione della maniera varaniana

¹⁸⁵ WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso* cit.

¹⁸⁶ Cfr. a riguardo LUCA FRASSINETI, *Primo supplemento all'epistolario* cit. e ANDREA PENSO, *Due lettere inedite di Vincenzo Monti*, in «Filologia e Critica», 38, 2013/3, i.c.s..

[...] che gli aprì la via delle ‘visioni’; il rapporto del Monti con l’Arcadia è perenne perché l’ideale letterario e sociale dell’Accademia romana era stata alla base della sua vocazione di letterato». ¹⁸⁷ Monti poteva vedere nell’Accademia una realizzazione di quella democratica repubblica delle lettere l’appartenenza alla quale poteva significare per lui un punto d’arrivo, per il riconoscimento delle sue qualità di poeta per quanto aveva mostrato sin lì, e allo stesso tempo doveva sembrargli un nuovo punto di partenza, una più che autorevole base da cui spiccare il volo verso nuove vette artistiche, con la sicurezza di essere sulla giusta strada visti i consensi. Monti, assieme ad altri, dovette precocemente avvertire che il merito dell’Arcadia fu soprattutto quello di restaurare il buon gusto nelle belle lettere, traducendo «quel programma letterario nei termini del costume sociale, e non *ci* si meraviglia affatto di trovare, assieme ai letterati autentici, sedicenti letterati e donne e medici ed altri personaggi del ceto sociale eletto per comporre una società che riunisse le persone colte d’Italia attorno al motivo della poesia che era ornamento d’obbligo in ogni solennità del tempo». ¹⁸⁸ È noto che i rapporti di Monti con l’Accademia si complicheranno già nei suoi primi anni romani, dal momento che il romagnolo mal sopporterà le tendenze pseudo scientifiche e filosofeggianti che l’Arcadia si preparava a seguire sotto la guida di Pizzi e Godard. Ma soprattutto nei primi frangenti ferraresi l’ammissione in questa e in altre, minori, accademie dovette significare molto per Monti, che finalmente vedeva un primo ufficiale riconoscimento della bontà del suo talento artistico: era ormai un poeta, riconosciuto da un pubblico di poeti e accettato in una comunità di poeti. Se si riflette brevemente, poi, sul burrascoso rapporto che Monti aveva coi famigliari in questo periodo, l’ammissione in Arcadia per “meriti acquisiti sul campo” doveva rappresentare per Monti un grande argomento da mostrare agli scettici, e un grande impulso a migliorarsi e ad ampliare la sua notorietà. Abbiamo già rilevato come le lettere del periodo testimonino abbastanza chiaramente i sentimenti di Monti riguardo la nomina a pastore arcade, e anche la svolta del proprio atteggiamento rispetto agli *studia humanitatis*. La lettera più significativa di questo giro d’anni è quella che segna il definitivo abbandono di Ferrara e viene inviata al padre il 9 maggio 1777. Senza troppi giri di parole, Vincenzo scrive del suo risoluto proposito di trasferirsi a Roma, l’ambiente culturale che secondo lui avrebbe potuto valorizzare il suo talento permettendogli di condurre una vita a lui più adatta, ispirata agli studi letterari:

¹⁸⁷ ALFREDO BELLETTI, *L’ideale arcadico* cit., pp 25-26.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

Permettetemi che questa volta, scrivendovi, io mi prevalga del *Voi*; giacché il rispetto di un figlio verso del padre non consiste nelle parole. Spiacemi di sentir dal fratello, che siete rimasto mortificato per la proposta da lui fattavi a nome mio di portarmi a Roma. Parmi che dovrete anzi compiacervene certamente, perché siete amoroso verso di me, e premuroso de' miei vantaggi. È d'uopo che restiate omai persuaso, che l'aria o di Ferrara o di Fusignano non è salubre per me; voglio dire che, rimanendo in queste parti, io sarei sempre un ozioso, un meschino, costretto da una quasi totale impossibilità di rendersi vantaggioso a sé medesimo, utile al decoro della casa, perché condannato a seppellire in una oscurità perpetua quei pochi talenti che Dio mi ha compartiti. Vi ho già detto altre volte che lo studio legale, medico, matematico o altro, non è per me. Il mio genio non può combinarsi con siffatte scienze; e chi è che pretende di deviarlo, se egli dalla natura è portato ad altra parte? So che qualcuno la pensa diversamente; ma questi dovrebbe vergognarsi di sé medesimo, e non volere che tutti sieno avvolti nei pregiudizi dell'interesse; poiché l'uomo, intento solo senza bisogno ad accumulare, non glorifica la mano di Dio che l'ha creato. Per l'altra parte, intendo bene quanto sia difficile ad un padre che ama, staccarsi da un figlio, che, allontanandosi da lui per lungo tratto di paese, toglie di mezzo la possibilità di rivedersi spesso e vicendevolmente. Io sono troppo sensibile a queste riflessioni; e nel riandarle colla mente, mi sento fortemente combattere dalla tenerezza, dall'amore per una parte, e dall'altra dal dovere in cui sono di pensare a me medesimo. Ma poscia, portando lo sguardo sull'avvenire, veggio troppo grande il bisogno di non pregiudicare al mio proprio interesse. Voi stesso, negando di acconsentire alle mie risoluzioni presenti, con qual coraggio potreste un giorno mirarmi languire in un ozio vergognoso al vostro fianco, condannato ad un genere di vita troppo indegno di me e delle speranze che si sono concepite con quel talento che finora è rimasto sepolto? - Io aveva un figlio - potreste allora dire, - che poteva formare il mio contento coll'acquistarsi concetto e fama non mediocre (poiché l'esaltamento dei figli ridonda in onore dei genitori), che poteva stabilire la propria fortuna e il decoro della famiglia, che avrebbe insomma assicurata la felicità de' suoi giorni; ed eccolo adesso, per cagion mia, per essermi lasciato tradir dall'amore e dagli altrui consigli, eccolo ridotto ad una perpetua oscurità - . Questi sarebbero i sentimenti che vi nascerebbero in cuore, effetto di un rimorso, di cui forse dovrete rendere stretto conto al Signore nel punto di morte. Insomma, riflettete seriamente su questo affare; e spero che Dio v'illuminerà, acciò accordiate l'assenso alla mia partenza per Roma. Le persone che spontaneamente si prendono l'incarico di avere una particolar cura di me, devono assicurarvi abbastanza della mia buona condotta. Sapete quanto mi voglia bene questo nostro amabilissimo Cardinale Borghese, e questo piissimo Vice-Legato Serra, il quale a quest'ora mi ha dato, con dimostrazioni di particolare amorevolezza, mille stimoli per effettuare il mio disegno. Aggiungasi a questo, che in Roma io sono conosciuto, e che vado là assistito da una prevenzione assai favorevole. Tutte queste cose devono muovere il vostro animo, e disporlo ad un facile assenso per non mettermi in costernazione, e ridurmi a violare disperatamente l'obbligo che mi corre di obbedirvi. Ciò non sarà mai, perché voi siete ragionevole, e conoscete troppo la forza del dovere in cui siete, di non impedire i vantaggi de' vostri figli.¹⁸⁹

Monti menziona ancora il Cardinale Borghese e il Vicelegato Serra quali argomenti di autorità per convincere il padre della bontà dei propri programmi. In effetti, fu proprio grazie alla munificenza del Cardinale che il giovane poeta poté convincersi a tentare il grande salto e muovere nella Capitale. Monti riesce ad attuare il suo progetto l'anno successivo e arriva dunque a Roma il 26 maggio 1778. L'esordio in Arcadia avviene

¹⁸⁹ *Epist.*, I, p. 39.

solo due settimane dopo, l'11 giugno, e Monti ne ebbe una positiva impressione, dal momento che poteva scrivere al fratello Cesare il 4 luglio successivo:

Se leggerete i foglietti passati di Firenze e del Diario Romano, se pure troverete nessuno che gli abbia, vedrete che parlano della mia recita fatta ultimamente in Arcadia. Io mi trovo molto soddisfatto della parzialità con cui sono stato accolto da questi letterati. Il Sig. Duca di Ceri, figlio del Duca di Bracciano, ha voluto ammettermi alle radunanze che si fanno ogni giovedì in sua casa da parecchie dottissime persone, di cui egli è affezionato Mecenate; e in tal modo mi ha offerto il campo di conoscere a poco a poco una gran parte di Roma.¹⁹⁰

Monti sembra avere trovato la sua dimensione: i primi riscontri ottenuti dall'ambiente capitolino sono incoraggianti e lo persuadono di essere sulla giusta strada. Per comprendere chi era il poeta che aveva fatto il suo debutto in società occorre però fare un piccolo passo indietro. Tra la nomina a pastore Arcade e l'approdo a Roma era infatti trascorso un considerevole lasso di tempo di tre anni, che abbiamo già qualificato altrove come la seconda stagione ferrarese del poeta. Abbiamo già potuto constatare come in questo periodo il carattere del giovane uomo stesse andando progressivamente incontro a una maturazione. Qui di seguito si cercherà di muovere una serie di riflessioni tese a mostrare i cambiamenti che investirono anche la produzione poetica, ai quali abbiamo finora solo accennato. Abbiamo descritto in maniera esauriente le forme poetiche prevalenti nel repertorio montiano fino al 1775: nel suo apprendistato condotto tra Faenza e Ferrara Monti aveva mosso i suoi primi passi traendo ispirazione dai maestri della tradizione estense, cercando di affermare fin da subito motivi e stilemi propri e coltivando il proprio gusto scenografico e la propria tendenza alla costruzione di immagini potenti, in modo tale da rendersi immediatamente riconoscibile. La forma metrica adoperata da Monti è quasi unicamente il sonetto (onnipresente al punto da averci permesso di costruire, per individuare le tendenze della prima poetica, un *corpus* esclusivo). Come ha osservato anche Luca Frassinetti, «da un regesto complessivo della sua produzione antecedente la stampa del capitolo sulla *Visione d'Ezechiello* [...] si calcolano circa cinquanta componimenti italiani attestati in forme più o meno complete. La prevalenza del sonetto è quasi assoluta».¹⁹¹ A partire dal 1775 le cose cambiano. L'eredità culturale ferrarese ovviamente permane e resisterà per molto tempo nell'immaginario di Monti. Ma la volontà di rinnovamento e sperimentazione cui

¹⁹⁰ *Ibid.*, pp. 49-51

¹⁹¹ LUCA FRASSINETI, *In margine all'«Epistolario» del Monti: note sul poeta esordiente in Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume 1*, a cura di Gennario Barbarisi e William Spaggiari, Milano, Cisalpino, 2005, p. 729.

abbiamo già fatto cenno è resa evidente innanzitutto dall'introduzione, a fianco del sonetto, di nuove forme metriche, più ampie, più ariose, più capaci di contenere la magniloquente capacità montiana di costruire immagini traboccanti di dettagli, colori e sfumature. La difficoltà nel condurre un'analisi stilistica organica della produzione montiana di questi tre anni risiede proprio nella sua estrema variegatazza: non c'è una linea guida unitaria come era stato per i sonetti, e la sperimentazione implica la varietà a tutti i livelli, da quello metrico a quello stilistico-linguistico. Molto più utile, dunque, sembra il procedere con un'analisi dei singoli componimenti anno per anno, dando conto di volta in volta delle peculiarità e delle innovazioni apportate dalle nuove prove alla poetica montiana, mettendo in evidenza proprio lo scarto, in termini di sperimentazione e volontà di allargamento del proprio repertorio stilistico-formale, che si avverte tra le due stagioni ferraresi, divise dalla cesura dell'ammissione in Arcadia.

Del 1775 (forse addirittura antecedente la nomina stessa in Arcadia) sono le ottave del *Giorno*, composte per la elezione di Pio VI e quindi successive al febbraio dello stesso anno. Si tratta di una delle poche opere superstiti di quell'anno¹⁹² e, pur non costituendo certamente un pezzo di alta poesia, la sua presenza a questa altezza cronologica è estremamente significativa perché costituisce con ogni probabilità il primo esempio, dopo le modeste sestine del *Cantico di Giuditta* (composto nel 1770 in occasione di un'Accademia tenutasi a Faenza), di poesia articolata su strutture strofiche di misura superiore ai quattordici versi tipici del sonetto. Il contenuto è ovviamente encomiastico e, come è facile immaginare, vi confluisce tutto il repertorio di stilemi, immagini, iperboli, deissi e ipotiposi che abbiamo messo in evidenza per i sonetti d'occasione della prima stagione ferrarese. Vi si rintraccia, anche, l'attitudine montiana a cantare in maniera sovrabbondante argomenti futili con eloquenza oratoria e sproorzionata. Nota Ivanos Ciani che il *Giorno* «nemmeno sul piano formale oltrepassa le soglie della mediocrità, giacché la pienezza agile e sicura dell'endecasillabo, quella pienezza che, almeno per il gusto di certi ascoltatori, era bastata e bastava a sorreggere e giustificare il sonetto montiano, non riuscendo a mascherare a lungo la vacuità dell'argomentare, finisce per esserne l'impetosa rivelatrice, sottolineando la costante soluzione di continuità fra una strofa e l'altra, fra un'immagine e l'altra». ¹⁹³ Monti si trova cioè

¹⁹² È probabile che Monti, dopo aver dichiarato in una lettera al Bertoldi di volere servire e cantare chi lo avesse comandato (cfr. nota 94), fosse arrivato a «distruggere i prodotti fin qui forniti con mentalità dilettaistica e a rinviare, sine die, l'esame incontro con un più vasto e impegnativo pubblico di lettori» (cfr. IVANOS CIANI, *Le prime raccolte poetiche* cit., p. 419).

¹⁹³ *Ibid.*

‘impigliato’ tra le necessità della nuova forma metrica e l’ovvia persistenza del *modus poetandi* tipico dei sonetti. La forma dell’ottava necessitava di altri accorgimenti e di un discorso poetico di più ampio respiro cui il giovane Monti non era ancora preparato. Il fatto che il poeta non si sentisse del tutto a suo agio e non fosse ancora riuscito completamente a fare evolvere la sua primissima produzione sonettistica, superandone andamenti, stilemi e repertori, emerge chiaramente da alcuni raffronti puntuali tra il *corpus* e il poemetto. Monti adotta la tecnica autocitatoria, che abbiamo lungamente discusso a proposito dei sonetti del *corpus*, anche nella composizione delle ottave e in qualche circostanza recupera interi versi proprio dai suoi sonetti giovanili. Esempio il verso:

La contrastata libertà latina

Che ritroviamo alla fine dell’ottava 44 del poemetto come prelievo del v. 4 dal sonetto XIV (*Prendi, signor, la Consolar bipenne*). Ancora, il verso:

Delle sue gioie a ragionar con Teti

Presente all’ottava 50 e nel sonetto XVIII (*Muse, amabili dee, fama già venne*), in entrambi i casi come verso di chiusura. E infine ancora il verso dell’ottava 45:

Che meritar più che bramar potesti

Richiama da vicino il verso 2 del sonetto XXX del *corpus* (*Vieni col crin di quelle bende adorno*):

Che meritar pria che sperar potesti.

Anche senza dilungarsi troppo riguardo l’ennesima ricorrenza del metodo di riciclo e reimpiego dei propri materiali, è evidente almeno come essa testimoni che Monti non fosse ancora pronto a staccarsi dal terreno sicuro del “sonettare” encomiastico, dal momento che stilemi e situazioni, quando non precisi versi, riemergono ancora anche nella nuova forma metrica. Lo scarto tra ancoraggio al vecchio, consolidato modo di intendere la poesia attraverso la forma del sonetto e le necessità, spesso disattese, che la sperimentazione dell’ottava portava in dote decreta l’insuccesso del poemetto, che pure presenta qualche scorcio interessante. Ad esempio, la stanza 11 sulla morte del

predecessore di Pio VI, Clemente XIV, con qualche guizzo degno dell'Arcadia lugubre in chiusura:

Or gli occhi sulla perdita infinita
Ha più d'ogni altro ausonia egri e dolenti:
Un flebil cigno a lacrimar l'invita
Fra l'ombre del suo pianto confidenti.
Voi, notti, udiste d'armonia gradita
Il patetico suon de' suoi lamenti:
Tacquer l'aure mestissime, ed il cielo
Coprissi di un funesto orrido velo.¹⁹⁴

O anche l'ottava 38, dominata da un quadretto d'ambiente dal sapore vagamente neoclassico, soprattutto facendo la tara del distico finale esageratamente magniloquente:

Come sublime il platano s'estolle
Sul verde margo d'un volubil rivo,
Come il cipresso di Sion sul colle,
Come pei campi specioso olivo
O qual rosa di Gerico il sen molle
Apre al cader d'umore lento e furtivo
Tal vo' chiamarti, o generoso o vero
O grande o santo successor di Pietro

A conti fatti, l'importanza del *Giorno* va dunque piuttosto ricercata nel suo ruolo di pietra miliare, ancorché modestissima, nella carriera poetica di Monti, come primo tentativo di affrancarsi da un modo ripetitivo di intendere la poesia sperimentando le proprie abilità di verseggiatore su forme metriche più impegnative. Va considerato, cioè, come emblema del cambiamento cui andò incontro l'attitudine alla poesia di Monti dopo l'ammissione in Arcadia: Autonide Saturniano poteva e doveva cimentarsi anche con altri generi poetici e forme metriche.

