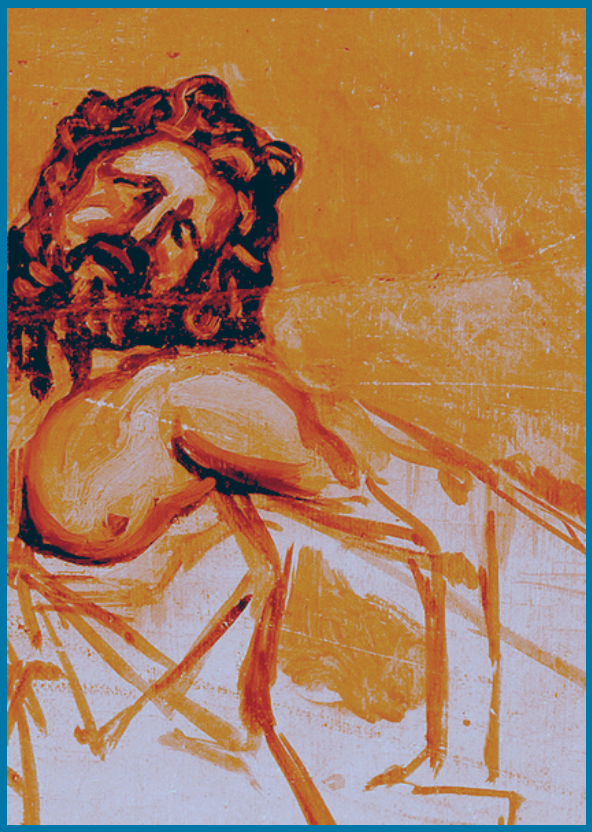
Damiano Acciarino

IL LAOCOONTE
MIMESI E METAMORFOSI NELLA LETTERATURA ITALIANA DEI SECOLI XVIII E XIX



æ edizioni**engramma**

collana
engramma**lettere**

Damiano Acciarino

IL LAOCOONTE
MIMESI E METAMORFOSI NELLA LETTERATURA ITALIANA DEI SECOLI XVIII E XIX

edizioni**engramma**

Sic autem et Evae inobedientiae nodus solutionem accepit per obedientiam Mariae. Quod enim alligavit virgo Eva per incredulitatem, hoc virgo Maria solvit per fidem.

Iren. III, xxii, 4

in copertina: Giorgio De Chirico, *Laocoonte* (dettaglio), 1950, olio su tela, cm. 24.4 x 26.5, collezione privata

©2025
edizioni**engramma**, venezia

direttore editoriale
damiano acciarino

progetto grafico
anna ghiraldini

www.engramma.org
edizioni@engramma.org

ISBN 979-12-55650-90-4
DOI 10.82016/ee911

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

9 Ringraziamenti

11 Introduzione

13 1. Laocoonte redivivo

21 2. Laocoonte letterario

23 2.1 Poesia
2.1.1 Antonio Maria Borromeo [I], 23 – 2.1.2 Adamo Chiusole [II], 24 – 2.1.3 Antonio Luigi De Carli [III], 26 – 2.1.4 Antonio Mariotti [IV], 27 – 2.1.5 Pellegrino Sperandio Diacóni [V], 28 – 2.1.6 Clemente Filomarino [VI], 29 – 2.1.7 Leopoldo Cicognara [VII], 30 – 2.1.8 Roberto Benazzi [VIII], 30 – 2.1.9 Clemente Bondi [IX], 31 – 2.1.10 Giovanni De Luca [X], 32 – 2.1.11 Paolo Costa [XI], 33 – 2.1.12 Giovanni Rosini [XII], 35 – 2.1.13 Melchiorre Missirini [XIII], [XV], 36 – 2.1.14 Luigi Silvestri [XIV], 38 – 2.1.15 Agostino Gallo [XVI], 39 – 2.1.16 Diodata Roero di Saluzzo [XVII], 39 – 2.1.17 Marco Morelli [XVIII], 41 – 2.1.18 Antonio Viviani [XIX], 42 – 2.1.19 Achille Chiarli [XX], 42 – 2.1.20 Tommaso Nelli [XXI], 43 – 2.1.21 Francesco Massi [XXII], [XXVI], [XXVII], 44 – 2.1.22 Giovanni Battista Tortello [XXIII], 45 – 2.1.23 Giuseppe Bellucci [XXIV], 45 – 2.1.24 Louis Delâtre [XXV], 46 – 2.1.25 Mario Rapisardi [XXVIII], 48

49 2.2 Teatro
2.2.1 Giovanni de Benedictis [I], 49 – 2.2.2 Anonimo [II], 50 – 2.2.3 Pietro Chiari [III], 50 – 2.2.4 David Levi [IV], 51 – 2.2.5 Giovanni Pascot [V], 52

56 3. Ecfrasi e poiesi

58 3.1 Mimesi
3.1.1 Il popolo, 58 – 3.1.2 Il Cavallo e l'asta, 61 – 3.1.3 Posizione, 63 – 3.1.4 Età e apparenza, 64 – 3.1.5 Padre e figli, 65 – 3.1.6 L'ira, tra gli occhi e i capelli, 68 – 3.1.7 La paura e il coraggio, 74 – 3.1.8 Urla o gemiti?, 76 – 3.1.9 Nervi, vene, muscoli, 80 – 3.1.10 Il petto affannato, 83 – 3.1.11 Contorsioni, 85 – 3.1.12 I serpenti, 86 – 3.1.13 La stretta e le spire , 92

96 3.2 Metamorfosi
3.2.1 Laocoonte come mare, 97 – 3.2.2 Laocoonte come sacerdote e filosofo, 99 – 3.2.3 Laocoonte come Ercole , 105 – 3.2.4 Laocoonte come Prometeo, 110 – 3.2.5 Laocoonte come Ugolino, 114 – 3.2.6 Laocoonte come Cristo, 119