¹⁹⁴ Ivanos Ciani segnala l'ottava perché prova del fatto che Monti stava leggendo le *Notti Clementine* di Aurelio Bertola, avviandosi dunque alla conoscenza dell'autore. Nella stanza I della seconda Monti poteva infatti leggere:

Io torno nell'orror della Montagna
Fra l'ombre del mio pianto confidenti,
E pel nero cammin sol m'accompagna
Il patetico suon de' miei lamenti:
O silenzio agli afflitti, e ai vati amico,
Non riconosci ancor l'ospite antico?

«Un incontro, quello con il Bertola, per ora largamente infruttuoso, giacché Monti, ascoltandolo negli accenti più tradizionali (quelli encomiastici, appunto, e senza saperne riprodurre l'organicità), sembra essersi lasciato sfuggire quelli moderni [...]. Tuttavia occorre registrarlo perché, fra poco, comincerà a essere produttivo». (cfr. IVANOS CIANI, *Le prime raccolte poetiche* cit., p. 421)

Tale sperimentazione continua inarrestabile anche l'anno successivo e il 1776 è infatti ricco di componimenti che costituiscono qualcosa di nuovo nel panorama della poesia montiana. È evidente che il poeta iniziava a comprendere la necessità di completare la propria formazione e allargare il proprio repertorio superando la propria impostazione di base, solo inizialmente, frugoniana. La parabola di Frugoni d'altra parte era in fase calante alla fine degli anni '70 del Settecento: quando Monti dichiarerà nella lettera dedicatoria del *Saggio di poesie* indirizzata alla Trotti Bevilacqua di volere proporsi come successore di Comante, è pienamente consapevole che l'arte di lui benché pregevole è ormai stata superata, e probabilmente sentirà presto di averla superata egli stesso. Si confrontino i due seguenti passi tratti rispettivamente dall'*Epistolario* e appunto dalla dedicatoria:

Con qual titolo Bettinelli mi chiama secondogenito, o primogenito di Frugoni? Questa è lode, o biasimo? E caso che io sia il secondogenito, chi è questo primogenito? Non vorrei che egli mi battezzasse per Frugoniano: cosa che mi sarebbe di somma mortificazione.¹⁹⁵

Io non son certo Comante: ma quantunque per altri nol sia, lo debbo essere per voi; anzi ardisco dirvi, che voi dovete per un principio di privato interesse procurar al mondo questa illusione. Si direbbe che avete errato nello scegliere il successore, che non siete più assistita da quella penetrazione di spirito, da quella intelligenza, e sicurezza di giudizio, per cui l'Italia riguardò sinora ogni vostra scelta come un criterio infallibile del poetico merito.¹⁹⁶

Il vero desiderio che Monti esprime nell'accostarsi alla figura di Frugoni consiste nella volontà di raccogliere la sua eredità di poeta non dirò vate, ma "sociale", accettato dalla comunità letteraria, dai mecenati e dai poeti: Comante è dunque un modello di poeta prima ancora che di poetica. Come ha osservato Alessandra Di Ricco «Il Monti, se non, forse, finché dovette sottostare alle direttive dei suoi attardati maestri, non fu mai un 'puro' adepto di Comante, né mai avrebbe potuto esserlo, per la semplice considerazione che la sua formazione di poeta avvenne nella fase della crisi del primato

¹⁹⁵ Lettera scritta a Clementino Vannetti il 20 maggio 1780 (*Epist.*, p. 117). In altre circostanze, pur confermando la stima per Frugoni, parla in termini poco lusinghieri del frugoniano Godard, come in occasione di una "disputa" sopra l'*Entusiasmo malinconico*: «Fra le cose che vi mando troverete alcune poesie dell'ab. Godard, il quale è frugoniano per la vita, e che è riputato per uno de' migliori, ed alcune altre dell'ab. Golt, il quale ha in capo la persuasione di essere il primo cigno d'Italia. Forse io m'inganno, ma spero che vi incontrerete del vuoto assai grande, del ridicolo, dell'affettato e del fumo assai odoroso ma niente sostanzioso, quantunque a prima vista giungano qualche volta a destar dell'impressione. Ciò accade perché hanno sul volto una gran quantità di belletto, che da lontano seduce. [...] L'ab. Godard però, che era invecchiato nel suo lusso frugoniano seguì a battere più arrabbiatamente le orme servili del suo inimitabile modello» (a Vannetti, 26 gennaio 1779, *Epist.*, p. 60); e ancora riguardo ai frugoniani: « Si può mostrar dappertutto per Frugoni la stima che esso merita, e si può rivedere il pelo ai suoi ridicoli imitatori, che fanno della poesia un semplice giuoco di parole » (a Vannetti, 15 luglio 1779, *Epist.*, p.76).

¹⁹⁶ *Saggio*, p. VII.

frugoniano, e, per quanto inesperto fosse il giovane Monti, non era certo da lui scegliersi come guida un astro in declino». ¹⁹⁷ L'ambizione di Monti avvicinandosi a Frugoni è dunque piuttosto quella di ricoprire come lui il ruolo sociale di poeta, venendo riconosciuto e accettato dal pubblico e dalla comunità letteraria. ¹⁹⁸ Dichiarandosi distante dalle diverse "sette" letterarie, Monti appare precocemente consapevole della crisi della poesia italiana dell'epoca, e crede di poter cavalcarla non tanto aderendo alla fredda poesia filosofico-scientifica che veniva propugnata da certa parte di Arcadia, ma sposando pienamente quella poetica dell'entusiasmo, dell'immaginazione, della malinconia e della passione, da mettere al servizio di un ingegno versatile e aperto a molteplici suggestioni. Come ben sintetizzò Carlo Calcaterra:

Discepolo per molt'anni di frugoniani ardentissimi [...], imitatore non pedestre del Frugoni, del Varano e del Cassiani, i quali per i loro versi coloriti sembravano soddisfare difettosamente i suoi gusti giovanili [...] il Monti fu in ogni tempo della sua vita un potentissimo assimilatore delle forme letterarie, nostre e straniere che più gioiosamente lo colpissero. Ma non fu soltanto un assimilatore e un letterato, fu anche un poeta. L'imitazione di Dante, del Milton, del Klopstock, del Gray, del Pope, le derivazioni dalla Bibbia, da Virgilio, da Orazio, da Ovidio, dal Petrarca, dall'Ariosto, dal Tasso, dal Camoens, dallo Shakespeare, dal Voltaire, dal Macpherson, dal Werther goethiano, le movenze frugoniane e le reminescenze del Varano, del Minzoni, del Cassiani, di A. Paradisi e di quant'altri scrittori si vogliano, hanno certamente per chi studi l'opera del Monti una grande importanza storica e letteraria; ma non sono tutta l'opera sua. Esteticamente importa sapere se il Monti abbia espresso con forma sua il mondo poetico di cui il suo spirito viveva. ¹⁹⁹

E l'espressione di tale mondo poetico iniziava a manifestarsi con una insistita e sentita adesione alla tecnica dell'entusiasmo, con qualche primo tentativo di tradurlo in versi. Il dono febèo che per Frugoni era stato solo un persistente velo esteriore diventa in Monti una ragione seria e autosufficiente di poesia, che lo porta a distinguersi in maniera eminente dai tanti poeti ascrivibili al "frugonanesimo" e dediti a una poesia fondata sul magistero di Comante. Il superamento definitivo della maniera frugoniana, della poesia che secondo Francesco Torti «eccita la fantasia ma lascia il cuore in riposo», avverrà con le dichiarazioni di poetica contenute nelle dedicatorie del *Saggio di poesie* del 1779, in cui si affermano il primato del cuore sulla riflessione e della soggettività sull'oggettività, si rivendica l'importanza dell'entusiasmo e dell'immaginazione, e si

¹⁹⁷ ALESSANDRA DI RICCO, *Monti e Frugoni* cit., p. 208. In effetti, la crisi del Frugoni data almeno dai primi anni Sessanta del Settecento, e la tardiva pubblicazione delle opere può trarre in inganno mascherando quella che di fatto fu una lunga agonia.

¹⁹⁸ Le lettere dedicatorie del *Saggio* mostrano in maniera inequivocabile questa tendenza.

¹⁹⁹ CARLO CALCATERRA, *Storia* cit., pp. 402-403.

ammette l'importanza dei poeti stranieri. Monti si avviava dunque spedito in direzione della "poesia delle passioni", la cui mancanza nella poesia italiana era stata già rilevata dallo Sherlock. Il "nuovo" in Italia si avviava infatti a essere una poesia che sapesse concedersi all'entusiasmo e alla passione: Monti l'aveva precocemente capito, e non a caso aprirà il *Saggio* con l'*Entusiasmo malinconico*. Oltretutto, solo l'anno seguente, il poeta lavora alle *Riflessioni sulla poesia lirica*,²⁰⁰ che «costituiscono il documento più interessante e più coerente delle meditazioni montiane intorno alla poesia in questo periodo»²⁰¹ e che permettono al poeta di puntualizzare la sua prima poetica dell'"entusiasmo", schierandosi tra l'altro dalla parte della poesia moderna contro quella antica. Le sperimentazioni di questi anni sono dunque il primo segnale del cambiamento di cui Monti avvertiva la necessità e che verrà teorizzato qualche anno più tardi. A fianco dei vari sonetti che continuano a trovare uno spazio importante nella produzione del poeta (tra gli altri: il *Ratto di Orizia*, modellato su Ovidio e Cassiani,²⁰² troverà posto nel saggio di poesie; *Passaggio di Clelia nel Tevere*; *Per la promozione alla Sacra Porpora di Monsignor Guido Calcagnini*), iniziano pertanto a farsi largo anche nuovi modelli di forma poetica, vale a dire la canzonetta anacreontica, l'ode e il capitolo in terza rima, declinato sul modello della *Visione* varaniana. Occorre osservare, sulla scorta di Angelo Romano, che «alla composizione delle *Visioni* e alla canzonetta anacreontica – che dopo Chiabrera era stata rimessa in circolo da Rolli e Metastasio –, Monti si dedicò dal 1776 al 1778, vale a dire nell'ultima fase della permanenza ferrarese; sono liriche senza una poetica unitaria e salda [di qui anche l'impossibilità di analizzarle in un *corpus* come è stato fatto invece per i sonetti], che costituiscono però un esempio di grande predisposizione per l'immaginazione e l'orecchio».²⁰³ Esamineremo dunque brevemente i tentativi che Monti fece di misurarsi con la forma dell'ode e della canzonetta, posticipando la trattazione delle *Visioni*, che ebbero una rilevanza maggiore nel divenire della poesia montiana. A partire dal 1775 Monti aveva iniziato dunque a mettersi alla prova con altre maniere poetiche allora in voga, anche in virtù dell'allargamento che aveva conosciuto la schiera delle sue relazioni e amicizie letterarie. Uno dei tentativi va ascritto a quel genere di poesia galante e briosa che molto

²⁰⁰ L'originale non ci è stato trasmesso, ma gli autografi di due parti sono stati rintracciati e pubblicati in FERDINANDO PASINI, *Un discorso di Vincenzo Monti in Arcadia*, in «Pro cultura», I, fasc. I, 1910, pp. 17-36; fasc. II, 1910, pp. 101-107.

²⁰¹ CALOGERO COLICCHIA, *Il "Saggio di poesie" del 1779* cit., p. 52.

²⁰² Per stessa ammissione di Monti: «Giacché V. S. Ill.ma mostra di gradir tanto gli sforzi della debolissima Musa, trascriverò in fine dell'Anacreontica un mio sonetto sopra il Ratto di Orizia fatto ad imitazione del Ratto di Proserpina. Se mai incontrasse pienamente la sua approvazione, lo comunichi al signor abate Cassiani» (*Epist.*, I, p. 34).

²⁰³ ANGELO ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma* cit., p. 19.

popolare era presso i salotti delle nobili dame ferraresi, più volte citate nei precedenti capitoli. Il modello per questo tipo di esercizio poetico era all'epoca Ludovico Savioli con i suoi *Amori*. Nelle ventiquattro canzonette in strofe di quattro settenari (due sdruccioli non rimati alternati a due piani rimanti tra loro) trovano spazio quadretti galanti, situazioni amorose e vicende sentimentali basate sulla società Settecentesca e su alcuni suoi "rituali" (la passeggiata, il teatro...), intersecati con motivi e situazioni della mitologia classica. I contemporanei potevano leggervi «una ispirazione galante e raffinatamente edonistica e un gusto di rappresentazione miniaturistica e visivamente perspicua, al segno di una imitazione sapiente della concisione oraziana e in una gara con il disegno prezioso di derivazione ercolanese e pompeiana». ²⁰⁴ Date queste premesse, è facile intuire come questo esperimento (pur di indubbia importanza da un punto di vista dell'evoluzione della poetica montiana e significativo testimone della volontà del poeta di superare i vecchi schemi) rischiasse di risultare in qualcosa di estremamente difficile per chi, come Monti, si era formato su un genere di poesia devota ed encomiastica e aveva tra le sue doti migliori la sovrabbondanza dell'immagine e la magniloquenza del discorso, tutte caratteristiche che male conciliavano le esigenze di una poesia più leggera e agile. L'incontro con il gusto neoclassico e in particolare con i suoi aspetti meno maestosi e fragorosi presentò dunque a Monti alcune difficoltà, perché lontani erano quei modi poetici sia dalla sua inclinazione naturale sia dalle basi su cui si era formato. Laddove il ricco verseggiare del poeta necessitava di essere contenuto in confini più nitidi ed eleganti e la sonorità di farsi più dimessa e meno sensazionale, l'esito poetico tradiva l'immaturità di Monti nell'approcciare la novità. Più che come poesie di grande valore, dunque, sarà opportuno registrare queste prove come testimoni del cambiamento occorso nel modo di intendere la poesia, che abbiamo cercato di descrivere come una apertura e una vasta disponibilità alla sperimentazione. Un testo molto significativo in merito a quanto abbiamo detto è *Per una solenne mascherata rappresentante un trionfo eseguita da alcuni nobili ferraresi nel carnevale dell'anno 1776*. In questi versi Monti non sa rinunciare al suo verseggiare sovrabbondante, che viene messo al servizio di una declinazione più ironica e galante. E se l'incipit, giocato appunto sul terreno dell'eloquenza familiare al poeta, "funziona":

Quando coi lauri su la fronte invitta
La bellicosa gioventù di Roma
Traeva d'Asia e d'Affrica sconfitta

²⁰⁴ WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso* cit., p. 51.

L'alta superbia incatenata e doma;

Correan ad annunciar trombe guerriere
Il terror delle genti e la ruina,
E cariche di lance e di bandiere
Gemean le rote su la via latina.²⁰⁵

Qui d' Afri di Numidi e di Geloni
Le vinte schiere al giogo eran condotte:
Ivi il Nilo e l'Eufrate andar prigion
Facean vedersi colle corna rotte. (vv. 1-12)

Così non si può dire dello svolgimento della poesia, che dimostra tutte le difficoltà di Monti nel riprodurre quadretti e situazioni connesse al contesto di festa coi modi dell'eleganza settecentesca:

Qua colle braccia mozze e sanguinose
Senti chieder pietà corpi feriti;
Là miri il pianto dell'odrisie spose
Già vedove d'amanti e di mariti.

Sì triste oggetto intenerisce ed ange
Alle donzelle spettatrici il core:
E intanto a chi per lor sospira e piange
Si fa pompa d'orgoglio e di rigore.

Dunque a farvi con noi dolci e pietose
Non bastano d'amor le piaghe acerbe!
Voi sarete più belle e più vezzose,
Se ancor foste men crude e men superbe. (vv. 49-60)

È evidente come Monti sia ancora molto legato all'espressionismo immaginoso e carico di colore che contraddistingueva i suoi sonetti: valga su tutte come esempio l'immagine delle braccia mozzate. In effetti, il brio umoristico del poeta trovava i suoi esiti più felici

²⁰⁵ In margine, si rilevi un nuovo episodio del tipico procedimento stilistico di autocitazione che spesso abbiamo rilevato. In questo caso, le prime due quartine dell'ode richiamano da vicino l'ottava 4 de *Il giorno*:

Da' sette collierge la fronte invitta
E in fin s'allegra il buon destin di Roma.
Questo altro è ben che di Cartago afflitta
Trar la superbia incatenata e doma,
Quando colla vittoria in volto scritta
Cingean di lauro i vincitor la chioma
E carche di barbarica ruina
Premean le rote sulla via latina

in una comicità più grossolana e accusata, distante dalla raffinatezza del modello savioliano cui cercava di accostarsi.²⁰⁶

Esito più felice ebbe nello stesso anno l'ode *Alla fanciulla inferma*. In questa circostanza però l'imitazione del modello savioliano di Monti si spinge quasi alla copiatura. Il XVIII degli *Amori* viene infatti saccheggiato e lo stesso Monti lo ammetterà più tardi, rifiutando il proprio componimento:

Lascia le tazze e i farmaci
Omai dell'arte muta:
Se ti confidi a Ippocrate,
Ohimè!, tu sei perduta.