129 Testi

131 Nota all'edizione e al commento

133 I Poesia
[I] Antonio Maria Borromeo, 135 – [II] Adamo Chiusole, 142 – [III] Antonio Luigi De Carli, 144 – [IV] Antonio Mariotti, 146 – [V] Pellegrino Sperandio Diacóni, 148 – [VI] Clemente Filomarino, 150 – [VII] Leopoldo Cicognara, 151 – [VIII] Roberto Benazzi, 153 – [IX] Clemente Bondi, 155 – [X] Giovanni De Luca, 157 – [XI] Paolo Costa, 162 – [XII] Giovanni Rosini, 172 – [XIII] Melchiorre Missirini, 180 – [XIV] Luigi Silvestri, 182 – [XV] Melchiorre Missirini, 185 – [XVI] Agostino Gallo, 192 – [XVII] Diodata Roero di Saluzzo, 198 – [XVIII] Marco Morelli, 200 – [XIX] Antonio Viviani, 202 – [XX] Achille Chiarli, 204 – [XXI] Tommaso Nelli, 206 – [XXII] Francesco Massi, 208 – [XXIII] Giovanni Battista Tortello, 210 – [XXIV] Giuseppe Bellucci, 213 – [XXV] Louis Delâtre, 217 – [XXVI] Francesco Massi, 219 – [XXVII] Francesco Massi, 222 – [XXVIII] Mario Rapisardi, 223

227 II Teatro
[I] Giovanni de Benedictis, 229 – [II] Anonimo, 231 – [III] Pietro Chiari, 233 – [IV] David Levi, 238 – [V] Giovanni Pascot, 243

337 Bibliografia

405 Indice dei nomi

Ringraziamenti

Gli anni in cui ho avuto la fortuna di dedicarmi alla ricezione letteraria del Laocoonte sono stati anni felici. Non solo per aver toccato quell'aura quasi sacrale che dalla scultura e dai testi che ne parlano promana ininterrotta dall'antichità al presente. Ma anche e soprattutto perché, nella non poca solitudine a cui la ricerca scientifica finisce per sottoporre i suoi interpreti, il Laocoonte mi ha concesso di scoprire nuovi e incontrare vecchi compagni di viaggio.

In linea generale, a Monica Centanni, che per prima ha creduto in questa impresa, sostenendola e accogliendola nella effervescente costellazione intellettuale di Engramma, devo qualcosa più della gratitudine, che limiterebbe il significato stesso dell'influsso del sodalizio instaurato sull'esito finale a cui l'opera è giunta. A Diletta Gamberini, più ancora che per l'incoraggiamento, i consigli e la condivisione di materiale, sono grato per l'esempio, senza il lume del quale non sarebbe stato possibile percorrere le vie invece intraprese. Per le instancabili conversazioni, sempre stimolanti e mai scontate, che hanno aiutato a mettere a fuoco una moltitudine di problemi, devo la mia riconoscenza ad Andrea Verri, che più di chiunque altro ha seguito nel dettaglio l'evoluzione delle ricerche. Allo stesso modo, a Veronica Gobbato sono grato per i suggerimenti di carattere filologico che sono derivati dalla rilettura del commento, e dallo scambio di pareri circa una serie di specifici casi spinosi. Ai miei studenti, che hanno assistito in varie forme all'evolversi del lavoro, vorrei ribadire la rilevanza del loro apporto, ben oltre quanto possano oggi immaginare, avendo in prima persona sondato le metodologie e l'approccio ai testi poi quivi sviluppato e messo in atto: un memento, *questo, per non dimenticare che ricerca e didattica devono essere pensate come corpi di reciproca e simultanea irradiazione.*

Se il libro esiste, lo si deve solo alle inestimabili cure di Anna Ghiraldini, che ha messo a disposizione di questa impresa la sua arte compositiva, la sua cultura e il suo estro, ma anche, e direi soprattutto, una rara umanità.

Infine, dato che il fascino del Laocoonte, per la sua forza poetica, ha finito per contagiare in vario modo i membri della mia famiglia – mia moglie Laura, e i miei figli Davide e Lucia – trasformandosi in una fonte di ispirazione per nuove immaginazioni anche nella vita quotidiana, rinvigorendo ancor più la sua millenaria memoria in maniera meravigliosamente multiforme, è proprio a loro che dedico queste pagine. Per riprendere, fuori contesto, le parole di Heinrich Heine, posso dire che grazie al loro abbraccio mi sono sentito «den glücklichsten Laokoon».

Quanto raccolto in queste pagine apporta più di qualche novità allo stato dell'arte: non so se sono stato in grado di esaltare al meglio la materia; mia speranza è esservi riuscito almeno in parte. Per tali ragioni, e molte altre, mi appello alla benevolenza del lettore, dal momento che ogni svista, errore o imperfezione deve attribuirsi a chi scrive.

Introduzione

1. Laocoonte redivivo

Il gruppo scultoreo del Laocoonte vaticano, in tutto il corso della sua millenaria esistenza, è sempre stato un punto d'incontro, nel contesto di una dialettica mai del tutto risolta tra domini creativi, tra figurazioni artistiche e finzioni poetiche.[1] Quest'aura di congenita osmosi, propagatasi in maniera stabile nei secoli, al punto da trasformarsi in una costante, sembra trascendere i confini del mito che ne narra i casi e la morte, e, come già notato da Salvatore Settis a proposito della fama dell'opera,[2] riesce a «tematizzare» un aspetto della mitografia rendendola al contempo universale e iconica. L'agonia del padre e dei figli tra le spire di serpente coglie infatti un momento di tale rilevanza nell'immaginazione collettiva quasi da oscurare il resto, e finisce per sussumere ogni altro connotato dell'azione all'inveramento finale di un destino già irrimediabilmente segnato – basti pensare al percorso della Tavola 41a del *Bilderatlas Mnemosyne* di Warburg, ove si rimarca il primato della dimensione patetica su quella diegetica, anche a prescindere dal reperto scultoreo vaticano.[3] In antichità, la scultura, o piuttosto le sculture, e le pitture, murali e vascolari, di Laocoonte, assieme alle versioni poetiche e drammaturgiche che potevano cantarne le vicende, contribuirono alla costituzione di un immaginario eterogeneo e vulgato che coesisteva con un'infinità di altri episodi che popolavano la cultura greco-romana.[4] E, malgrado le notizie eziologiche[5] finirono, col tramonto del mondo classico, per essere gradualmente dimenticate o disperse – ivi inclusa una tragedia di Sofocle eponima di Laocoonte, di recente edita nella totalità dei frammenti noti da Monica Centanni e Paolo Biagio Cipolla[6] – la sopravvivenza di un paradigma letterario relativo alla morte di Laocoonte attraverso il Medioevo è dovuta maggiormente, pur con qualche anomalia, alla tradizione virgiliana,[7] che ne perpetrava la memoria se non altro circa

1. Warwick 2019, pp. 311-334.
2. Settis 1999, p. 11.
3. Centanni 2003, pp. 29-42.
4. Sulla storia del gruppo scultoreo in antichità, cfr. l'ormai classico Andreae 1988 e il saggio di Paolo Liverani in Buranelli – Liverani – Nesselrath 2006, pp. 23-40; sulla sua fortuna in età moderna almeno Haskell – Penny 1981, pp. 243-247.
5. Per un quadro generale sulle fonti letterarie e iconografiche antiche che riguardano il mito di Laocoonte, cfr. Simon 1992, pp. 196-201; Centanni 2006, pp. 5-15 e 16-39.
6. Centanni – Cipolla 2024.
7. Per una connotazione dell'episodio virgiliano, cfr. il classico Paratore 1979. Per la conoscenza letteraria dell'episodio della morte di Laocoonte durante il Medioevo come trasmesso da Virgilio, con tanto di vari riusi scolastici, cfr. Comparetti 1896, I, p. 111 n. 253 e p. 185 n. 457. Per la tradizione figurativa medievale del Laocoonte, soprattutto attraverso la miniatura, cfr. Förster 1906, pp. 149-157. Sulla fortuna iconografica delle miniature derivanti dal *Virgilio Vaticano* (BAV *Vat. Lat.* 3225, f. 18^{v}), e lo sviluppo di altri elementi sovrappostisi dal V sec. in avanti, cfr. Moret 2002, pp. 3-29. Per l'episodio relativo alla riscoperta di una replica in scala del Laocoonte a Roma nel 1488, si rimanda a Centanni 2003, p. 33-34 che cita direttamente l'interpretazione di Warburg, per cui il soggetto della

la dinamica del decesso con l'impressione di un ineludibile, quando non proprio essenziale, stigma di carattere poetico.

Ora, alla celebre e documentatissima riemersione nell'anno 1506 della statua dall'oblio sotterraneo a cui era relegata,[8] fece seguito, come noto, un'estesa serie di componimenti poetici, raccolti e pubblicati da Sonia Maffei in appendice al già menzionato lavoro di Settis.[9] Sulle modalità mediante cui la poesia rinascimentale rispose alla riscoperta del Laocoonte, si è scritto molto;[10] ma di recente gli studi di Diletta Gamberini hanno mostrato con grande lucidità e in maniera incontrovertibile come il solo Virgilio appariva insufficiente ad abbracciare i problemi rappresentativi che la rediviva statua poneva, spingendo i poeti a cercare soluzioni in alternativi paradigmi ecfrastici – soprattutto ascrivibili alla poesia epigrammatica greca e latina – per comprendere ed esprimere con le parole caratteristiche a loro volta paradigmatiche dell'espressività quindi derivata.[11] Questo fenomeno ristabiliva con impressionante naturalezza quel legame tra *logos* e *eikon* troppo a lungo sopito: Jacopo Sadoleto ed Eurialo d'Ascoli sono solo due, e tra i più celebri, di coloro che misero il loro verso alla prova del marmo servendosi di espedienti in patente discontinuità rispetto a Virgilio.

Con la chiusura del Cinquecento, che coincide con una serie di scarti culturali che la critica ha a lungo creduto di riconoscere come concause dello sviluppo di una sensibilità propria del Barocco, sembrava scemare anche quell'entusiasmo, almeno quello poetico, nei riguardi del Laocoonte. Il Seicento, per quanto è stato finora possibile appurare, prestava meno attenzione poetica al gruppo scultoreo vaticano:[12] appena quattro ecfrasi dell'opera sono note, tutte composte nel primo quarto del secolo – a opera

rappresentazione non solo non era compreso, ma diventava quasi irrilevante rispetto alle formule del pathos espresse dall'oggetto. Per rivisitazioni anche precoci dell'episodio virgiliano – celebre il caso di Petronio – cfr. Vinchesi 2007, pp. 23-43.

8. Sull'evento, si vedano i saggi di Christina Häuber e Francesco Buranelli in Buranelli – Liverani – Nesselrath 2006, pp. 41-60.

9. Settis 1999, pp. 85-228.

10. Kranz 1986, pp. 101-129; Maragoni 1986; Pigeaud 1995, pp. 463-486; Baxandall 2003, pp. 118-138; cfr. inoltre i saggi di Anjia Wolkenhauer ed Elisabeth Gilbert sulle rappresentazioni in versi del Laocoonte nel primo Cinquecento, in Gall – Wolkenhauer 2008, pp. 160-181 e 182-200. Per uno studio del Sadoleto come umanista e poeta, cfr. Lucioli 2014; l'edizione commentata del testo è in Parenti 2020, I, pp. 189-213.

11. Gamberini 2024.

12. Il secolo XVII svolge piuttosto un lavoro di razionalizzazione del gruppo scultoreo in termini anatomici; cfr. Schmälzle 2018, I, pp. 253-360 e II, pp. 209-213 e 224-235.

di Maurizio Moro e Cesare Simonetti,[13] Alfonso Antonini,[14] e una parodica, quasi premonitrice, di Giovanni Battista Marino.[15] Sembra quasi che questi testi si situino sulla soglia di una stagione in prossimità di chiusura, anziché porsi come apripista di rinnovati slanci. Emerge, piuttosto, come la lezione del Laocoonte, con le sue contorsioni e complicanze, venisse acquisita e recepita tanto profondamente, sia dalle arti che dalle lettere, da divenire presupposto per, ma al contempo anche da confondersi con quella poetica barocca che faceva del laocoontismo un insito innesco creativo.[16] Così, quella meraviglia della riscoperta, quell'entusiasmo di poter finalmente restituire alle parole un'immagine e un'immagine alle parole, che aveva acceso il desiderio dell'ecfrasi cinquecentesco, poteva tornare a sopire nella quiete, questa volta di superficie, del Belvedere vaticano.