Indarno egli sollecito
Ai labbri tuoi prepara
Le nauseate polveri
Della corteccia amara.
(Monti, *Alla fanciulla inferma*, vv. 1-8)

Odi, i momenti volano,
Odi una volta, e cedi.
Ohimè! gli Dii ti perdono
Se in Esculapio credi.

E l'erbe indarno, e i farmaci
In tuo favor prepara;
Tue labbra indarno chieggono
La pia corteccia amara.
(Savioli, *All'amica inferma*, vv. 1-8)

O si vedano, ancora, alcuni motivi mitologici che Monti copia da Savioli elaborandoli solo in minima parte:

Qual fu a Cidippe il premio
D'esser superba e dura?
Che le giovò d'Aconzio
Farsi all'amor spergiura?
(Monti, *Alla fanciulla inferma*, vv. 25-28)

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

O Dea, sarò d'Aconzio;

²⁰⁶ Comicità che raggiungerà le sue vette nella traduzione della Pucelle volteriana molto tempo dopo, ma che anche affiora anche in alcune prove giovanili poco conosciute, come la canzonetta *Per un grave incomodo emorroidale* del 1779, che Bertoldi si rifiutò addirittura di pubblicare nel suo *Epistolario* (cfr. PAOLO ZOLLI, *Una canzonetta inedita di Vincenzo Monti*, in «Filologia moderna», 2 1977, pp. 361-363).

Ardito Amor vi scrisse.
Vide l'incauta vergine,
Sarò d'Aconzio, e il disse.
(Savioli, *All'amica inferma*, vv. 29-36)

Quando Monti devia dalla copiatura quasi pedissequa del modello, emerge tutto l'impaccio di chi non riesce a chiudere nella stretta misura della monorcorde quartina savioliana la propria traboccante eloquenza e la propria potente sonorità:

Io per te prono e supplice,
Mirto spargendo e rosa,
Io placherò la cipria
Divinità sdegnosa.

Ritorneran le porpore
Sull'adorabil viso,
E su le labbra il facile
Conquistator sorriso.
(Monti, *Alla fanciulla inferma*, vv. 45-52)

Mal si accordava alla vena del Monti di questi anni la forma metrica della canzonetta. I suoi tentativi di aprire la disponibilità del proprio repertorio poetico ed espressivo alla poesia galante vengono quindi dirottati verso una forma che meglio poteva incontrare le inclinazioni del poeta. Abbandonata la stretta e infruttuosa fedeltà al modello savioliano, Monti vira dunque «su più facili e adatti compromessi di tipo savioliano e canzonette o poemetti di ascendenza frugoniana-chiabreresca, in cui gli riesce più agevole dar vita alla sua immaginosità più ricca e meno nitida e concisa».²⁰⁷ Esemplici in tal senso sono almeno due componimenti del 1776: *Al signor Domenico Gallizioli* e il *Poemetto anacreontico*, entrambi articolati su distici di ottonari a rima baciata. I due testi sono ascrivibili al genere anacreontico, molto popolare all'epoca, declinato però da Monti in maniera tale da renderlo più adatto alle proprie abilità poetiche. Più che perseguire la ricerca della concisione e della nitidezza nelle immagini, più che costruire un testo che procedesse per blocchi autonomi e conclusi come era nella canzone savioliana (ogni strofetta una immagine), nelle sue poesie anacreontiche Monti cerca di tessere una ampia rete di immagini, ritratti e dialoghi in circostanze galanti ed eleganti, dando al discorso poetico un respiro più ampio che non gravita solo intorno alla misura della quartina indipendente, ma rompe la separazione strofica per dare vita a una maggiore continuità narrativa e a un più fluido susseguirsi delle scene. L'eloquenza di Monti trovava così uno strumento metrico più adatto a sostenerla, essendo obliolate le

²⁰⁷ WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso* cit., p. 53.

difficoltà che i limiti strofici e versali avevano portato nelle prime prove del poeta con le canzonette. Il fatto che Monti si trovasse più a suo agio con questa forma metrica è reso evidente dalla personalizzazione che egli operò qualche tempo dopo nella costruzione di alcune canzonette savioliane per la contessa Cicognari, su cui torneremo più tardi (sono infatti dell'anno successivo, il 1777). Tra le due poesie anacreontiche che abbiamo nominato, quella dedicata a Domenico Gallizioli è senza dubbio la meno rilevante. Essa si segnala appunto come esempio dello sperimentalismo del Monti e come prova della maggiore facilità che il poeta trovava nella composizione di versi basati su questo schema metrico, più congeniale alla sua vena rispetto al modello di Savioli. L'incipit, agile e brioso nel cantare con umorismo l'"incidente" occorso al protagonista, testimonia il fatto che Monti doveva sentirsi più a suo agio rispetto ad altre prove:

Niso mio, se il ciel propizio
Ti mantenga il tuo giudizio
E ti guardi un'altra volta
Un po' meglio dalla stolta
Tua fran fretta e dal fatale
Precipizio delle scale,
Lascia al fine d'incitarmi
Alla cetra e al suon de' carmi (vv. 1-8)

Come si vede, il discorso poetico valica ogni misura strofica, divenendo così più fluido e più confacente all'urgenza del dire di Monti. Anche certi altri scorci svelano una grazia e un'armonia più eleganti e fini, cui la canzone di stampo savioliano non aveva saputo attingere:

La su quelle sponde amene
Dell'armonico Ippocrene
Vedi tu quei verdeggianti
Sacri allori susurranti
Che non s'alzan timorosi
D'aquiloni procellosi
O di Giove allor che in mano
Piglia i dardi di Vulcano? (vv. 13-20)

Il Poemetto anacreontico merita una riflessione un po' più approfondita. Non tanto per il valore intrinseco del componimento, anche questo piuttosto modesto, quanto perché lo stesso Monti doveva percepirlo come qualcosa di diverso dalle altre, se lo scelse tre anni dopo come ventiduesimo testo del *Saggio di poesie*. Purtroppo, non essendoci giunta la *princeps*, è oggi impossibile leggere il testo nella sua versione originaria. È

necessario supporre che questa opera sia andata incontro a un processo di rimaneggiamento negli anni prima di essere inclusa nella silloge d'esordio, con la quale Monti ambiva a farsi conoscere dall'ambiente letterario romano e più generalmente italiano. Nel 1776 infatti Monti si rivolgeva così a Vicini:

Le trasmetto, ma con somma ripugnanza, la mia Anacreontica. Una poesia cominciata per capriccio, terminata con dispetto, e quel ch'è peggio fatta stampare da un amico senza mia saputa e senza che io potessi ritoccarla in molte cose, non meritava certamente l'onore di una sua richiesta.²⁰⁸

Una poesia «terminata con dispetto», ammesso che Monti non stesse recitando la parte del falso modesto, non poteva certo trovare posto nella raccolta d'esordio. Se dunque la veste poetica è quella di tre anni più tardi, periodo nel quale Monti poteva essere intervenuto massicciamente, l'idea e il concepimento sono immediatamente successivi all'ammissione in Arcadia, e sarà dunque opportuno muovere qualche altra osservazione su questo testo. Il tema non è certamente innovativo: un fanciullo è innamorato della sfuggente e volubile Amarille, che prima lo lusinga e poi lo disillude. A distinguere questo lungo componimento in ottonari (sono ben 385) è senz'altro l'agilità con cui è cantata la storia. Con un tono sempre gradevolmente ironico, i distici a rima baciata si susseguono uno dopo l'altro in un felice crescendo che non ammette pause e non si concede alcun intoppo. Un ritmo vivace e un tono leggero sostengono il discorso poetico fino alla fine del componimento. In effetti, sono molti i passaggi in cui traspare tutto il brio di una narrazione dall'impalcatura senz'altro esile ma efficace nel suo leggero umorismo. Qualche verso a titolo di esempio. Abbastanza brillante è la sequenza in cui Monti rivolge un'apostrofe al Dio Amore, reo di aver una condotta crudele nei confronti degli innamorati:

Prima sparge l'infedele
Su le piaghe un po' di mèle;
Poi dà mano ad un vasetto
Pien di tōsco maledetto
Che per nostra disventura
Porta appeso alla cintura,
E lo stilla notte e dì
Sopra i cuori che ferì.
Ah crudele ingiusto nume!
S'hai sì barbaro costume,
E chi mai ti chiamerà
Un'amabil deità? (vv. 21-32)

²⁰⁸ *Epist.*, I, p. 34.

La descrizione della fanciulla non spicca per originalità o innovatività, dal momento che vi sono rifusi quasi tutti i *topoi* della tradizione; ma, ancora, costituisce un saggio di come stesse ampliandosi la disponibilità poetica di Monti, che mai nei sonetti giovanili aveva descritto poeticamente una ninfa in questi termini, tra il galante e lo spiritoso, strizzando l'occhio alla melica del Settecento per quanto riguarda l'agile musicalità e cantabilità del passaggio:

Una ninfa dolce dolce
Ch'ogni cuor rapisce e molce;
Con un ciglio che può fare
Tigri ed orsi innamorare,
Ciglio nero rubatore,
Mi legò mi tolse il cuore:
Ed a pena la guardai
Che mi piacque, ch'io l'amai;
Anzi parve ch'io l'amassi
Prima ancor che la guardassi.
Mentre io fiso la mirava;
Ovunqu'ella indirizzava
Delle luci il bel sereno,
Ivi i fiori all'erbe in seno
Rugiadoso il capo alzavano
E più vaghi diventavano,
Desiosi d'essere tocchi
Dal chiaror di quei begli occhi.
L'aere istesso a lei d'intorno
Scintillar vedeasi, adorno
Di faville tremolanti
Che spargea da' bei sembianti
Questa cara benedetta
Vezzossissima angioletta.
E frattanto i venticelli
Correan giù dagli arbuscelli
A lambirle lievemente
Or la bocca sorridente
Or le guance porporine
Or le trecce del bel crine,
Ben mostrando ai molli fiati
D'esser tutti innamorati
Di quel vago e gentil viso
Che fea in terra un paradiso. (vv. 43-76)

L'ultima parte del brano appena citato è emblematico della differenza che Monti avvertiva tra il modello savioliano e questo tipo di canzonetta anacreontica. Dal verso 67 («E frattanto i venticelli») non è presente alcun segno di punteggiatura forte e non si intravede alcuna partitura strofica: il discorso di Monti può dunque fluire liberamente senza nessun tipo di briglia e condizionamento esterno, risultando in un esito più felice

e più efficace. Vivace e intriso di un sottile umorismo è anche l'episodio dell'incontro tra i due amanti e dello scambio del pegno d'amore, che conferma come il traboccare del verseggiare montiano sia congeniale alla cascata quasi ininterrotta di distici:

Ella rise, e si compiacque
D'ascoltar ch'io l'amo, e tacque:
Poi mi diede un porporino
Ben tessuto fiorellino,
Ch'io baciai di amor ripieno
Mille volte o poco meno:
E la man che mel donò
Sul mio petto l'adattò,
Ove ascoso il porto ancora
Per portarlo infin ch'io mora.
Vollì anch'io di fede in pegno
Del mio amor lasciarle un segno;
Ed in cambio di quel fiore
Le donai, non mica il core,
Chè due volte non potea
Darlo a lei che già il tenea,
Ma un bel nastro variato
Di colore delicato;
E la sorte oh quanto mai
Del mio nastro invidiai!
Quando il prese e poi legollo
Al ritondo eburneo collo. (vv. 129-150)

Allo stesso modo, anche l'intrusione del "terzo incomodo" è narrata in modo spiritoso, con una piccata apostrofe diretta ad Amore per protestare del "ratto" subito, seguita da un'accorata e lacrimosa invocazione, prima ai propri occhi poi alla natura, che tradisce ancora una volta (sono molte le interrogative dirette nel poemetto) il fare enfatico del verseggiare montiano:

Crudo Amore, Amor ingrato;
Ahi! che troppo fortunato
In quel punto io ti pareo,
Se una mano ingiusta e rea
Non spargeva i tuoi tormenti
Sul più bel de' miei contenti.
Oh contenti, oh rimembranze,
Oh dilette mie speranze!
V'ho perdute, e non son morto
D'amarezza e di sconforto?
Giacchè sparso d'orror fosco
Tutto intorno tace il bosco,
E la mesta aura romita
Solo a piangere n'invita;
Occhi miei, che far volete
Se qui dunque non piangete?

L'idol mio non è più mio,
Chè un rival me lo rapìo.
Solitudini secrete,
Selve tetre ed inamene,
Qual ristoro mi darete
Senza il volto del mio bene? (vv. 151-174)

Spiritoso è anche il ritratto del giovane e aitante concorrente che si innamora della stessa fanciulla:

Ei garzon di bell'aspetto
(E lo dico a mio dispetto);
C'ha due rose su le guance,
E negli occhi tien due lance
Onde far strage e ruina
D'ogni bella madamina;
C'ha le ciocche dei capelli
Ben disposte in torti anelli,
Ove Amor con reti e piaghe
Guasta il cor di tante vaghe;
Che sul labbro ha sempre i favi
D'eloquenza i più soavi,
Mescolati alle natie
Veneziane furberie;
Egli vide (oh giorno, oh vista
Per me sempre amara e trista!)
Della ninfa il bel semblante,
E restonne anch'egli amante;
E giurò due volte o tre
Pe' suoi ricci e pel tupè
Di voler senza dimore
Conquistarsi ancor quel core. (vv. 209-230)

Il punto forte di Monti è come sempre il suo gusto scenografico, un tratto stilistico maturato sin dagli albori della sua formazione faentina e che anche in questi nuovi componimenti trova spazio, risultando in passaggi molto felici stilisticamente perché frutto di una tecnica oramai consolidata, come dimostra l'esempio seguente:

Come soffio di leggiro
Venticello passeggero,
Che calando dalle cupe
Grotte alpestri d'una rupe
In suon basso e moribondo
Fra la tenebra notturna
Va a disperdersi nel fondo
D'una valle taciturna. (vv. 193-200)

Anche il panorama dei modelli va dunque ampliandosi in questo periodo, e se per l'uso dell'ottonario il riferimento può essere ancora Frugoni, che li impiegò largamente, per la forma anacreontica spiccano soprattutto Rolli e Metastasio: tra la miriade di autori dediti all'anacreontismo, i loro nomi si distinguono particolarmente e sui loro testi Monti aveva iniziato ad allenare la propria sensibilità e ad esercitare la propria penna, in modo da presentarsi nella nuova veste in maniera appropriata per imporsi all'attenzione della comunità letteraria.²⁰⁹

Il 1776 è anche l'anno in cui fu data alle stampe (a Parma, «Dalla Stamperia Reale») la *Visione d'Ezechiello*, capitolo in terza rima in lode del predicatore Filippo Giannotti. Secondo Arturo Pompeati «questa visione è il passaporto che Monti chiede alla tradizione più seguita al suo tempo per acquistare il diritto di muovere su via propria».²¹⁰ E in effetti, pur rifacendosi esplicitamente al magistero di Alfonso Varano, maestro indiscusso nel genere della visione, il componimento dedicato al profeta vissuto nel VI secolo a. C. costituisce in effetti qualcosa di veramente nuovo nella carriera di Monti, oltreché una delle poesie meglio riuscite. La lezione del Varano, che si traduceva in una poesia immaginosa e sonora, sostenuta da «un linguaggio scabro e vigoroso, ricco di reminiscenze bibliche più ancora che dantesche, decisamente in contrasto con l'indirizzo classicistico contemporaneo»,²¹¹ non poteva che incoraggiare le già forti tendenze di Monti al grandioso e al sovrabbondante. E proprio delle visioni varaniane e del suo autore Monti tratterà un elogio nella dedicatoria del *Saggio di poesie* alla Trotti Bevilacqua.²¹² È quindi facile comprendere perché il genere della visione fosse particolarmente congeniale al giovane alfoninese: la terza, forma metrica “aperta” e versatile, dava al poeta massima libertà di espressione e gli lasciava campo libero per costruire una fitta rete di immagini, situazioni dialoghi senza che il discorso potesse essere in nessun modo ostacolato nel suo fluire. La “visione” poi, intesa in senso lato, incontrava alla perfezione la poetica montiana del “far vedere”: lo si intuisce facilmente, la capacità di Monti di dar vita a immagini e scene vivaci e traboccanti di suoni e di colori trovava in questo genere lo strumento perfetto per manifestarsi in tutta la propria potenza. La poetica dell'entusiasmo, lungamente elaborata nella prima stagione ferrarese, viene ora messa al servizio di una forma metrica dal respiro più ampio, in cui

²⁰⁹ Probabile anche l'influsso della poesia francese, dal momento che nella dedicatoria a Jean Ferry del *Saggio di poesie* si legge: «i Francesi hanno un gran numero di anacreontiche superiori forse in bellezza a tutte quelle degli antichi e dei moderni, toltane per altro la *Libertà a Nice* dell'immortal Metastasio». (*Saggio*, p. 200).