13. Per i testi di Moro e Simonetti, già segnalati in Kranz 1986, pp. 111-112, pubblicati nella medesima antologia munita di un'ampia sezione ecfrastica, si rimanda a Fiamma 1611, III, p. 26[b] rispettivamente: «Che vaneggio? E pur pietra / Laocoonte che geme / e da lagrime un sasso, e 'l marmo freme. / Il suo dolor impetra / vivo duol dal mio core, / mente spira la pietra ira, et amore. / Novo stupor ciò parmi / che pascan l'hidre i marmi; / e maggior che nel sasso al caso atroce / l'estinto padre, i figli, han vita e voce» e «Fu celebre scoltore / a l'opre eccelse, et conte, / chi sculpì i serpi, e 'l buon Laocoonte / con tanta industria et arte; / che fa stupir altrui la minor parte. / Viator se questa mai / opra scorgi dirai / vere le serpi son, veri i lor giri, / l'huom si doglia, si mova, e che sospiri»; cfr. anche Gamberini 2024, p. 16 n. 29.

14. Antonini 1615, p. 53: «Questo, che in atto sì dolente s'ange / e con torvo sembiante arde di rabbia, / sul lido illustre, ove a l'instabil sabbia / il Gargarico sen mormora e frange; / dispettoso si torce, e freme e piange / con la spuma sanguigna in su le labbia, / e par ch'ambe le man rivolga e vange, / perché l'horride serpi a sveller s'habbia. / Deh come langue e con che flebil fronte? / Non espresse sì ben forse il martire / ne l'istesso martir Laocoonte. / O de l'arte de l'huom celbre ardire / c'ha l'ingegno, e le mani homai sì pronte / che fa viver altrui del suo morire».

15. Marino, *Galeria* II, iii, 8: «*Era stato legato con funi il Laocoonte di Belvedere, per dubbio che non cadesse*] Deh scioglietemi omai: / ch'oltre che 'l piede e 'l passo / non può volgere in fuga immobil sasso, / Roma non cangerei con Troia mai. / Bàstivi pur, ch'assai / mi stringan queste serpi aspre ed ingorde, / senza aggiungervi ancor groppi di corde».

16. Blunt 1963, pp. 3-5. Questo aspetto, peraltro, era già acquisito a partire dal tardo Ottocento, per cui cfr. Boito 1871, pp. 885-886: «Nel gruppo antico Laocoonte non bada affatto ai figliuoli; lo spavento dei serpi, che si avvinghiano alle membra, lo invade tutto, e si sforza invano di liberarsi dalle terribili spire, e getta indietro la testa più per lo spasimo del dolore fisico e per secondare l'atto delle braccia che non per volgere gli occhi al cielo. L'istinto angoscioso, violento della propria salvezza fa che i scordi insieme degli Dei e dei figli. Non sappiamo davvero come il Winckelmann prima ed il Lessing poi abbiano potuto vedere sul volto e in tutto il corpo di Laocoonte un'anima grande e imperturbabile. Que' due dotti e i loro tanti seguaci confusero i caratteri della scultura eginetica e fidiaca coi caratteri della scultura greca che decadeva: decadenza sublime, ma nella quale la divina serenità della precedente arte s'intorbida, il purissimo candore si va macchiando, e la misura dei moti e degli affetti perdendo. Il Laocoonte somiglia ai fregi del Partenone e al timpano del tempio di Egina, come le statue del Bernini somigliano a quelle del Ghiberti e del Donatello: il Laocoonte è barocco».

A partire dalla metà del Settecento, e fino almeno alla fine dell'Ottocento, si registra un fenomeno negli esiti assimilabile a quello rinascimentale: una nuova proliferazione di ecfrasi in versi intorno al gruppo del Laocoonte. Cosa abbia procurato tale riscoperta poetica nei confronti dell'opera, restituendo linfa all'ispirazione e ricreando un'urgenza descrittiva che ne offrisse rinnovate letture, è una delle domande da cui questo studio principia. Perché i poeti e i letterati di quel torno di secolo percepirono nuovamente la necessità di descrivere con parole poetiche la statua del Laocoonte? Per quale via cominciò a connotarsi di elementi in apparenza inediti o fino a quel tempo ignorati, tali da determinare un impulso di carattere ecfrastico? Quando e come queste potenze creative trovarono un punto d'emersione erompendo dallo stato di latenza in cui per decenni avevano ristagnato?

A favorire il ritorno del gruppo scultoreo al centro degli interessi intellettuali del tempo è l'entrata in circolo, a livello europeo, delle opere di Winckelmann, con i vari lavori di epigoni e avversatori – per capirsi, i vari Lessing (1766), Heyne (1779), Hirt (1786), Heinse (1787), Schiller (1791), Moritz (1792) e Goethe (1798). Tutti costoro, in modo diverso, nonostante apparenti affinità e marcate prese di posizione polemiche, produssero ecfrasi del Laocoonte che ebbero un qualche influsso sull'interpretazione posteriore – come sancito già da tempo negli studi di Hugh Barr Nisbet e Simon Richter.[17] Nondimeno, Winckelmann, i cui scritti erano già ampiamente noti al tempo per via del continuo processo di «*transfert* culturel»[18] attivatosi tra Germania e Italia nell'ultimo quarto del Settecento,[19] è colui che influirà in maniera più capillare sull'immaginazione della statua, almeno in Italia, e almeno fino a inizio Ottocento, grazie alle tre diverse descrizioni del Laocoonte che portò a termine in circa un trentennio.[20]

La fortuna italiana di questo dibattito sull'estetica neoclassica che tanto impegnò letterati, filosofi e storici dell'arte dalla fine del XVIII secolo

17. Richter 1992; Barr Nisbet 2021, pp. 240-290. Sul rapporto tra Heyne e Winckelmann, cfr. Hatfield 1943: 122-128; Sassi 1986; Döhl 1988; Graepler 2007.

18. Per questo concetto, e per quello di 'rete culturale', che ne è premessa, cfr. variamente Espagne – Werner 1987; Lüsebrink – Reichardt 1994, pp. 27-41; Joyeux-Prunel 2002; Lemercier 2005, pp. 88-112; Werner 2006, pp. 1189-1192; Jurt 2007; Stockhorst 2010; Espagne 2013.

19. Sulla genesi e ramificazione della prima ricezione italiana di Winckelmann, cfr. i fondamentali contributi che delineano il transito culturale attraverso la Svizzera e la Francia, e mediante le traduzioni di Carlo Amoretti e Carlo Fea: Ferrari 2002, pp. 15-48; Ferrari 2007, pp. 191-212; Ferrari 2008; Ferrari 2011a; Ferrari 2011b; Ferrari 2013; Ferrari 2015; Ferrari 2016; Ferrari – Osanni Cavadini 2017; Ferrari 2018. Sulle traduzioni settecentesche di Winckelmann, cfr. anche Griener 1998; per l'epistolario italiano, cfr. Zampa 1961. Sulla variabile Heyne nella ricezione italiana di Winckelmann, cfr. Ferrari 2001, pp. 75-101.

20. Décultot 2003, pp. 145-157. Una prima, condotta sul calco in gesso cui poteva avere accesso a Dresda, venne data alle stampe nel 1755 nei suoi *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*; una seconda, condotta a Roma nel 1756, sconosciuta fino al 1870 e rimasta inedita fino al 1955; una terza, condotta nel 1760 circa e pubblicata nel 1764 nella *Geschichte der Kunst des Altertumsf.*

in avanti è sovente oggetto di indagini:[21] figure come Francesco Milizia, Antoine Quatremère de Quincy, Raphael Mengs e Leopoldo Cicognara, al netto di specifiche affinità e differenze, raffinarono il metodo di guardare all'arte contribuendo a definirne l'immaginario e a plasmare un vocabolario finalizzato a una più sofisticata pratica critica.

Ma se il coinvolgimento poetico nei confronti del Laocoonte era favorito da tale contesto intellettuale, da fine secolo in avanti ci avrebbe pensato la Storia a conferirvi ulteriore trasporto. Nell'estate del 1798, con la presa di Roma da parte dell'esercito francese, e in virtù del cosiddetto Trattato di Tolentino del 19 febbraio 1797, il gruppo scultoreo venne trasferito, assieme ad altre centinaia di opere da tutta Italia, al Louvre di Parigi, nel contesto delle cosiddette spoliazioni napoleoniche.[22] Ed è solo nel 1816, dopo il Congresso di Vienna, per la decisiva intercessione di Canova, che l'opera poté fare ritorno nel suo originario e legittimo luogo di residenza.[23]

Nel corso dei quasi vent'anni d'esilio, le ecfrasi poetiche intorno al Laocoonte composte in Italia registrano un insospettato calo.[24] Sembra quasi che, con l'assenza della statua da Roma, l'ispirazione ecfrastica cessasse, perdendosi il principale catalizzatore. E se le sorti del Laocoonte fossero state diverse, se cioè la statua, dopo la cattività francese, avesse preso altre vie, per esempio, approdando Oltremanica a adornare la reggia di Windsor – e per qualche tempo avrebbe potuto concretamente accadere[25] – non è da escludere che anche il resuscitato interesse poetico seguito al ritorno del gruppo scultoreo in Italia avrebbe potuto svanire, svanita, come nel precedente caso, la fonte d'ispirazione. Non bisogna infatti sottovalutare l'impatto culturale della notizia degli artisti francesi in lacrime al momento della partenza del Laocoonte da Parigi, talvolta immortalati, tra il satirico e il drammatico, in vignette dell'epoca.[26] Questi episodi sono soltanto l'altra faccia della medaglia della gioia di coloro che assistevano alla pompa trionfale per il rientro delle opere, e che invitavano i poeti a

21. In materia, cfr. Scatizzi 2003, tesi di dottorato purtroppo mai approdata a un esito editoriale, e gli atti del convegno in Ritter Santini 1997. Si segnala comunque che l'influsso di Lessing su Ugo Foscolo appare misurabile solo a partire dal 1808 – stando a Parrini Cantini 2015, pp. 65-77.

22. Cfr. i classici Gould 1965 e McClellan 1994, pp. 91-123. Per un'idea ampia del portato culturale delle spoliazioni napoleoniche, cfr. Pommier 1991; Poulot 1997; e Miles 2008, pp. 319-329. La conseguente evoluzione delle collezioni vaticane a seguito dei furti è spiegata in Liverani 2000, pp. 339-353 e Calzolari 2000, pp. 515-559.

23. Sul ritorno dei beni culturali a Roma, cfr. anche Tamblé 2000, pp. 457-513; sul ruolo giocato da Canova nell'economia di questa impresa, cfr. Johns 1998, pp. 171-194; Balzani 2009; Emiliani 2018; Ferrero 2022, pp. 198-207.

24. Dall'antologia qui allestita, emerge infatti un vuoto di composizioni poetiche relative al Laocoonte, forse non casuale, che si estende dal 1796 al 1816.

25. Miles 2008, pp. 329-348.

26. Nota quella intitolata *L'artiste français pleurant les chances de guerre*, databile intorno al 1815.

cantare la magnificenza della restituita opera in territorio italiano:[27] dalle parole di costoro, il Laocoonte veniva a essere esplicitamente riconosciuto come concreto propulsore poetico.

Ma c'è un altro aspetto da considerare. La forza d'ispirazione poetica che promanava dalla statua non è una prerogativa del reperto vaticano; si riscontra anche nelle sue copie. Si rammenta che lo stesso Winckelmann condusse la prima ecfrasi dell'opera su un calco in gesso di proprietà del barone Philip von Stosch, e che ecfrasi del Laocoonte si attestano anche condotte su copie – giusto per citarne qualcuna, quella Farsetti di Venezia oggi a Palazzo Grimani, quella milanese della gipsoteca dell'Accademia di Brera, oppure quella di Baccio Bandinelli agli Uffizi di Firenze.[28] Che un calco in gesso, una copia in bronzo in marmo o in smalto, potessero assumere significato oltre lo statuto di copia a cui potevano soggiacere, e così assurgere a un grado di equipollenza con l'originale, al punto da risultare equivalenti nella resa dell'immagine in poesia, si deve alla potenza immaginativa – pur tematizzata, pur cristallizzata, pur interposta – su cui agiva l'antico gruppo, perno di un rapporto agonistico con la tradizione poetica che maggiormente ne aveva determinato la ricezione. Così, i tanti Laocoonte rientravano nella casistica di una poetica laocoontica che legava a doppio filo *phantasia* e *eidos*, ossia il connubio della percezione estetica e la forma quindi sgorgata, proiettandolo su tutti gli altri simulacri che ne replicavano l'effigie.