²¹⁰ ARTURO POMPEATI, *Vincenzo Monti*, Bologna, Zanichelli, 1928, cit., p. 9.

²¹¹ RAFFAELLA SOLMI, *Poeti del Settecento*, Torino, UTET, 1989, pp. 29-30.

²¹² *Saggio*, pp. IX-X.

la traboccante eloquenza oratoria di Monti può stendersi ed estendersi senza limiti. La *Visione d'Ezechiello* è in effetti costituita da una serie di artifici stilistici e da un catalogo incalzante di immagini fantastiche volti a coinvolgere il lettore sul piano sensoriale. Non troppo preoccupato di veicolare un messaggio religioso o morale, il giovane poeta accoglie della visione, intesa come genere, soprattutto il potenziale espressivo e le tecniche rappresentative. Il fare grandioso e sublime, “tutto cose”, del verseggiare montiano viene esaltato e sorretto da un uso preciso della terzina e dell'endecasillabo, che risultano molto più proporzionati addirittura di quelli varaniani. Infatti, anche se, come hanno già dimostrato prima Leonardo Cambini e poi Angelo Romano,²¹³ i debiti della *Visione d'Ezechiello* nei confronti di Varano sono molti e non si fermano solo all'impostazione di base, c'è da dire che sotto molti rispetti l'allievo superò il maestro, soprattutto per quanto riguarda la prosodia e l'armoniosità del verseggiare. Se nel Varano la frenesia visiva, acustica e immaginativa, potente ma spesso disorganica, si traduceva spesso in una passionalità mista di astrattezza e sensualità (da cui derivano certi accenti preromantici, su cui cfr. *infra*), nel giovane Monti, impegnato ad ampliare il suo repertorio tecnico, questa irrequietezza risulta più che altro in un impulso squisitamente letterario e formale. Mutuando da Varano il concetto dell'immaginoso ma declinandolo secondo la sua poetica del mostrare, Monti sarà in grado di creare sequenze di scene spettacolari o solenni, immagini traboccanti di colori e suoni potenti in cui l'intima adesione al meraviglioso e al sublime cantati sarà più genuina. Manca nel poeta di Alfonsine la *pietas* religiosa che permea invece i componimenti varaniani (con una vena quasi di morboso gusto per l'orrido), perché le grandi costruzioni montiane si giustificano in sé e per sé, hanno in sé stesse la loro ragion d'essere, in quanto espressione poetica e manifestazione letteraria. Walter Binni ha spiegato benissimo cosa Monti potesse trovare nello schema delle visioni:

[Nelle visioni Monti] vede la possibilità di sfrenare il suo impeto immaginoso e sonoro, di superare i limiti impostigli dalla misura del sonetto anche se minzonianamente atteggiato al grandioso, di spaziare col suo fervore descrittivo-visionario in superfici illimitate e pronte a riempirsi delle volute ampie, delle figure colorite, dei gusti enfatici, delle prestigiose apparizioni spettrali a cui la sua immaginazione tendeva, in accordo più o meno esplicito con alcune equivoche condizioni dell'ultimo Settecento ispirante alla grande poesie dopo il gusto illuministico classicistico (volto al chiaro, al sensibile, all'elegante), e preso fra la spinta preromantica vera e propria e certe forme dello stesso neoclassicismo (Mazza, Rezzonico) scontento del minia turismo e teso a quel «fare

²¹³ Cfr. LEONARDO CAMBINI, *Derivazioni varaniane nella 'Visione d'Ezechiello' di Vincenzo Monti*, Livorno, Tip. Debatte, 1903 (Nozze Dominici-Persiani) e ANGELO ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma* cit., pp. 133-136.

grande» che del resto, attraverso il Frugoni, riprendeva le velleità più laterali dello stesso periodo arcadico (Guidi, Filicaia).²¹⁴

Nelle visioni, Monti poté anche avvalersi del magistero dell'altro maestro ferrarese, Onofrio Minzoni, modello di robustezza linguistica e di gusto per l'immagine drammatica e la maniera spettacolare. Magistero che il giovane poeta riconosceva nella lettera dedicatoria nel *Saggio di Poesie* destinata proprio al Minzoni.²¹⁵ Monti si cimentava dunque nel nuovo genere sulla spinta della sua formazione ferrarese e soprattutto sullo stimolo delle novità che la moderna poesia iniziava a offrire e alle quali il neo pastore arcade si stava avvicinando: come ha osservato Ivanos Ciani, «la visione è, con tutte le limitazioni del caso, incunabolo preromantico e anticipa, nei contenuti, alcunché di romantico in un'Italia che non ha ancora affrontato la traduzione dei nuovi testi inglesi, francesi e tedeschi [...] allora anche il solo fatto di averla assunta ad oggetto di esperimento ed aver contribuito alla fama del suo iniziatore è merito di qualche rilievo, nonché indizio di una disponibilità ad ascoltare e rimodulare accenti difforni dal gusto imperante, metastasiano e anacreontico, condivisa da pochissimi altri contemporanei. E segna l'avvio di un processo di accumulazione e lenta trasformazione degli elementi più disparati, linguistici e tematici, dai quali nascerà la non miracolosa ma particolarissima espressività montiana».²¹⁶ Monti poteva quindi capitalizzare le prime esperienze faentine e la sua innata tendenza alla scenografia spettacolare e sonora mettendole al servizio di una poesia *nuova*. L'immaginazione di Monti aveva dunque campo libero in queste costruzioni aperte. Le terzine della *Visione d'Ezechiello* sono infatti occupate da tutti gli elementi che abbiamo visto prendere forma nei sonetti come costituenti l'armamentario retorico e stilistico del giovane Monti. Nei 166 versi trovano spazio passaggi ispirati a fenomeni ottici, in cui ritorna la grande attenzione per i campi semantici della vista e della luce:

Del chiaro sole mi fería la fronte
Il raggio mattutin, tal che più schietto
Non comparve giammai su l'orizzonte. (vv. 7-9)

Celossi il dì sereno; e al minaccioso
Passar del nembo l'onda risospinta
Si sollevò dall'imo gorgo ascoso.

E quindi in giro strascinata e spinta

²¹⁴ WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso* cit., pp. 58-59.

²¹⁵ *Saggio*, p. 158.

²¹⁶ IVANOS CIANI, *Le prime raccolte poetiche* cit., p. 425.

Dal vorticoso vento ecco scagliarsi
Nube di lampi incoronata e tinta,

E tutta a me dintorno avvilupparsi,
E in un baleno colle gravi some
Dell'opresse mie membra alto levarsi. (vv. 16-24)

Dispensatrice di novella spene
Allor rifulse un'iride tranquilla
Su le vòlte del cielo ampie e serene.

La mia nube d'incontro arde e sfavilla
Di pacifica luce, e mi percuote
D'ineffabili raggi la pupilla. (vv. 103-108)

Particolarmente importante in merito al tema della vista è la ricorrenza del modulo anaforico inaugurato dal potente «Vidi», verbo che introduce le grandiose e orrorifiche scene evocate e aumenta il tasso di ipotiposi dei passaggi seguenti, specialmente nella terzina conclusiva:

Vidi. In aspetto spaventoso e strano
Di scheletri facea l'orrida massa
Funesto ingombro al desolato piano.

L'altere ciglia in riguardarli abbassa
Il fasto umano, e baldanzosa in atto
Morte col piede li calpesta e passa. (vv. 37-42)

Della mia nube che al di sotto aprissi:
E sprigionato da quel denso lembo,
Giacqui su l'erba; e quel che vidi io scrissi. (vv. 164-166)

Monti conferma di rivolgere le proprie attenzioni anche alla sfera uditiva. Ritornano, a distanza di pochi anni, i moduli stilistici che abbiamo visto in via di formazione nei sonetti giovanili, e che iniziano in questo periodo a prendere una impronta più decisa. La cura degli aspetti 'sensoriali' del discorso poetico, declinati sempre in tono magniloquente e traboccante di accenti, è una caratteristica che viene progressivamente messa a punto durante il processo di maturazione di Monti. Rispetto ai sonetti d'esordio, nel capitolo in terzine viene messo in rilievo l'aspetto più spaventevole della percezione sensoriale: non grida, dunque, ma strepiti, non tuoni ma *trabalzi*, non un soffiare di vento, ma un *mugghiare*, in un cozzare d'ossa che si riappropriano delle proprie carni. Alcune terzine del capitolo lo confermano:

Quando mugghiar dall'aquilone io sento

E repente appressarsi un procelloso
Turbo, forier di notte e di spavento. (vv. 13-15)

A quel trabalzo per terror le chiome
Mi si arricciarò: ed io da tergo intanto
Voce sentii, che mi chiamò per nome.

- Scrivi, gridò, quel che tu vedi. - Al santo
Suon di queste parole un terso vetro
Si fe tosto la nube in ogni canto. (vv. 25-30)

E a quelli che, ascoltando il santo editto
Della divina inimitabil voce,
Fatto da morte a vita avean tragitto, (vv. 112-114)

Poscia degli empi a sgomentar le fronti
Le parole vibrò qual furibondo
Torrente che rovescia argini e ponti.

Tuonò sul fuoco del tartareo fondo:
E fu sì forte quel tuonar, che spinto
Mi credetti all'abisso imo e profondo.

D'ira nel volto e di squallor dipinto
Tuonò nunzio di stragi e di procelle:
E Libano si scosse e Terebinto.

Tuonò sul giorno in cui verran le agnelle
Dai capretti divise, e al suon di tromba
Vedransi in cielo vacillar le stelle:

E parve un fiero turbine che romba
Tempestoso per l'aria, e alfin su i campi
Impauriti si trabalza e piomba. (vv. 145-159)

Si noti come soprattutto l'aspetto macabro delle visioni cui il poeta assiste venga messo in versi con particolare cura e con gusto puntuale per la parola a notevole impatto espressivo, sia sul piano fonico che sul piano dell'immagine veicolata. Monti sembra compiacersi in maniera particolare delle potenzialità che potevano derivare da questo registro linguistico, e qualcosa era già in embrione in sonetti come il XLI (*Non è questo il Calvario? E non son queste*). Tutti questi spunti segnalano una certa apertura di Monti verso le nuove tendenze che la poesia dell'epoca si preparava ad assumere, e segnatamente quelle proromantiche, che troveranno spazio poi anche nella cosiddetta Arcadia "lugubre" che abbiamo già menzionato in qualche occasione. Nella *Visione d'Ezechiello* un passo significativo in questo senso, per pregnanza dei termini e della rappresentazione, è il seguente, in cui prende vita una *danse macabre* in piena regola:

- Parla, quindi gli disse in tuon severo,
Parla a quest'ossa argenti: e riverito
Fia di tua voce il sacrosanto impero. –

Ed egli, ubbidiente alzando il dito,
Gridò: - Sorgete, aridi teschi, or ch'io
E membra e polpe a rivestir v'invito.

Tacque: e tosto un bisbiglio un brulichìo
Ed un cozzar di crani e di mascelle
E di logore tibie allor s'udìo.

Già tu le vedi frettolose e snelle
Ricercaarsi a vicenda, e insiem legarne
Le congiunture, e vincolarsi in quelle.

Vedi su l'ossa risalir la carne,
Intumidirsi il ventre, e il corpo tutto
Di liscia pelle ricoperto andarne. (vv. 73-87)

Anche il lessico della visione è certamente orientato a suscitare lo stupore e un sentimento empatico in chi legge. Le terzine pullulano di lemmi a marcata caratura espressiva, afferenti ai più svariati campi semantici. In aggiunta a quelli della sensorialità, si va dal lessico orroroso (*Aspro tormento, Procelloso turbo, Spavento, Gorgo ascoso, Trabalzo, Terror, Abbominoso e tetro, Scheletri, Insepolti inaridite ossa, Orrida, Funesto ingombro, Morte, Tremò, Salme, Squarciaro, Dolorosi accenti, Tartareo fondo* – reminiscenza del sonetto I, v. 4 del *corpus*: «Le ingorde fauci del tartareo fondo» - *Turbine che romba*) a quello corporeo (*Fronte, Petto, Crani, Logore tibie, Ventre, Pelle, Piedi, Vene, Iride, Faccia, Labbro, Core*), da quello della tecnica/materialità (*Corno, Some, Chiome, Vetro, Carboni ardenti, Vesta, Mele, Favo, Flutto, Fibre, Incenso, Tromba*) al sovrannaturale (*Real padre Eridàno, Santo Suono, Cherubin, Etereo Calle, Ignoto Ministro, Capo aureo divino, Sacrosanto impero, Angel superno, Dio, Alma, Eterno amore, Spazi d'olimpò*). Il comune denominatore è per l'appunto la grande pregnanza espressiva del linguaggio, che concorre insieme alle immagini a generare potenti effetti d'ipotiposi e di estrema nitidezza, a sostegno della vividezza e dell'intensità della rappresentazione.

Oltre a testimoniare la nuova disposizione di Monti nei confronti della letteratura, che si traduce in un desiderio e una disponibilità alla sperimentazione e all'acquisizione di nuove tecniche pressoché illimitati, le *Visioni* sono importanti nella carriera del poeta anche sotto un altro aspetto. La sostituzione della mitologia classica con vicende e figure di ascendenza cattolica costituisce mossa strategica di non piccola importanza. A un Monti sostanzialmente privo di un mezzo di sostentamento stabile e per questo

impegnato nella tessitura di nuove relazioni, letterarie e non, e nell'ottenimento di importanti protezioni, la poesia si offriva come potenziale lasciarsi passare per i centri culturali più importanti. Lo sfondo cattolico dei capitoli (Monti invoca lo «spirito di Dio» e non le Muse, ad esempio) non passò inosservato nello Stato Pontificio, cui Monti guardava come il palcoscenico ideale per potere costruire la propria carriera letteraria. Quella di *Ezechiello* e le altre tre visioni che Monti comporrà negli anni successivi sono l'emblema del fatto che la seconda stagione della formazione ferrarese percorreva due binari intrecciati, per esigenze molto pratiche. Da una parte sta l'aspirazione a migliorarsi come poeta e ad arricchire il proprio repertorio tematico, stilistico e linguistico. Dall'altra, l'arricchimento del proprio bagaglio poetico è messo al servizio di un sottile lavoro diplomatico teso a procurarsi la simpatia di personaggi illustri e mecenati che potessero assicurargli protezione e sostentamento, introducendolo poi a loro volta in circoli ancora più potenti ed esclusivi. La poesia, diremmo oggi, è dunque l'investimento che Monti decide di compiere per garantirsi un futuro senza perdere di vista la propria vocazione che, seppur messa al servizio di un'arte in qualche modo opportunistica, fu sempre sincera. Giungere a quel compromesso, mediando tra amore per le lettere e necessità (e userei proprio questo termine piuttosto che ambizione, viste le continue pressioni familiari) di promozione sociale fu anzi l'unico modo per non rinunciare alla poesia. Ampliare le proprie abilità poetiche, per eccellere in tutte le maniere dell'epoca al fine di trovare poi una via più personale era dunque una necessità del tutto impellente. Dopo il felice esito della prima, dunque, Monti elaborò nel giro di un paio d'anni altre due visioni,²¹⁷ nelle quali però lo smaccato intento encomiastico sovrasta del tutto la costruzione delle immagini e lo svolgimento del discorso poetico, che invece nella *Visione d'Ezechiello* procedeva più armoniosamente e ordinatamente. Dello stesso 1776 è il *Componimento poetico per la promozione alla Sacra Porpora di Sua Eminenza il Signor Cardinale Guido Calcagnini* («Nell'ora che dell'altre è più vicina»). Il poeta immagina di essersi assopito in un bosco, per venire poi svegliato da un angelo che lo scorta in cielo per mostrargli il Paradiso, festante per la nomina di Calcagnini. L'esame di pochi passaggi è sufficiente a svelare che il proposito celebrativo è quasi totalizzante ed esteso per tutta la lunghezza del capitolo, impedendo

²¹⁷ Sono infatti solamente due, oltre a quella d'Ezechiello, le visioni elaborate da Monti prima dell'approdo a Roma. Non dunque tre, come si è spesso pensato (cfr. ANGELO ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma* cit., p. 21) attribuendo il 1777 come anno di composizione per il capitolo *Per S. E. il Sig. Barone Francesco Ludovico d'Erthal Principe del S. R. I. eletto Vescovo d'Erbipoli* («Io d'Elicona abitator tranquillo»), composta invece nel 1779, effettivo anno della nomina a vescovo.

di fatto la messa a fuoco dei guizzi e delle immagini potenti, abbondanti di colori e suoni, che caratterizzava invece la *Visione d'Ezechiello*:

Io gittava pur gli occhi in ogni canto
Impaziente omai per lo desio
Di saper perché asceti alto cotanto:

Quando un batter di palme, un mormorio
D'ale commosse, un sibilare di manti,
E tal voce dal Sol scender s'udio:

Fate plauso, o Comete, o mondi erranti,
Fate plauso al gran GUIDO, o Cherubini,
O Superne Potenze, O Troni, O Santi.