Questo assunto sembra sostenuto nei fatti, se si considera che non solo alle copie e ai calchi, ma anche rivisitazioni artistiche del medesimo episodio corrisponde un analogo fenomeno ecfrastico. Basti qui fare riferimento a due opere ottocentesche che ritraggono la morte di Laocoonte, entrambe portate a termine da artisti veneziani:[29] se incerti sono i casi della celebre tela dell'Accademia di Brera di Francesco Hayez,[30] oggetto di ecfrasi fu certamente il monumentale complesso scultoreo in marmo di Luigi Ferrari, oggi presso la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.[31]

27. Cfr. la sezione antologica, *infra*, pp. 164-181 (I, Costa [XI]; I, Rosini [XII]).

28. Cfr. la sezione antologica, *infra*, pp. 137-143 e 157-158 (I, Borromeo [I] per il Laocoonte veneziano di Palazzo Grimani; I, Bondi [IX] per il Laocoonte di gesso all'Accademia di Brera).

29. Cfr. la sezione antologica, *infra*, pp. 176-178 e 198-199 (I, Silvestri [XIV] forse per il Laocoonte di Hayez; I, Chiarli [XX] per il Laocoonte di Luigi Ferrari).

30. Per le vicende relative alla composizione del dipinto e al concorso romano a cui fu presentato, cfr. la scheda 91 di Francesca Boschetti in Buranelli – Liverani – Nesselrath 2006, pp. 192-193.

31. Sulla genesi e lo sviluppo del progetto di quest'opera, cfr. Catra 2014, pp. 148-163.

Sebbene le ecfrasi poetiche intorno al Laocoonte riscontrino qualche riverbero su scala europea,[32] tra Settecento e Ottocento,[33] il fenomeno trova tuttavia la maggiore concentrazione in Italia. Anzi, si potrebbe quasi dire che, in Italia, l'ecfrasi del Laocoonte rinasca tutta in Arcadia. Non è un caso che proprio tale contesto intellettuale finisca per primo, e più efficacemente di altri, per recepire i progressi della filosofia estetica a cui Winckelmann aveva dato avvio.[34] Non solo per via della permeabilità agli impulsi letterari, filosofici e scientifici che provenivano dall'estero, che la città di Roma, come sede papale, poteva intercettare anche in ragione della molteplicità di missioni diplomatiche che la popolavano; ma per via altresì di quella idealizzazione arcadica della cultura che poneva le arti in un unico consesso di sorellanza, e che era parte integrante della grande riforma promossa durante il pontificato di Clemente XI Albani, egli stesso animatore delle adunanze.[35] Fu proprio Clemente XI a sancire l'ufficialità del sodalizio tra le arti figurative e quelle letterarie nel 1702, quando incaricò la novella Accademia dell'Arcadia di celebrare in Campidoglio con orazioni e versi i concorsi dell'ormai centenaria Accademia di San Luca,[36] e i correlati *Trionfi delle belle arti*.[37] Sodalizio poi culminato con esiti sempre più ambiziosi negli ultimi decenni del XVIII secolo, soprattutto nel corso del custodiato dell'abate Gioacchino Pizzi.[38]

Che l'ecfrasi artistica ricoprisse un ruolo fondamentale in questo processo di transmedialità creativa, e che addirittura potesse assurgere a sponda di razionalità scientifica nell'ermeneutica delle arti, è senza dubbio un aspetto degno di più approfondite indagini che diano seguito alle disamine già

32. Si riscontrano slanci ecfrastici in almeno cinque lingue, tra cui il francese, il tedesco, l'inglese, lo spagnolo e il russo. Queste composizioni sembrano seguire, in linea generale, non solo gli itinerari di viaggio dei loro autori, che, da paesi lontani, giungevano a Roma per esporsi alla magnificenza degli antichi reperti della città; ma anche la circolazione della statua medesima, che, appunto, nell'originale, in copie e rifacimenti vari, per varie vicissitudini e in vari modi, viaggiava attraverso le corti e i musei del continente con stupefacente capillarità. Una prima identificazione del fenomeno è in Kranz 1986, pp. 112-129.

33. In generale, intorno alle pratiche ecfrastiche del secolo XIX, cfr. Zucconi 2014.

34. Sulla ricezione arcadica di Winckelmann, grazie ai periodici romani «Efemeridi letterarie» e «Antologia romana», e ai loro animatori, soprattutto Giovanni Lodovico Bianconi e Cristofano Amaduzzi, cfr. Cantarutti 2018, pp. 29-55; più in generale, relativamente alla circolazione della cultura filosofica tedesca, cfr. Carmassi 1988 e Cantarutti 2013. A proposito della permeabilità di istanze internazionali all'interno dell'Arcadia romana e delle sue colonie italiane, cfr. la sezione intitolata *Arcadia: una rete transnazionale* in Alfonzetti 2017, pp. 321-510, con particolare attenzione al saggio della medesima Beatrice Alfonzetti (pp. 419-438) e di Rosanna Cioffi (pp. 383-398).

35. Sul mecenatismo di Clemente XI, cfr. Vigna 2022; Filipponi 2020; e tutta la sezione intitolata *L'Arcadia e la Roma di Clemente XI* in Alfonzetti 2017, pp. 75-166.

36. Prassi già anticipata dalla descrizione data in Ghezzi 1696.

37. Donato 2000, p. 72.

38. Per uno studio complessivo su questa figura, si rimanda a Nacinovich 2003.

meritorie di Liliana Barroero e Stefano Susinno.[39] A questo fenomeno, che ricade, come noto, sotto la denominazione, per quanto riduttiva comunque adeguata ad abbracciarne i rivolgimenti più vari, di 'classicismo arcadico', Pompeo Batoni offerse una magnifica raffigurazione nella cosiddetta *Allegoria delle arti* (1740) oggi a Francoforte.[40] Così, il fatto che quasi tutti gli autori delle rappresentazioni poetiche di Laocoonte, almeno dall'ultimo quarto del Settecento alla metà dell'Ottocento, siano arcadi, non è solo una casualità dettata dalle circostanze: è piuttosto un denominatore comune che riflette le affinità intellettuali e le inclinazioni nei confronti della cultura che il movimento, a cavallo tra i secoli, riusciva con immutato vigore a dettare.

Si è accennato all'inizio che Laocoonte, come personaggio mitologico e letterario, non poteva essere scisso dalla potentissima rappresentazione procuratane da Virgilio. Il poeta augusteo ha sempre goduto, nelle ecfrasi prodotte in qualsiasi contesto e in qualsiasi epoca, del privilegio di citazioni esplicite, allusioni occulte, riscritture ossequiose o apertamente polemiche. Che si tratti di arcadi, neoclassici, romantici, patrioti o simbolisti, il dialogo tra il Laocoonte vaticano e quello virgiliano risulta sempre attivo, al di là di ulteriori interferenze – si trattasse del carme del Sadoleto, di Winckelmann o di qualsivoglia fonte antica o moderna. Tuttavia, lo stesso immaginario virgiliano non è sempre desunto dall'*Eneide* latina; un ruolo di primo piano è anzi ricoperto dai volgarizzamenti, che si trasformano nel serbatoio lessicale al quale i poeti finivano per attingere più spesso nel tentativo di abbracciare le molteplici sfaccettature dell'immagine della statua. Così, il Virgilio che si fa veicolo dell'episodio del Laocoonte non è l'originale, ma piuttosto un Virgilio mediato dal filtro della traduzione, e quindi contaminato con tutte le inevitabili inferenze derivanti da questo processo. Come noto, il rifacimento dalla più capillare diffusione è quello di Annibal Caro, che rimase, con tutte le sue peculiarità inventive, un monumento di plurisecolare resistenza, capace di influire in maniera profonda e duratura sulla lettura del poema.[41] Solo dopo le critiche di Francesco Algarotti (1745), i limiti della traduzione del Caro cominciarono a emergere, soprattutto relativamente all'infedeltà rispetto al modello e alla libertà interpretativa che troppo spesso tradivano la *brevitas* intrinseca all'epos latino.[42] Di qui lo spunto per le rinnovate traduzioni di Clemente Bondi (1790), di Vittorio Alfieri (1804), di Giacomo Leopardi (1812), e molte altre successivamente,

39. In generale, cfr. Barroero – Susinno 2000, pp. 47-75. Più nello specifico, invece, il saggio di Barroero, intitolato *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial* e quello di Susinno, intitolato *Artisti gentiluomini nella Repubblica delle Lettere*, in Cipriani 2000 rispettivamente alle pp. 11-13 e 14-18.

40. Franco Piperno vi riconosce una assonanza col motto oraziano attribuito a Taddeo Zuccari per l'Accademia del Disegno di Roma (1595); cfr. il suo saggio *Architettura e musica nella Roma del classicismo arcadico* in Alfonzetti 2017, pp. 167-168.

41. Cosentino 2022, pp. 267-303.

42. Algarotti 1745 e Romanelli 2022.

oltreché per le riflessioni di Ugo Foscolo sul tema (1811).[43] E a tali versioni, che potremmo definire colte, vanno associate quelle travestite o eroicomiche, che offrivano, mediante un diverso registro linguistico, ulteriori possibilità espressive – quelle condotte da Giovanni Battista Lalli (1634) e Bartolomeo Beverini (1680), le più celebri.[44]

Le ecfrasi del Laocoonte nel periodo interessato dalla presente raccolta si servivano in maniera libera e massiccia della verbalizzazione variata dell'episodio della morte del sacerdote troiano offerta in questi testi. Tant'è che non è raro riscontrarne tracce più o meno evidenti lungo tutto il corso del secolo e mezzo interessato. Ma a ben guardare si tratta di una strada a doppio senso. Gli esiti di volgarizzamenti e riscritture, talvolta in modo evidente, sono già a monte influenzati dall'immaginario derivante dal gruppo scultoreo vaticano e dalle sue trasposizioni poetiche, al punto che lo stesso Laocoonte di Virgilio assume di frequente le fattezze del Laocoonte marmoreo, rispetto al quale, Lessing ha mostrato, si evidenziano piuttosto le discrepanze che le affinità.

L'introduzione, che prelude alla raccolta quivi allestita e commentata, cercherà di mettere in luce i processi culturali e intellettuali mediante i quali i molti letterati coinvolti siano assurti alle loro composizioni. Di qui si ricostruirà non soltanto come abbiano trovato occasione di cimentarsi sul Laocoonte, ma si analizzeranno anche, con spunto comparativo, le tecniche ecfrastiche che ne hanno guidato la tensione mimetica. A partire dagli sforzi profusi per inverare il concetto di imitazione, si mostrerà come l'ingenito divario di parola e immagine generi un processo di metamorfosi che ha contribuito ad alimentare la lunga vita immaginativa e verbale del gruppo scultoreo. Il presente volume cercherà di mettere in luce il dialogo instauratosi tra percezione estetica e immaginazione poetica, nell'incontro di eterogenee, ma sempre contigue, sensibilità, che, tra la metà del XVIII secolo e la fine del XIX secolo, investirono l'ambito letterario, artistico, archeologico e antiquario.

2. Laocoonte letterario

La parte antologica raccoglie 28 ecfrasi poetiche per 25 autori, diffuse tra il 1767 al 1887, e 5 rappresentazioni drammatiche, composte tra il 1747 e il 1887, che si confrontano con il Laocoonte, non solo come opera d'arte, ma anche come tema letterario. I testi sono ordinati in due macro-sezioni: la prima I. *Poesia*, la seconda II. *Teatro*. La cronologia è determinata in base a ipotetiche date di composizione o, quando impossibile determinarlo con

43. Per un panorama generale convergente sul lavoro di Leopardi, cfr. Corsalini 2014. Sulla versione dell'Alfieri, cfr. Coppola 1996, pp. 329-333 e Moscatelli 2014.

44. Sull'*Eneide* del Lalli, cfr. Contini 2022, pp. 175-203 e Del Gaudio 2023, pp. 185-200.

precisione, di pubblicazione a stampa – di questo si dirà nello specifico nelle sezioni dedicate a ogni singolo autore.