Odi come fra gaudj almi e divini,
Disse il mio Duca, del tuo GUIDO in cielo
Suona il nome sul labbro ai Serafini.

Leva su gli occhi, e vedi: il denso velo
Che lo sguardo mortal tienti impedito
Già ti sgombro davanti, e già ti svelo

L'insolito chiaror dell'Infinito.
Così dicendo sopra le pupille
Di croce un segno mi formò col dito. (vv. 85-102)

Mentr'io ben ferme in quei fiammanti abissi
Tenea le ciglia, col fragor del vento
Uscir dal trono un'altra voce udissi:

Scendi, Spirto di Dio, dal firmamento
E al magnanimo GUIDO alfin s'appresti
Delle porpore sacre il vestimento (vv. 121-126)

Bella più che mai fosse in dolce stile
Così prese a parlar questa soave
Di pacifico Amor madre gentile

Se non è il mio pregar molesto e grave
Coll'ostro il merto io fregierò di GUIDO
Io che del cuor di lui tengo la chiave. (vv. 142-147)

Ti parla la pietà: quella son'io
Ch'ai mortali laggiù larga proveggio
Le grazie, i premj della man di Dio;

Ed or che a GUIDO prepararsi io veggio
Conveniente al merto aurea mercede,
A parte d'onor tanto entrar ben deggio (vv. 208-213)

E giunte ai piedi del buon Pio, che lieto
Fa di sua vita il Tebro, e che prescritto
Al sacro impero dal divin decreto

Per pietà, per giustizia, e core invitto
Di me solo minor mostrasi, e fido
Della mia sposa custodisce il dritto,

Dite che prima io gli accomando e affido
L'eredità di Cristo; e poi che chiede
Amplio ristoro il faticar di GUIDO. (vv. 280-288)

Soprattutto nella parte centrale e nella conclusione, dunque, con gli omaggi al Calcagnini e all'Imperatore Francesco I e l'esaltazione delle virtù divine, viene svelato l'intento smaccatamente encomiastico della visione, che proprio in questi passaggi contrae i debiti maggiori con Varano, come ha ben mostrato ancora Angelo Romano parlando del «continuo apprendistato letterario del Monti».²¹⁸

Nel 1777 vede la luce il capitolo in terza rima *Per Sua Altezza D. Pietro Vigilio de' Principi Thunn Eletto vescovo di Trento* («Già desto dalle pronte ore il mattino»), che fu stampata in luglio presso il «Giornale Enciclopedico di Vicenza». Anche questa visione, come la precedente, tradisce fin dal titolo uno spiccato intento encomiastico, essendo dedicata a Pietro Vigilio Thun che il 16 settembre dell'anno prima era stato nominato Vescovo di Trento. La trama non è molto diversa rispetto alla precedente: un turbine improvviso porta in Cielo il poeta, al quale una voce ordina di scrivere quello che vedrà. Il resto è tutto focalizzato sulla metafora del pastore che subentra al predecessore e guida il gregge disperso al riparo da lupi e da leoni. Il repertorio di stilemi e moduli linguistici con cui Monti dà vita all'adulazione si avvia a essere quasi standardizzato: in questo componimento si ritrovano infatti quasi tutti gli artifici stilistici che abbiamo segnalato a proposito del precedente. La differenza più rilevante è che qui l'encomio è sviluppato appunto grazie a una metafora. Il poeta scorge un gregge disperso, che vaga attorno al cadavere dell'antico pastore senza una meta precisa, chiaro riferimento al predecessore di Pietro Vigilio Thun:

Dammi, spirto di Dio, lingua ed accenti,
Onde le viste meraviglie io dica
E fede acquisti all'estranie genti.

Tutta ingombrava quella spiaggia aprica
Un gregge in abbandon, bianco qual fora

²¹⁸ ANGELO ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma* cit., p. 148.

La brina in vetta d'una balza antica.

Giacea sul campo d'un pastor pur ora
Morto la spoglia, che la verga avea,
Terror di belve, nella mano ancora.

De' verdi paschi immemore correa
Al busto esangue il gregge circonfuso,
E belando in suo stil pianger pare:

Pendeagli sopra con cadente muso
Le pecorelle, e de' lattanti seco
Agnelletti lo stuol tristo e confuso. (vv. 67-81)

Le cose sembrano precipitare con la comparsa di alcune fiere che incombono sul gregge, le quali incarnano le minacce alla comunità dei fedeli privata della propria guida:

E giù da' ruinosi erti dirupi
Ecco spiccarsi e saltellar ruggendo
Frotte affamate di leoni e lupi:

Facean da lungi risonar l'orrendo
Crocchiar dei denti minacciosi, e morte
Fulminavan dal torvo occhio tremendo.

Mi corse un gelo per le membra smorte,
Ed - Ohimè, dissi, ohimè la greggia! E scampo
Non fia che il cielo all'infelice apporte? - (vv. 94-102)

La situazione viene comunque salvata dall'apparizione provvidenziale di un «garzon di forma angelica» che annuncia l'avvento di colui che prenderà le redini del gregge disperso, un uomo che incarna tutte le virtù di umiltà e dignità necessarie:

- Venga, poscia gridò per la campagna
Venga l'eletto a custodir le sparse
Fide agnelle di Cristo; e non si piagna. -

Della voce possente il suon si sparse
Per tutto, e verso l'aquilon lontano
Uom di modesto portamento apparse.

Lieti i suoi passi precorrean per piano
Rettissimo sentier fede e fortezza,
E caritate lo tenea per mano.

Ma incontrò per la via fasto e grandezza,
Che vane gli mostrar pompe pregiate
Di folle ambizione e d'alterezza:

Lunghe toghe ostentar, croci gemmate,
Auree chiavi, aurei velli, e varia massa
Di scudi e di visiere affumicate.

Il ciglio allor severamente abbassa,
E con sembianza dispettosa e franca
Il magnanimo eroe non guarda e passa. (vv. 121-138)

Poi, qual fu visto un dì scalzo e discinto
Pugnar cogli orsi e rovesciarli a terra
L'egregio pastorel di Terebinto,

Tal questi allora con la destra afferra
Il baston noderoso, e verso il colle
Vien colle fiere ad azzuffarsi in guerra. (vv. 157-160)

Da qui alla fine è tutto un susseguirsi di smaccati encomi: non solo il gregge, ma l'ambiente circostante stesso partecipa alla gioia per l'arrivo del nuovo pastore, che ha sconfitto e messo in fuga i nemici grazie alle sue virtù «d'onore, e la beltade dei costumi».

A distanza di qualche tempo, Monti recupererà la forma metrica del capitolo in terzine per produrre altre due visioni, entrambe datate 1779. La prima, ancora encomiastica, fu composta *Per S. E. il Sig. Barone Francesco Ludovico d'Erthal Principe del S. R. I. eletto Vescovo d'Erbipoli*, mentre l'altra *Per la Passione di Nostro Signore*. Senza dilungarsi troppo su queste due poesie, che afferiscono di fatto al periodo romano di Monti pur essendo ovviamente permeate di tutte quelle caratteristiche che abbiamo sin qui tributato alla formazione ferrarese, va segnalato almeno che entrambe troveranno posto, assieme alla *Visione d'Ezechiello* e a quella per il Vescovo di Trento, nel *Saggio di poesie* del 1779: è segno che Monti faceva grande affidamento in questo genere di poesia, se ne sceglieva ben quattro per rappresentarlo davanti all'esigente comunità letteraria romana.

A testimonianza del periodo di grande sperimentalismo stilistico e formale che stava attraversando Monti in questi anni, segnaliamo infine il curioso caso del capitolo in terzine dedicato *A un Amico che prendeva moglie*, modellato sul manzoniano «Che diavolo fu quel, ch'entrommi in petto». Dopo avere provato in varie circostanze e con alterne fortune ad adattare alle terzine tutta la propria magniloquente sovrabbondanza verbale e sonora nella costruzione di scene terribili, grandiose e a tratti estatiche che causassero effetti di straniamento nel lettore, Monti abbandona il tono solenne delle Visioni e, ispirandosi apertamente alla sesta satira di Giovenale (ma riferimenti sono anche ad Ariosto e, più singolarmente, al Boiardo lirico), cerca di accomodare il

capitolo in terza rima alla poesia spiritosa che aveva sperimentato prima con le canzonette savioliane e con le anacreontiche:

Mancano precipizi e rupi alpestri?
Manca un ferro, un veleno, onde tu pera?
Mancano travi, mancano capestri?

S'hai desio di una morte infame e nera,
Senza che debba sconsigliato e stolto,
Cercar per manigoldo una mogliera?

Così all'amico postumo rivolto
L'ingiurioso Giovenal dicea
Sul sesso imbelle rabbuffando il volto:

E nel fiele di rabbia licambea
Detestando il talento femminile
Lo stil pungente, e i detti aspri tingea.

Saggio Garzon, che al fianco una gentile
Donzelletta ti vedi, in cui non falle
L'amabile sembianza e signorile;

Degg'io l'acre menarti sulle spalle
Del poeta d'Aquin verga severa,
Perché ten vieni d'Imeneo sul calle? (vv. 1-18)

Si tratta di un'ulteriore conferma della duttilità stilistica del poeta. Impegnato nella ricerca di una via propria nel panorama letterario italiano, Monti contamina i generi, mischia le forme metriche e le adatta alle proprie necessità espressive in funzione di ottenere risultati migliori (e cfr. *infra*). In questa circostanza il tono lugubre e solenne delle terzine "visionarie" lascia spazio a terzine comiche e scherzose, che vengono quindi stese non su strofette di versi brevi ma su endecasillabi a rima incatenata. Il poeta recupera un tema, quello dello sposalizio, al quale molti versi aveva dedicato nella prima stagione ferrarese coi propri sonetti, recuperando alcuni andamenti ma adattandoli a un discorso poetico molto più esteso. La descrizione della *femme fatale* è qualcosa di gustosamente spiritoso, e la misura dell'endecasillabo sembra meglio accogliere gli accenti del brio montiano rispetto ai versi brevi delle canzonette:

Sarà forse ogni donna una pantera,
Una tigre di selve erimantee,
O qualch'altra più truce ingorda fiera?

Saranno tutte Erifili e Medee,
O di quelle peggior che nel crivello
Son dannate a portar l'onde letee?

Saran tutte degli uomini il flagello,
E di colei più crude e discortesi
Che vuotò un giorno Orlando di Cervello? (vv. 19-27)

In qualche circostanza, nella costruzione di queste terzine Monti dovette anche ricordarsi dei suoi sonetti, soprattutto quelli composti per nozze. Così ad esempio il verso 29:

Io credo che la stampa non sia rotta

Rimanda al verso 12 del sonetto per nozze VI (*Duolsi ciascuno (e la cagione spesso)*), chiaro esempio di quel procedimento di reimpiego dei propri materiali in presenza di contesti simili (in questo caso, il matrimonio):

Ma la stampa n'è rotta, onde con strano

Allo stesso modo, il verso 39 del capitolo in terzine:

Sian Cannibali, o Traci, o Garamanti

È quasi un calco del verso 8 del sonetto VIII (*Se sia d'aspetto burbero, o cortese*), anche questo composto sul tema dell'amore matrimoniale:

È un Trace, un Garamanto, un Africano.

Il ritorno a una poesia più briosa ed elegante è d'altra parte sottolineato anche dalla composizione delle due anacreontiche dedicate alla Marchesa Cicognari cui abbiamo accennato sopra. Del 1777 sono infatti i 372 ottonari di *Recitandosi da alcuni nobili ferraresi fra le altre la commedia intitolata «Le due vedove innamorate»* («Fredde nevi, ingrata brine», poi rimaneggiata per l'inserimento nel *Saggio* del 1779 e intitolata «Duri ghiacci, acute brine»); e i 252 settenari di *Alla valorosissima dama la signora contessa Eleonora Cicognari protagonista del dramma «La Clarice»* («Fiamma gentil dell'anime»). Questa sorta di componimenti quasi metateatrali oscillano tra la freschezza con cui invece viene descritta la Lisetta della commedia e la malinconia con cui è cantata la Clarice della tragedia. Così, il ritmo della prima anacreontica sarà agile e leggero:

Or che allegre a far ne viene
Le notturne amiche scene
Stuol d'egregi Cavalieri,
Dammi, Euterpe, due bicchieri
Di quell'onda, senza cui
Non fa versi alcun di nui.
Ma ve' ben, che schietto sia,
Onde poi la fantasia
Poco tersi, e poco netti
Non impronti i suoi concetti,
E l'orecchio offenda al fine
Delle belle Eridanine. (vv. 9-20)

Bella Euterpe, alziamo alquanto,
Ch'or si deve il nostro canto
Alla vispa, alla furbetta
Vezzossissima LISETTA.
Grazie, Amori, qua correte
Se imparar da lei volete
Qualche nuova leggiadria,
Qualche nuova furberia.
Quelle luci, quel semblante,
Quella dolce idea brillante. (vv. 159-168)

Ma LISETTA ha in sua bellezza
Tutto il fior di giovinezza,
Che del tempo i danni e l'ire
Non paventa e sembra dire:
Il model di questo volto
La natura in ciel l'ha tolto;
E allor quando l'adoprerò,
Con Amor si consigliò,
Ch'occhi, guance, labbra e mento
Impastonne a suo talento
Con soavi odorosissimi
Succhi espressi da gratissimi
Gigli, rose e tenerini
Olezzanti gelsomini,
Vaga pompa lusinghiera
Di ridente primavera. (vv. 175-190)

Mentre nel secondo spiccheranno accenti leggermente più cupi:

Ma perché mai, Bellissima,
Il tuo gioir spari?
E perché tanto in lagrime
Ti struggi in questo dì?

Quegli occhi tuoi, piacevole
Nido di dolce amor,
In fonti si conversero
Di pianto e di dolor.

Quei labbri che sole ansi
Di riso in pria vestir,
Ohimè! Di lunghi or suonano
Singulti e di sospir. (vv. 45-56)

O destinata a gemere
Clarice, e a lagrimar,
Di mali avanzo indebitato,
Ma grande in tollerar;

Non isdegnarmi, e impavida
D'oltraggio, e disonor,
Lascia, che il plettro io temperi
Per questa volta ancor.

Sparsi di pianto udrannosi
Dal labbro i versi uscir,
E in portamento lugubre
La doglia tua seguir.

Aura feral che mormori
Sì dolente fra te,
E vieni in tuon patetico
A sospirar con me,

Taci, e col roco sibilo,
Che l'alma mia ferì,
Di questa bella i gemiti
Non mi turbar così.

Abbandonata, e povera
Puoi tu vederla, o ciel!
Beltade infrange, e mitiga
Ogn'alma più crudel. (vv. 73-96)

Le due poesie sono però importanti più che altro perché, nell'economia della generale sperimentazione di Monti, documentano un ritorno alla strofetta savioliana che qualche tempo prima gli aveva creato più di qualche grattacapo. Il recupero, però, avviene alla maniera di Monti. Consapevole forse che i risultati precedenti non erano stati esaltanti, egli si era reso conto della necessità di adattare lo schema metrico alle proprie qualità poetiche migliori. Per questa ragione nella seconda anacreontica verrà modificato il rapporto dei versi: se nella strofetta savioliana si verificava un'alternanza di verso sdrucchiolo e verso piano che risultava in un ritmo più veloce, quella riadattata da Monti prevede che al verso sdrucchiolo segua un verso tronco, con un effetto sonoro molto più accusato. Inoltre, la partitura savioliana in strofette verrà spesso obliterata in favore di un discorso poetico dal respiro più ampio, in cui i versi brevi non danno vita solo a

piccoli quadretti di nobile eleganza come in Savioli, ma originano anche sequenze narrative più articolate. Qualche ulteriore esempio:

Alfin svenuta, immobile
Giacque tra l'erba e i fior:
Meste qua, e là tremarono
Le selve al suo dolor:

e le colombe, e i passeri
Che il carro suo guidar,
La prima volta udironsi
Gemere e singhiozzar. (vv. 209-216)

Tel dica il mesto, e languido
Canto, che in questo dì
In tronco suon difficile
Dalla mia cetra uscì,

o chiaro incomparabile
Di colte scene onor,
Meglio di cui non parlano
Le Grazie, e il Dio d'Amor. (vv. 245-252)

Chiude il 1777 una piccola opera ancora dedicata *Alla Signora Contessa Eleonora Cicognara, fra le pastorelle d'Arcadia Elissena Prometea*. Si tratta di 54 endecasillabi sciolti scritti in accompagnamento di una canzonetta a lei dedicata. Senza il supporto della rima, Monti sembra faticare a far decollare il ritmo dei propri endecasillabi. Il seguente passaggio è quanto mai emblematico:

Avvezzo all'ombra d'acidalii mirti
Cantar d'amore, ed alle selve il nome
Insegnar della bella, ah! Non più mia,
Cruda Amarilli, non credea giammai,
Folle che io son, sì perigliosa impresa
Vestir di colti lusinghieri carmi
Quel pellegrino che ti brilla in viso
Di ridente beltà raggio celeste,
E la luce incontrar de' tuoi begli occhi.
Ma qual ragion di meraviglia? Avvolto
In terso di faville ampio torrente
Mal soffre il sol che guardo fral nel centro
De' suoi chiari splendori entri sicuro. (vv. 15-27)

Di scarsissimo valore poetico, gli sciolti rivestono invece un ruolo importantissimo nel contesto della formazione montiana e nell'elaborazione di un repertorio. Cimentandosi anche in questa struttura metrica, Monti completa la sperimentazione delle forme

metriche più in uso nel secondo Settecento a fianco del sonetto, della canzonetta e dell'ode. La sua gamma di disponibilità era oramai molto ampia e occorre riflettere sul fatto che fino a un paio d'anni prima il sonetto era praticamente l'unica forma metrica su cui il poeta si esercitava: un deciso cambio di prospettiva!

Cambio di prospettiva che diviene cosa concreta nel 1778, con l'abbandono definitivo di Ferrara e l'approdo a Roma. La produzione di questo anno riserva altre novità, e conferma l'attitudine oramai totalmente votata alla sperimentazione di Monti. Il 1778 ad ogni modo vede un nuovo tentativo di poesia scherzosa ed elegante con le quartine del *Nuovo amore* (poi ripubblicato nel *Saggio* con varie modifiche),²¹⁹ nelle quali trovano esito felice le potenzialità montiane nella costruzione di ampie sequenze narrative. La trama è molto semplice: il poeta racconta di una improvvisa e potente passione amorosa occorsa nell'insolita ambientazione di un convento. L'uso dell'imperfetto fa immediatamente intuire che la poesia si articola in una narrazione. Il poeta parla del suo "torpore amoroso":

Era ormai già scorso un anno
Che il mio cor riposo avea
Dai tormenti del tiranno
Garzoncel di Citerea.

Libertà di pace amica
In gentil faccia serena
Sciolta e rotta avea l'antica
Amorosa mia catena:

E adunando a sé gli sparsi
Multiformi erranti affetti,
Tutti alfine a ritirarsi
Nel mio sen gli avea costretti;

Tranne alcun che per follia
Dietro al viso e alle pupille
Qualche volta sen fuggia
Della candida Amarille.

Quindi io l'arte dei sospiri
Tutta omai smarrita avea
E d'amore ai bei deliri
Ritornar più non sapea. (vv. 1-20)

In soccorso al poeta arriva però «il figliol dell'aurea Venere»:

Non men dentro che di fuore
Mi squadro coll'occhio acuto;

²¹⁹ Datiamo il componimento al 1778 sulla scorta di WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso* cit., p. 54.

Vide starsi in ozio il core
Già di ghiaccio divenuto;

Un per uno i miei nascosi
Vari affetti esaminò;
Duri tutti e rugginosi
Tutti inerti li trovò.

Arse il Nume allora di sdegno
Più di quel ch'io possa dirti:
Arse l'aria, e d'ira in segno
S'agitato i sacri mirti. (vv. 37-48)

L'episodio saliente è l'ingresso di Amore nel monastero cui fa seguito l'incontro dell'io lirico con la donna amata. Si noti come anche in questo caso la partizione strofica sia obliterata in favore del libero fluire del discorso poetico, che trabocca da una strofetta all'altra:

Entro un chiostro di ciarriere
Solitarie monachelle
Ch'ognor stan su l'uscio a bere
Del bel mondo le novelle,

Cheto cheto amor celosse
Meditando un tradimento.
Né stupir che ardito ei fosse
D'appiattarsi colà drento.

Anche in mezzo a sacre mura
Ei di freccia a trar si pone,
Né si piglia più paura
Di salteri e di corone.

Veli e bende spesso assetta
Alle vergini romite,
Chè non son moda e toletta
Or dai chiostri più sbandite.

Sta lontan dalle vegliarde
Che lo guardan in cagnesco;
Ma nel fianco investe ed arde
Quelle poi c'han volto fresco.

Ad ognuna egli provvede
Qualche amabile profano:
Mette lor, se l'uopo il chiede,
Penna e carta nella mano.

Di piacer con lor favella,
Di dilette e vanità,
Invocando invan la bella

Già perduta libertà. (vv. 57-84)

Una ninfa, a cui fra l'altre
Del Lamon donzelle amabili
Largì il ciel bellezza e scaltre
Grazie oneste incomparabili.

Ella, assisa sul secondo
Limitar del Monastero
Su di cui fatale al mondo
Stride il cardine severo,

D'una tenera e gentile
Sua sirocchia in compagnia
Varie cose in dolce stile
Ragionando con lei già.

Mia fortuna o mio peccato
Colà incauto ancor me trasse.
Chi avria detto che in aguato
Ivi il tristo s'occultasse?

Come gli occhi a primo aspetto
In quel volto s'incontraro,
Che quant'era più negletto
Apparia più vago e caro,

Fe volare Amor le penne
Della freccia; e si spedita
Fu che quasi al sen mi venne
Pria del colpo la ferita (vv. 105-)

Da questo punto in poi la poesia si sviluppa seguendo la ritrovata vena poetica dell'io lirico, risvegliato dal proprio stato di afasia e inerzia amorosa. È evidente come le strofette montiane siano lontane dall'eleganza neoclassicistica basata sul tratteggio di quadretti ben definiti e autonomi. La forza di questa canzonetta va ricercata d'altra parte proprio nella facilità narrativa che la contraddistingue, che risulta in una piacevole sequenza di scene dall'intonazione scherzosa, in cui l'efficacia della comicità viene valorizzata più della raffinatezza di stampo classicistico. Come osservò Binni, «Monti è un po' sempre lontano dalla grazia edonistica più elegante di certa poesia settecentesca come dal disegno musicale nitido e preciso di un Metastasio».²²⁰ E in effetti, i componimenti ascrivibili a un genere di poesia leggera, briosa e scherzosa che abbiamo visto sin qui sono piuttosto differenti rispetto all'elegia di stampo classicistico che si era diffusa nel Settecento. L'aver nominato la poesia elegiaca offre il destro per aggiungere alla lunga lista delle sperimentazioni montiane alcuni componimenti del 1778 e afferenti

²²⁰ *Ibid.*, p. 56.

proprio al genere dell'elegia. In marzo fu pubblicata quella che nel *Saggio di poesie* andrà sotto la denominazione di *Elegia I*, e che in quella prima stampa (non voluta da Monti²²¹) è intitolata *A Nice*. Questo componimento in terzine a rima incatenata è costituito essenzialmente da un repertorio di riferimenti e riprese da autori classici (Properzio, Ovidio) e più moderni (Rolli, Metastasio), e tradisce in quasi tutte le sequenze il suo carattere meramente sperimentale, dal momento che il codice linguistico del genere elegiaco viene ostentato con convinta adesione, ma sempre senza un coinvolgimento più profondo, un moto dell'interiorità che veramente rendesse il linguaggio correlativo di uno stato d'animo. Il pensiero elegiaco è in Monti un abito mentale, l'ennesimo travestimento assunto dal proprio ingegno poetico sulla strada della sua consacrazione. Fin dalle primissime battute il testo tradisce i suoi debiti. *L'incipit*:

Or son pur solo, e in queste selve amiche
Non v'è chi ascolti i miei funesti accenti
Altro, che i tronchi delle piante antiche.

Flebile fra le tetre ombre dolenti
Regna il silenzio, e a lagrimar n'invoglia
Rotto dal cupo mormorio de' venti.

Qui dunque posso piangere a mia voglia,
Qui posso lamentarmi, e alla fedele
Foresta confidar l'aspra mia doglia.

Donde prima degg'io, Ninfa crudele,
Il tuo sdegno accusar? Donde fia mai
Ch'io cominci le mie giuste querele? (vv. 1-12)

È evidentemente mutuato dall'inizio della XVIII elegia del primo libro di Properzio, i cui distici iniziali recitano:

Haec certe deserta loca et taciturna querenti,
et uacuum Zephyri possidet aura nemus.

hic licet occultos proferre impune dolores,
si modo sola queant saxa tenere fidem.

unde tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus?
quod mihi das flendi, Cynthia, principium?

²²¹ *Epist.*, I, p. 46: «Tempo fa mandai una mia Elegia di argomento amoroso ad un amico in Faenza, il quale mostra piacere di leggere talvolta i miei versi. Egli, non contento di averla comunicata agli amici, ha voluto ancora stamparla».

Monti d'altra parte aveva citato proprio questa elegia nella lettera dedicatoria all'amico Vanneti contenuta nel *Saggio di poesie*, in un discorso riguardante i propri componimenti elegiaci:

Io non mi farei pertanto le meraviglie, se questi in confronto d'una figura di Euclide, o d'un mezzo articolo di Locke, disgustosa trovassero anche la più bella elegia di Properzio. Sebbene chi può leggere *Haec certe deserta loca...* e non sentirsi commosso? Bisogna esser senz'anima, o se si ha averla di ferro. Voi troverete, signor Cavaliere, che questa elegia ha somministrato il principio alla prima delle mie. Confesso però che nell'atto di cominciarla io sentiva così bene la necessità di esser solo, e di cercar col pensiero il silenzio d'un luogo remoto ed oscuro a cui far liberamente la confidenza delle mie disgrazie, che anche senza Properzio io l'avrei cominciata così.²²²

Lo svolgimento delle terzine è quindi un dispiegamento di tutto il campionario stilistico e soprattutto linguistico dell'elegia settecentesca, in cui tonalità patetiche (riaffiora qui e là il Bertola delle *Notti Clementine*) e sommesse sono sorrette dall'insistita presenza di un lessico valutativamente orientato. Pochi passaggi saranno sufficientemente esplicativi, in particolare a livello lessicale, dove dominano lemmi come «pianto», «lamenti», «pene», afferenti insomma a un preciso campo semantico, e in merito alla presenza di *topoi* codificati, come lo sdegno della donna per l'amante fedele:

Sai che d'amore io son perduto, e sai
Per chi porta il mio cor queste catene,
Che sì dolci e gradite io mi sperai;

E qual rupe dell'arida Cirene
Tu il suon deridi de' lamenti miei,
Ed esulti al rigor delle mie pene.

Già non voglio per questo e non potrei
Lasciar d'amarti; ch'anche dispietata
T'amo, come pietosa io t'amerei.

Ma dimmi almeno, in che t'offesi, ingrata:
Dimmi il delitto e la cagion per cui
Questo fasto quest'ira ho meritata.

Fido ogni istante su le tracce io fui
Del tuo bel piede; e sol per te negletti
Furo i vestigi e le lusinghe altrui:

A te sola donai tutti gli affetti; (vv. 13-28)

Qual natura qual dio potè crearti
Sotto aspetto sì mite alma sì dura,

²²² *Saggio*, pp. 65-73.

Che non giunga l'altrui pianto a toccarti?

Ve' ch'io ne verso per quest'ombra oscura
Un rio dagli occhi, e sol dal tuo rigore
Han le lagrime mie fonte e misura. (vv. 34-39)

Quel ritenuto lusingier sorriso,
Quei lenti sguardi, quel parlar soave,
Quel dolce non so che di paradiso;

Ecco l'armi fatali, ecco la chiave
Che il sen m'aperse e al giogo di costei
Trasse le voglie mie legate e schiave.

Insultatrice degli affetti miei,
Che farai di quel cor freddo o restio,
Se a chi t'adora sì crudel tu sei? (vv. 100-108)

Non c'è molto di diverso da aggiungere sulle altre due elegie, molto più brevi, che vedono la luce nel 1778. La prima, «O dolci amiche di segreto speco», si segnala solamente per l'impostazione piuttosto diversa del discorso poetico. Monti infatti immagina l'amata lontana e prega alcune «aure pietose» affinché portino il suo messaggio, sul modello degli *amor de lonh* provenzali o della *Ballatetta* cavalcantiana:

O dolci amiche di segreto speco
Chi fia di voi che voli, aure pietose,
Fuor di quest'antro tenebroso e cieco?

Chi fia di voi che sopra ali gelose
Porti all'orecchio del bell'idol mio
La voce che sui labbri Amor mi pose?

Qualunque sei che al grato officio e pio,
Cortese aurette, il vol sciogliere or devi
E girtene là dove ir non poss'io; (vv. 1-9)

Tu non smarrirti allor; ma dolcemente
Tra ramo e ramo sussurrando, e a lei
Ventilando la chioma leggermente,

Dille donde ne vieni e chi tu sei
E chi ti manda; e poscia ad uno ad uno
Deponle tutti al piede i sospir miei. (vv. 46-51)

Per il resto, le terzine consistono in uno sfoggio insistito di stilemi e *topoi* elegiaci come era stato per la 'capostipite'. Torna dunque il lessico 'lacrimoso' e tornano anche le

caratteristiche di durezza dell'amata, sebbene declinate in maniera leggermente più dolce (è la lontananza a rendere difficile l'amore, non l'intrinseca durezza della donna):

Se Amor gli assiste, se di tanti alcuno
Le passa all'alma, se non have il core
Pur di tutta pietà voto e digiuno;

Vedrai coprirti di gentil pallore
Le rubiconde guance, e al suol chinarsi
Lo sguardo di sua doglia accusatore.

Forse ancor que' leggiadri occhi bagnarsi
Vedrai di pianto, e udrai dell'infelice
I gemiti pietosi al ciel levarsi.

Oh piacciati, mia fida ambasciatrice,
Parte recarmi delle sue querele,
Né d'altro ritornarmi apportatrice;

Se agli amanti non sei sorda e crudele. (vv. 52-64)

Chiudono questa sorta di ciclo elegiaco le terzine di «Poco mi cale se non v'è chi serri», il più breve componimento del trittico. Degno di nota rispetto ai precedenti esperimenti (perché appunto di esperimenti si tratta) l'*incipit* tutto giocato su echi della mitologia classica, con accenti lugubri che, se non saranno precursori della poesia sepolcrale, segnalano almeno l'estrema ricettività di Monti nei confronti delle nuove 'tendenze':

Poco mi cale se non v'è chi serri
Con benefica man l'ultima volta
L'egre pupille e il cener mio sotterri:

Quando fia l'alma dal suo fral disciolta
E inaridito della vita il fonte,
resti pur la mortal salma insepolta.

Io non farò preghiera al rio Caronte
Perché mi pigli su la barca bruna,
E presto mi tragitti oltre Acheronte:

Abbiasi un tal desio chi cosa alcuna
Quassù non lascia a sé diletta, e intanto
Scende agli Elisi a migliorar fortuna.

Se non deggio al mio ben starmi d'accanto,
Che valmi che l'inferno anco mi voglia
Successor di Minosse o Radamanto? (vv. 1-15)

Si distingue poi il tono a tratti piccato delle rivendicazioni amorose del poeta, che vanno di pari passo al tratteggio di un dissonante quadretto ambientale di stampo panico-idillico:

Deposta dunque la terrena spoglia;
Invisibile spirito vagante,
Immemor dell'antica aspra mia doglia,

Su l'orme io vo' tornar delle tue piante,
O mia dolce nemica, e a te vicino
Aggirarmi cangiato in silfo amante.

O lungo un ruscelletto in sul mattino
I venticelli a respirar n'andrai,
Che rinfrescano il sole in suo cammino;

O per onor del tuo bel sen vorrai
I fioretti raccor, che all'improvviso
Sotto il tuo piede germogliar vedrai;

Io sarò sempre teco: ed ora il viso
A lambirti leggiere e rispettoso
Verrò su l'ali d'un'auretta assiso;

Ed or m'asconderò nel rugiadoso
Grembo di qualche fortunato fiore,
Che andrà sopra il tuo petto a far riposo.

Oh soggiorno beato! Oh sorte! Oh amore!
Se lice in guiderdon di tanto affetto
Dopo morte abitar presso quel core,

In cui vivo non ebbi unqua ricetta. (vv. 16-37)

Di modestissimo valore poetico, le tre elegie sono più importanti nel loro ruolo di ulteriore tappa del cammino compiuto da Monti sulla via dell'allargamento del proprio repertorio stilistico. Come ha felicemente osservato Walter Binni, infatti, anche attraverso questi esperimenti «il giovane letterato veniva ora a conoscenza della maniera preromantica e tendeva a impadronirsene risolvendola nelle proprie fondamentali direzioni immaginose e sonore [...]. Non si tratta di una brusca irruzione sentimentale, di una scoperta turbatrice di un senso nuovo della natura e della realtà interiore (e del resto il preromanticismo italiano di quegli anni – mancava ancora la presenza innovatrice dell'Alfieri maturo e del Foscolo ortisiano – offriva già indizi di soluzioni di compromesso fra nuovi sentimenti e gusto tradizionale), ché oltre tutto, solo più tardi, in pieno periodo romano, il Monti farà una più diretta esperienza preromantica (cercando persino di sorreggerne l'espressione poetica con una vicenda biografica alla *Werther*) ed

ora invece si tratta di un echeggiamento più facile ed esterno, anche se interessante per l'estrema abilità con cui il Monti mostra di risolverlo in forme più fluenti e immaginose». ²²³ Ora, pur dovendo considerare con molta cautela la nozione di "Preromanticismo", è chiaro che molte delle sperimentazioni montiane sono volte a un gusto nuovo, moderno, più incline a quella sensibilità che nella visione dedicata a Guido Calcagnini era definita «la fantasia patetica, che gode / recarsi in parti taciturne e sole». Di questa "fantasia patetica" il componimento più rappresentativo in questo giro d'anni non può che essere l'*Entusiasmo malinconico* («Dolce de' mali oblio dolce dell'alma»), pubblicato per la prima volta nel *Saggio* del 1779 ma del quale esiste una redazione precedente intitolata, guarda caso, *Entusiasmo patetico*. Questo componimento è l'ultimo del 1778 ed è la prova più impegnativa in questo nuovo genere con cui Monti si stava cimentando. Di un capitolo sopra la malinconia il poeta parla in una lettera a Vannetti del 26 gennaio 1779, nella quale racconta di una sorta di tenzone poetica occorsa con Luigi Godard:

L'Ab. Godard però, che ra invecchiato nel suo lusso frugoniano, seguitò a battere più arrabbiatamente le orme servili del suo inimitabile modello. Io me ne sono stato sempre tranquillo, e senza darmi la briga di intorbidare agli altri il fonte a cui bevono, ho continuato a secondare il mio genio recitando componimenti d'ogni stile e d'ogni genere. Un giorno che egli recitò una canzone sopra la malinconia che fece dello strepito, appena ebbe finito il mio rivale che io mi levai in piedi, e colla maggior energia che mi fu possibile incominciai a dire un capitolo sullo stesso argomento. La cosa mi riuscì così bene, che io gettai in disperazione l'antagonista, e da quel giorno in poi mi ha sempre guardato con un occhio il più dispettoso del mondo, ad onta di tutte le più obbligate maniere con cui io ho sempre procurato di trattarlo.²²⁴

Angelo Romano ipotizza che la «canzone sopra la malinconia» recitata da Godard potrebbe essere il seguente sonetto, intitolato appunto *La malinconia*:

Qui dove ombre ospitali, acque cadenti,
Apriche collinette, aure tranquille
Me richiamano a gli estri, oimè! Languenti
Taccionmi in seno le dircee scintille.

Pieni di fosco orror passo i momenti
Fiso al suolo le pesanti egre pupille,
E que' che nudro in sen gravi tormenti
Sfogo gemendo in lagrimose stille.

Né val ch'Euterpe, la canora Euterpe
Bionda il crin, rosea i lumi, in volto amica

²²³ WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso* cit., p. 63.

²²⁴ *Epist.*, I, p. 61.

Ver me lampeggi d'un soave sguardo:

Cangiai ciel, ma non alma: empia e nemica
Meco vien sempre o a celer passo o tardo
Noja e malinconia, che in cor mi serpe.

Il capitolo montiano è invece quasi certamente l'*Entusiasmo malinconico*, che fu composto con ogni probabilità a Ferrara, per poi conoscere la popolarità nel primo periodo romano, soprattutto grazie all'inclusione nel *Saggio di poesie*, come componimento inaugurale. L'ampio fluire del discorso poetico nel capitolo montiano non poteva che surclassare il modesto sonetto di Godard: le terzine sono infatti teatro di un serrato susseguirsi di immagini in cui trovano una più felice sintesi i moduli stilistici e le tonalità sperimentati nelle elegie, e l'eloquenza oratoria e melodrammatica a lungo maturata durante l'apprendistato ferrarese. Fin dall'*incipit* si avverte il ritmo incalzante delle terzine montiane (condite a volte da artifici sintattici come la giustapposizione di interrogative dirette), che si susseguono in una crescente giustapposizione di immagini ispirate a un sentimento patetico, di mesta inquietudine e malinconia, sempre mosse da un tono sommesso ma fermo:

Dolce de' mali obbligo, dolce dell'alma
Conforto, se le cure egre talvolta
Van de' pensieri a intorbidir la calma,

O cara Solitudine, una volta
A sollevar, deh! Vieni i miei tormenti
Tutta nel velo della notte avvolta.

Te chiamano le amiche ombre dolenti
Di questa selva, e i placidi sospiri
Tra fronda e fronda de' nascosti venti.

Sei tu forse che intorno a me t'aggiri
E simile alle fioche aure del bosco
Il tuo furor patetico m'ispiri?

Ti sento, sì ti sento: il volto fosco
Risvegliator di lagrimosi canti
Io mi veggo su gli occhi, io lo conosco. (vv. 1-15)

C'è spazio anche per terzine particolarmente accusate sul piano stilistico, soprattutto da un punto di vista lessicale (lemmi afferenti al "lugubre" collaudato con le visioni) e sintattico:

In quai caverne! In qual deserto lito

Or viene ella sospinta? È forse questo
Il sentier d'Acheronte, e di Cocito?

Odo dell'aura errante il fischiar mesto,
E il taciturno mormorar del fonte,
Che un freddo invia su l'alma orror funesto.

Su i fianchi alpestri e sul ciglion del monte
Van cavalcando i nemi orridi e cupi,
E stan pendenti in minacciosa fronte.

Oh piagge oscure! Oh spaventose rupi!
Oh rio silenzio! Oh solitario speco,
Segreto albergator d'orsi e di lupi! (vv. 25-36)

Di due contrarie eternità le porte
Tu sotto i piedi mi spalanchi, e io tremo
In riguardarle con le guance smorte.

A qual di queste, o mie speranze, andremo?
E quando piomberà sui giorni miei
L'ora foriera del momento estremo?

Ohimè, misero, ohimè, ch'io qui potrei
Dar l'ultimo respiro; e sconsigliato
Lungi finora il mio destin credei?

Ei m'incalza alle spalle, e il ferro alzato
Mi tien sul capo, e il crudel colpo affretta
Gridando orribilmente il mio peccato.

Addio, dolci lusinghe! Addio, diletta
Immagine di vita! Ecco d'accanto
Ho la morte, che in man la falce ha stretta.

Deh tardi i giorni mi recida, e intanto
Dall'aperte pupille mi trabocchi
Fiume d'amaro inconsolabil pianto;

Poiché bello è il morir col pianto agli occhi. (vv. 151-169)

Si accennava a una redazione precedente rispetto a quella che verrà inserita nel *Saggio di Poesie*. L'autografo dell'*Entusiasmo patetico* è conservato nel fondo Piancastelli della Biblioteca Comunale di Forlì, che al momento in cui si scrive questa tesi è inagibile a causa dei danni procurati dal terremoto occorso in Emilia Romagna nel 2012. Il fatto che questo testo sia anteriore alla versione del *Saggio di poesie* sembra essere suggerito dal generale alleggerimento di toni e andamenti che apportano le numerosissime varianti: la sovrabbondanza, lessicale e contenutistica, dell'elemento lugubre viene infatti smorzata in favore di tonalità più distese. Gli accenti più cupi

lasciano spazio a coloriture maggiormente patetiche e sentimentali, e i toni più lugubri vengono orientati verso cadenze più elegiache. Il documento è ad ogni modo un ulteriore, importante testimone del precoce interesse di Monti per taluni aspetti della moderna sensibilità europea, che sebbene soffocati dalla redazione finale, sopravvivono nella prima stesura. Esempolari per comprendere il senso e la direzione degli interventi compiuti da Monti sono i seguenti passaggi:

Entusiasmo Patetico

Sento gli urti, e il bollor de' palpitanti
Nervi sconvolti, e il fermentar diffuso
Negli inquieti spiriti tremanti. (vv. 16-18)

Ella s'avvolge in cupo ed angoscioso
Error di miste immagini interrotte,
Che non ponno trovar freno, e riposo.

Oh violente, rumorosa notte!
E un lampo non vedrò di luce amica
Che squarci le ammantate ombre dirotte?

Ecco un raggio che guizza, e la nemica
Caligine ostinata a poco a poco
Disgombra, e l'indigeste idee districa.

Al comparir dell'aspettato foco
I fantasmi più tetri e più severi
Vansi nicchiando dal riposto loco.

Scoppiano, e si sviluppano i pensieri,
E corron tutti a contrastar la traccia
Della mia mente irrequieti e neri.

Così fiotto di nebbia alto si caccia,
Ed ai raggi del Sole fiammeggianti
Copre di densa oscurità la faccia,

Quando talor due turbini cozzanti
Vanno dell'aria a disputar l'impero
In procellosi orribili sembianti.

Muggiano all'urlo spaventoso e fiero
Traballando le rupi, e impaurito
Fugge travolto il Rio dal suo sentiero. (vv. 25- 48)

Ahi che l'alma rifugge, e per le gote
Si stende il buio d'un pallor soverchio,
E un pauroso immaginar mi scuote. (vv. 82-84)

Entusiasmo Malinconico

Sento il caldo il bollor de' palpitanti
Nervi percossi, e il cerebro sconvolto
Dagli inquieti spiriti anelanti

Ahi che l'alma delira, e per le gote
Tremolo va serpendo orror soverchio
E un altro fiero immaginar mi scuote.

Come è evidente, a essere cassate sono proprio le terzine più decisamente orientate verso toni cupi e lugubri; spariscono nei passaggi eliminati parole afferenti ai campi semantici del tenebroso come «cupo», «angoscioso», «ombre», «caligine», «tetri», «oscurità», «inquieti», «orribili». Il linguaggio abbandona dunque i modi più tragici e si orienta verso quelli del melodramma. I nuovi innesti dell'*Entusiasmo malinconico* sul telaio dell'*Entusiasmo patetico* sembrano particolarmente indicativi di questa tendenza:

Forse un tempo segnar quest'arsa arena
L'orme di qualche disperato amante,
Cui la vita fu tronca dalla pena.

Anch'io qua movo il debil passo errante
D'amor trafitto, e il mio tormento chiede
Confidenza da queste orride piante.

Mostro senza pietade e senza fede,
Crudele Amor! Tu dunque troverai
Chi t'arda d'incensi, e ti si curvi al piede?

Maledetto il pensier ch'io ti donai;
Maledette le trecce e la scaltrita
Sbianza, onde sedurre io mi lasciai;

Maledetta l'inafausta ombra romita
Conscia de' miei trionfi, e della spene
Lungo tempo felice, e poi tradita.

Folle, che dissi? D'un perduto bene,
Che lo spirto deluso ange e percote,
Chi la memoria a rinfrescarmi or viene? (vv. 40-57)

In effetti, Metastasio è per molti aspetti il punto di riferimento principale del capitolo (e il verso incipitale potrebbe essere un calco del metastasiano «O dolce oblio de' mali» tratto da *Achille in Sciro*, atto I, scena I, v. 6; ma anche, forse più probabilmente, prestito del sonetto LIV di Della Casa: « O sonno, o de la queta, umida, ombrosa / notte placido figlio; o de' mortali / egri conforto, oblio dolce de' mali »), ma numerosi accenti quando non prelievi di versi interi suggeriscono ancora la lettura delle *Notti Clementine* di Bertola (Di seguito *Notte Prima*, stanza III):

Dorme Natuta: Oimè! Chi vien di questo
Profondo sonno a intorbidar la calma?
Sento d'un'aura cupa il fischiar mesto,
Che un torrente di gelo invia sull'alma,
E un sembiante discopro informe e truce

In mezzo ai lampi di sanguigna luce. (vv. 13-18)

Dallo stesso testo, il giovane Monti alla ricerca di modelli poteva inoltre leggere riferimenti diretti al poeta Edward Young,²²⁵ esponente di spicco della scuola cimiteriale inglese. Così ancora nella *Notte Prima*, stanza II:

O flebil ombra! O flebile riposo!
Tra i ferali cipressi io qui mi siedo
E dall'angelico Ciel caliginoso
Il patetico suon piangendo chiedo
O Young! Il maestoso estro m'impetra
Che l'aurea t'animò notturna cetra. (vv. 7-12)

E ancora in una nota alla stessa stanza:

Il sublimissimo Poeta Inglese Young si è acquistata colle sue Notti una gloria, che non ha comune con alcuno. Il valoroso signor Giuseppe Bottoni ha fatto recentemente ristampare in Siena presso i Fratelli Bindi la sua nobile traduzione in versi sciolti di esse Notti già condotta a fine. Young finì di vivere nel 1765.

Dei *Night Thoughts* scritti da Young circolava infatti da qualche anno la traduzione italiana a opera di Giuseppe Bottoni, che fu stampata per la prima volta a Siena nel 1775 e poteva essere quindi fruibile da Monti. L'incipit della *Prima notte* younghiana secondo la traduzione di Bottoni è inequivocabilmente alla base di quello dell'*Entusiasmo malinconico*:

Dolce de'mali oblio, calma e riposo
Della stanca natura...il sonno oh Dio
M'abbandona. (vv. 1-3)

Tutti questi prestiti più che evidenti sono rivelatori del fatto che in Monti non c'è un legame profondo con la materia del canto, quanto piuttosto la tendenza ad assumere un certo abito mentale a seconda delle necessità e delle occasioni da tradurre in versi. D'altra parte, ciò conferma nello stesso tempo l'idea di un poeta determinato nel suo intento di sperimentare forme metriche, stilistiche e tematiche differenti e orientate alla modernità. Come ha osservato Walter Binni «più che la capacità di approfondire, di far vibrare poeticamente un sentimento, c'è qui la particolare capacità di costruire una scena "malinconica" affascinante e sicura, di adornarla di coerenti immagini e figure,

²²⁵ Interessante sarebbe approfondire la conoscenza degli autori stranieri che Monti frequentava, per capire come venivano letti e recepiti: un lavoro che mi ripropongo di svolgere in più appropriata sede.

piacevolmente languide, di adattare una cadenza armoniosamente patetica. E tutto, rispetto ai testi preromantici più sofferiti, appare qui risolto in un fare più chiaro, evidente, efficace, ricco di suoni e di immagini, soprattutto disinvolto e agevole (disinvoltura che testimonia oltre ad una tendenza montiana di spontaneità anche troppo facile, poco profonda, un indubbio possesso accresciuto di mezzi espressivi: e se il giovane veniva provando varie “maniere”, queste varie esperienze implicavano oltre ad un acquisto di abilità nelle singole direzioni, una generale maturazione di sicurezza tecnica, di prontezza e scioltezza del discorso poetico), tanto sicuro e fluido che l’attenzione del lettore non si ferma sulla novità dei temi e toni preromantici (per lo più temi ossianeschi, amalgamati del resto abilmente con echi dell’elegia classica latina e con riflessi di linguaggio melodrammatico metastasiano), attratto da quell’onda sonora e immaginosa piacevolmente patetica, in cui la malinconia è non la forma di una sofferenza interiore, ma soprattutto l’oggetto di un “entusiasmo” che reagisce ad ogni tema con il suo fervore di colori, di suoni, di immagini ricche ed efficaci, volte ad amplificare (non approfondire), in questo caso, anche i sentimenti del dolore e della malinconia, piuttosto accettati da una moda, che non profondamente assimilati da un sentimento del proprio tempo». ²²⁶

Col 1778 si chiude la seconda stagione ferrarese e viene per certi aspetti conclusa almeno una parte significativa della formazione del giovane Monti. È l’anno in cui per il poeta si spalancano le porte di Roma, città nella quale arriva «con quel fervore e quell’abilità sperimentata in maniere diverse ma più congenialmente nella maniera grandiosa, in un’epoca e in un ambiente che a questo soprattutto guardava». ²²⁷ Poteva quindi a buon diritto nutrire la speranza di imporsi sulla scena capitolina grazie al proprio bagaglio tecnico-stilistico maturato negli anni trascorsi in Romagna. L’approdo nella Capitale segna in effetti, com’è noto, una forte cesura nella biografia del poeta. Per comodità, certo, ma anche perché il Monti romano non è più il Monti ferrarese, arrestiamo l’analisi dei componimenti proprio con le ultime produzioni ferraresi. Quelle romane saranno informate, è vero, dalla stessa necessità di procurarsi protezioni e amicizie (per esempio la *Giunone Placata* del 1779, ma emblematico è lo stesso *Saggio di poesie*) e dalla stessa ambizione a diventare un verseggiatore ‘completo’, ma l’ambiente culturale, domestico e ‘relazionale’ in cui l’uomo si trovava a svolgere la sua attività intellettuale sono cambiati, e con loro, inevitabilmente, anche il poeta.

²²⁶ WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso* cit., pp. 64-65.

²²⁷ *Ibid.*, p. 67.

BIBLIOGRAFIA

(In ordine cronologico)

CARLO INNOCENZO FRUGONI, *Opere poetiche del Signor abate Carlo Innocenzo Frugoni, fra gli Arcadi Comante Eginetico. Tomo I*, Parma, Stamperia Reale, 1779;

VINCENZO MONTI, *Saggio di poesie dell'abate Vincenzo Monti*, Livorno, dai Torchj dell'Enciclopedia, 1779;

ALFONSO VARANO, *Opere poetiche di Sua Eccellenza Don Alfonso Varano, degli Antichi Duchi di Camerino. Tomo II*, Venezia, 1805;

FRANCESCO TORTI, *Prospetto del Parnaso italiano*, Perugia, Costantini Santucci e compagni, 1812;

ONOFRIO MINZONI, *Rime di Onofrio Minzoni*, Napoli, 1833;

ANTONIO FRIZZI, *Memorie per la storia di Ferrara, seconda ed. con giunte e note di C. Laderchi*, 5 voll., Ferrara, Abram Servadio, 1847-1850;

GIOSUÈ CARDUCCI (a cura di), *Le poesie liriche di Vincenzo Monti, Seconda edizione con aggiunta di cose inedite e rare*, Firenze, Barbera Editore, 1862;

LEONE VICCHI, *Le lettere e la politica in Italia*, Faenza, Conti, 1879;

GIOSUÈ CARDUCCI (a cura di), *Scelte poesie di Vincenzo Monti con le varie lezioni*, Livorno, Francesco Vigo, 1885;

GUIDO MAZZONI, *Sonetti inediti di Vincenzo Monti. Estratto dalla Nuova Antologia*, vol. XV, Serie III (Fascicolo del 16 maggio 1888), Roma, Tipografia della Camera dei Deputati, 1888;

FRANCESCO LANZONI, *Alcune memorie dei maestri di belle lettere del seminario di Faenza*, in *Inscriptiones Carminae, Orationes Fr. Baldassarii Episcopi Vadensium et Uraniensium*, Faventiae 1894;

LEONARDO CAMBINI, *Primi saggi poetici di Vincenzo Monti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 53 (1909), p. 69 e sgg.;

FERDINANDO PASINI, *Un discorso di Vincenzo Monti in Arcadia*, in «Pro cultura», I, fasc. I, 1910, pp. 17-36; fasc. II, 1910, pp. 101-107;

CARLO STEINER, *La vita e le opere di Vincenzo Monti*, Livorno, Giusti, 1915;

CARLO CALCATERRA, *Storia della poesia frugoniana*, Genova, Libreria Editrice Moderna, 1920;

GUIDO BUSTICO, *Bibliografia di Vincenzo Monti*, Firenze, Olschki 1924;

UGO DE MARIA, *Vincenzo Monti e Alfonsine sua patria*, Faenza, Fratelli Lega, 1928;

FRANCESCO LANZONI, *Vincenzo Monti nel seminario di Faenza*, in *Faenza per Vincenzo Monti nel centenario della sua morte (1828-1928)*, Faenza, Valdilamone, 1928, pp. 10-11;

CARLO PIANCASTELLI, *Vincenzo Monti e Fusignano*, Bologna, 1928;

ARTURO POMPEATI, *Vincenzo Monti*, Bologna, Zanichelli, 1928;

GIUSEPPE PECCI, *Tre sonetti inediti di Vincenzo Monti*, in *Per le nozze del dottor Antonio Malaguti con Giuseppina Montanari*, Santarcangelo di Romagna, 26 gennaio 1929, Rimini, Garattoni, 1929, pp. 35-41;

VINCENZO MONTI, *Epistolario*, raccolto ed ordinato da ALFONSO BERTOLDI, Firenze, Felice Le Monnier, 1928-1931;

CARLO ZAGHI, *Un amico ferrarese di Vincenzo Monti e un sonetto sconosciuto del poeta*, in «La Stirpe», giugno 1932;

ANSELMO LENTINI, *Versi inediti o poco noti di Vincenzo Monti*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», CXII 1938, pp. 223-244;

QUINTO VENERI, *Vincenzo Monti*, Torino, Paravia, 1941;

GIOSUÈ CARDUCCI, *Il Monti principiante*, in ID., *Poeti e figure del Risorgimento*, serie prima, Bologna, Zanichelli, 1942;

WALTER BINNI, *La poetica neoclassica in Italia*, in «Belfagor», a. V, n. 1, Firenze, 31 gennaio 1950, pp. 19-27;

CARLO CALCATERRA, *Il barocco in Arcadia e altri scritti sul Settecento*, Bologna, Zanichelli, 1950;

LUIGI RUSSO, *Perché Vincenzo Monti fu quel poeta che fu*, in B, VI 1951, pp. 526-37;

CARLO MUSCETTA, *Introduzione a V. Monti, Opere*, a c. di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953;

GIUSEPPE PECCI, *Le relazioni di Aurelio Bertola col Metastasio, col Monti e col Foscolo (con una lettera inedita)*, in «Studi Romagnoli», V 1954, pp. 493-511;

CARLO MUSCETTA, *Vincenzo Monti*, in *Letteratura Italiana. I maggiori*, vol. II, Milano, Marzorati, 1956, pp. 701-54;

WALTER FERRETTI, *I professori di filosofia al seminario di Faenza*, in *Scritti in onore di S. E. Mons. Giuseppe Battaglia*, Faenza, Edizioni del Venerabile Seminario Vescovile Pio XII, 1957;

FERRUCCIO ULIVI, *Settecento Neoclassico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1957;

CESARE ANGELINI, *Carriera poetica di Vincenzo Monti*, Milano, Fabbri 1960;

ENRICO DOCCI, *La formazione umanistica di Vincenzo Monti in Fusignano e nel seminario di Faenza*, Faenza, Stab. grafico F.lli Lega, 1960;

CALOGERO COLICCHIA, *Il "Saggio di poesie" del 1779 e la prima poetica montiana*, Firenze, Le Monnier, 1961;

RENZO NEGRI, *La prima poetica montiana*, in «Convivium», XXX (1962), 4, pp. 484- 488;

MARIO PETRUCCIANI, *Introduzione ai poeti della scuola classica romagnola*, Caltanissetta – Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1962;

WALTER BINNI, *Classicismo e neoclassicismo: nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963;

LUIGI RUSSO, *Vincenzo Monti e la letteratura moderna (1928)* in Id., *Ritratti e disegni storici, vol. I, Dall'Alfieri al Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1963;

GENNARO BARBARISI, *Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da N. Sapegno e E. Cecchi, Milano, Garzanti, 1965;

DONATA CHIOMENTI VASSALLI, *Vincenzo Monti nel dramma dei suoi tempi*, Milano, Ceschina, 1968;

MARIO FUBINI, *Vincenzo Monti nel secondo centenario della nascita*, in Id., *Romanticismo italiano: saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Laterza, II ed., pp. 60-76, 1971;

LORENZO FONTANA, *Vincenzo Monti*, in *I classici italiani nella storia della critica*, a cura di Walter Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 249-83;

GIANDOMENICO GORDINI, *La formazione del clero faentino secondo i sinodi dei secoli XVI e XVII*, in "Ravennatensia", III (1973), pp. 169-70;

AA. VV., *Studi montiani*, in «Quaderni Arte Letteratura Storia» della Biblioteca "Vincenzo Monti" di Fusignano, VI, 1974;

RENATO BERTACCHINI, *Il neoclassicismo e Vincenzo Monti*, in *Letteratura italiana Calderini. Ottocento*, Bologna, Calderini, 1974, pp. 11-22;

WALTER BINNI, *Preromanticismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1974;

FERNANDO FIGURELLI, *La prima formazione del Monti*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1974;

ANNA TERESA ROMANO CERVONE, *La scuola classica estense*, Roma, Bonacci Editore, 1975;

VINCENZO PLACELLA, *Dall'Arcadia al neoclassicismo*, Roma, Gremese, 1975;

MARIO PUPPO, *Poetica e poesia neoclassica: da Winckelmann a Foscolo*, Firenze, Sansoni, 1975;

STEFANIA GESI, *Teoria e prassi linguistica in Vincenzo Monti*, Pisa, Giardini, 1976;

PAOLO ZOLLI, *Una canzonetta inedita di Vincenzo Monti*, in «Filologia moderna», 2 1977, pp. 361-363;

AA. VV., *Studi su Vincenzo Monti nel 150° dalla morte*, in «Quaderni Arte Letteratura Storia» della Biblioteca "Vincenzo Monti" di Fusignano, VII 1978;

ALFREDO BELLETTI, *L'ideale arcadico nella formazione letteraria di Vincenzo Monti*, Faenza, Fratelli Lega Editori, 1978;

WERTHER ANGELICI, *Economia e cultura a Ferrara dal Seicento al tardo Settecento*, Urbino, Aralia, 1979;

IVANOS CIANI, *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti*, Firenze, Accademia della Crusca, 1979;

ANGELINA D'ANTONI, *L'epistolario di Vincenzo Monti*, Catania, Tip. Squeglia di G. Caruso, 1979;

- AA. VV., *Studi sulla Civiltà del Secolo XVIII a Ferrara*, Ferrara, SATE, 1980;
- DOMENICO CONSOLI, *Orientamenti e problemi della critica montiana nell'ultimo trentennio*, in «Cultura e società», 74, pp. 17-34, 1980;
- WALTER BINNI, *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981;
- ELENA BRAMBILLA, *Società ecclesiastica e società civile. Aspetti della formazione del Clero dal Cinquecento alla Restaurazione*, in “Società e storia”, XII (1981), pp. 299-366;
- CESARINA CASANOVA, *Comunità e governo pontificio in Romagna in età moderna*, Bologna, Clueb, 1981, pp. 106-107;
- AA. VV., *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia. Atti del Convegno di studi montiani, Alfonsine, 14 ottobre 1978*, Ravenna, Longo, 1982;
- MICHELE MARI: *Eloquenza e letterarietà nell'Iliade di Vincenzo Monti*, Firenze, La Nuova Italia, 1982;
- AA. VV., *Il catechismo e la grammatica, I. Istruzione e controllo sociale nell'area emiliana e romagnola nel '700*, a cura di G. P. Brizzi, Bologna, Il Mulino, 1985;
- GIANCARLO ANGELOZZI, *Le scuole degli ordini religiosi*, in AA. VV., *Il catechismo e la grammatica, II. Istituzioni scolastiche e riforme nell'area emiliana romagnola nel '700*, a cura di G. P. Brizzi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 54;
- GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana del Risorgimento (1789-1861)*, vol. I, Firenze, Sansoni, 1986;
- MAURILIO GUASCO, *La formazione del clero: i seminari*, in *Storia d'Italia. Annali 9: la Chiesa e il potere politico dal Medioevo*, a cura di Giorgio Chittolini, Giovanni Miccoli, Torino, Einaudi, 1986, pp. 629-715;
- AA. VV., *Scuola classica romagnola: atti del convegno di studi. Faenza, 30 novembre, 1-2 dicembre 1984*, Modena, Mucchi, 1988,
- CARLO FANTAPPIÈ, *Istituzione ecclesiastiche e istruzione secondaria nell'Italia moderna: i seminari-collegi vescovili*, in “Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento”, XV (1989), pp. 189-240;
- RAFFAELLA SOLMI, *Poeti del Settecento*, Torino, UTET, 1989;
- VALERIA GIANNANTONIO, *Inediti poetici del Monti e il fondo Grossi*, Napoli, Loffredo, 1990;
- VINCENZO MONTI, *Iliade di Omero*, introduzione e commento di MICHELE MARI, 2 tomi, Milano, Rizzoli, 1990;
- NICOLO MINEO, *Vincenzo Monti. La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa, Giardini, 1992;
- TINA MATARRESE, *Il Settecento*, Bologna, Il Mulino, 1993;
- ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993;

VINCENZO MONTI, *Lettere d'affetti e di poesia*, a cura di Angelo Colombo, Salerno Editrice, Roma 1993;

ANGELO COLOMBO, *Giunte e ritocchi per l'epistolario montiano. La corrispondenza con Francesco Albergati Capacelli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXII, 1995, 560, pagg. 39-52;

FABIO FINOTTI, *Il "sublime patetico" del Monti*, in «Lettere italiane», 4/1998, pp. 528-553;

VINCENZO MONTI, *Poesie (1797 - 1803)*, a cura di Luca Frassinetti e con prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna, Longo, 1998;

VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 2000;

GENNARO BARBARISI (a cura di), *Vincenzo Monti tra Roma e Milano. Atti del Convegno di Alfonsine 27 marzo 1999*, Cesena, Ponte Vecchio, 2001;

MAURILIO GUASCO, *Seminari tridentini e collegi clericali*, in AA. VV., *Le Università d'Europa. Dal Rinascimento alle riforme religiose*, a cura di Gian paolo Brizzi, Jacques Verger, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001, pp. 241-261;

GIULIA NALINI MONTANARI, *Un balcone sulla città*, Ferrara, Schifanoia, 2001;

ANGELO ROMANO, *Vincenzo Monti a Roma*, Roma, Vecchiarelli Editore, 2001;

ANNALISA NACINOVICH, *"Il sogno incantatore della filosofia". L'Arcadia di Gioacchino Pizzi (1772-1790)*, Firenze, Olschki, 2003;

GIULIA NALINI MONTANARI, *Il giovane Vincenzo Monti a Ferrara, la città del cuore*, in *La Biblioteca pubblica di Ferrara: 250 anni di libri e lettori: 1753-2003*, a cura di Alessandra Farinelli Toselli, Ferrara, Centro Stampa Comune di Ferrara, 2003, pp. 146-55;

AA. VV., *Vincenzo Monti nella memoria di Ferrara. Manoscritti, libri e documenti*, a cura di Alessandra Farinelli Toselli, Luigi Pepe, Bologna, Clueb, 2004;

FRANCESCA FAVARO, *Le rose còlte in Elicona. Studi sul classicismo di Vincenzo Monti*, Ravenna, Longo Editore, 2004;

GENNARO BARBARISI e WILLIAM SPAGGIARI (a cura di), *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume I*, Milano, Cisalpino, 2005;

ID., *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume II. Monti nella Roma di Pio VI*, Milano, Cisalpino, 2006;

ID., *Vincenzo Monti nella cultura italiana. Volume III. Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, Milano, Cisalpino, 2006;

VINCENZO MONTI, *Saggio di Poesie*, a cura di ALESSANDRA DI RICCO, presentazione di GENNARO BARBARISI (ristampa anastatica dall'edizione Livorno, Dai Torchj dell'Enciclopedia), Trento, Editrice Università degli Studi, Dipartimento di Filosofia, Storia e Beni Culturali – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2006;

ANGELO ROMANO, *Ancora sui postillati alle "Rime degli Arcadi" attribuiti al Monti e sull'Arcadia romana*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, Cuem, 2007, pp.453- 476;

ALFREDO COTTIGNOLI, *Carducci critico e la modernità letteraria: Monti, Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Bologna, Clueb, 2008;

ANGELO COLOMBO, *Società letteraria e cultura politica nella formazione di Vincenzo Monti, 1779-1807*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2009;

LUCA FRASSINETI, *Vincenzo Monti. I testi, i documenti, la storia*, edizioni ETS, Pisa 2009;

ROBERTO CARDINI, *Classicismo e Modernità. Monti, Foscolo, Leopardi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2010;

Primo supplemento all'epistolario di Vincenzo Monti. Raccolto, ordinato e annotato da LUCA FRASSINETI, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2012, pp. LII-734;

LAURA FACINI, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire. Lingua e stile della Pulcella d'Orléans*, Pisa, ETS editore, 2013;

ANDREA PENSO, *Due lettere inedite di Vincenzo Monti*, in «Filologia e Critica», 38, 2013/3, i.c.s.