La prima sezione, *Poesia*, comprende 10 sonetti, di cui uno caudato, 1 ode, 2 componimenti di distici elegiaci latini, 2 capitoli in terza rima, 5 serie di stanze di ottave, e 8 componimenti in versi sciolti – 5 *excerpta* da più estesi poemi didascalici e 3 volgarizzamenti integrali del carme del Sadoleto.[45] Da un lato si hanno una serie di ecfrasi che pretendono di essere state effettuate dalla diretta osservazione della statua (l'originale, le copie o i rifacimenti), dall'altro si annoverano testi che includono il Laocoonte in una idealizzata galleria di opere d'arte, spesso collocate anche in luoghi lontani, quasi a dare una resa versificata alle rappresentazioni pittoriche di Willem van Haecht o di Giovanni Paolo Panini.

La seconda sezione, *Teatro*, prevede l'inclusione di cinque estratti di testi teatrali in cui le vicende di Laocoonte vengono descritte o messe in scena; si noti che i primi tre testi datano tra il 1747 e il 1761, cioè prima della diffusione italiana delle opere di Winckelmann: si tratta di descrizioni sintetiche, spesso legate alla tradizione epica, non pervase di particolare originalità, e che mostrano bene quale fosse lo stato della percezione dell'immaginario relativo a Laocoonte prima della riforma neoclassica. Gli ultimi due, invece, consistono di un estratto del 1884, e di un'intera tragedia dedicata al sacerdote troiano del 1887, che, nella sua incredibile unicità, quasi ritrovamento d'invenzione borgesiana, finisce per supplire al vuoto lasciato dalla scomparsa della tragedia sofoclea con salto bimillenario. Se la poesia perseguiva una resa della plasticità della statua con le parole sforzando l'incontro di domini creativi distinti, nelle rappresentazioni drammaturgiche, la plasticità recuperata della dimensione teatrale sforzava la ricerca delle parole per rappresentare e far parlare Laocoonte in scena. Poesia e teatro, quindi, si incontravano indissolubilmente nell'impulso versificatorio, finendo per servirsi in modo reciproco di quegli strumenti a ciascuna forma letteraria più congeniali: come la statua del Laocoonte aveva una presenza scenica ineludibile alla rappresentazione ecfrastica, così il Laocoonte scenico possedeva un'intima essenza plastica che dall'immaginazione alla poesia pertinente risultava evocata e desunta.

Alla luce di quanto è stato finora possibile riscontrare dalla presente raccolta di testi, almeno tre fasi creative sembrano discernibili, circoscritte su base cronologica: la prima, sviluppatasi tra il 1767 e il 1796, che si concentra intorno alle pubblicazioni di opere di teoria estetica, fino alla requisizione francese della statua del 1798, intercettando tutte le pulsioni neoclassiche del tempo; la seconda, dal 1815 al 1858, cioè da quando il Laocoonte fece ritorno in Italia, fino a poco prima dell'Unità nazionale, finendo per catalizzare su di sé gli ideali romantici; dal 1861 al 1887, quando cioè a partire dall'Unità d'Italia l'immaginario di Laocoonte dei suoi figli come incarnati

45. Un quarto, non incluso nella raccolta è di Vincenzo Calcagno, pubblicato in *Giornale* 1827, pp. 204-207.

nel gruppo scultoreo diventano veicolo per la trasmissione di rinnovati significati simbolici e ideologici.

2.1 Poesia

Segue una dettagliata contestualizzazione dei testi qui pubblicati relativa ai singoli autori, a partire dalla sezione prima, I. *Poesia*.

2.1.1 Antonio Maria Borromeo [I]

La prima ecfrasi poetica presa in esame non è romana, ma veneziana. L'autore, parte del ramo padovano della grande famiglia milanese, e ultimo suo discendente in area veneta, Antonio Maria Borromeo (1724-1813), rappresentava il classico letterato della nobiltà del tempo.[46] Tra gli arcadi Orgelio Parrasiano, appartenente alla cosiddetta Colonia Animosa,[47] fu versificatore aggraziato e narratore; i suoi interessi eruditi si riflettono nel carteggio, in parte pubblicato e in parte inedito – conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia (mss. It., cl. X, cod. CXLVIII [7241]), la Biblioteca del Civico Museo Correr (Epistolario Moschini, *ad vocem*) e a Padova presso la Biblioteca del Seminario (Carteggio Gennari). Di qualche rilievo per la storia delle Letteratura italiana la sua raccolta dei novellieri italiani, uscita in tre edizioni[48] tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX, cui poteva attingere anche alla collezione manoscritta conservata nella biblioteca di Tommaso Giuseppe Farsetti.

Proprio il sodalizio con la famiglia Farsetti di Venezia, e in particolare con Tommaso Giuseppe, diedero occasione di scrittura dei versi intorno al Laocoonte, appunto, non quello romano, ma la copia in gesso veneziana conservata oggi a Palazzo Grimani. Il testo, composto nel 1767, venne incluso nella raccolta poetica dedicata alla collezione d'opere d'arte della famiglia, intitolata *Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia*, e dato alle stampe nel 1772.[49] La data di composizione è significativa in quanto prossima all'uscita di due opere di Winckelmann che riportavano un'ecfrasi del Laocoonte, circolanti forse nell'ambito del cenacolo Farsetti: proprio un anno prima, nel 1766, aveva visto la luce la traduzione francese della *Histoire de l'art chez les anciens*, e nel 1767 erano usciti i *Monumenti antichi inediti*.

L'occasione del componimento è comunque descritta con dettagli in un elogio del Borromeo riportato qui di seguito:

46. Cicogna 1847, pp. 420-421; Torcellan 1971.
47. Giorgetti Vighi 1977, p. 200.
48. Borromeo 1794, 1805, 1817.
49. *Museo* 1772.

> L'altro incontro rumoroso, in che è toccato di scrivere al nostro Borromeo, fu allorquando, rendendosi sempre maggiore la celebrità del Museo Farsetti, ne piacque al Balì Tommaso Giuseppe l'anno 1767 d'invitare a scriverne sulle statue i suoi amici, buoni coltivatori della poesia. Aveva tra questi il Borromeo, che perciò videsi in lotta eziandio con parecchi de' suoi concittadini, fra' quali vi erano il ricordato Genari, il Patriarchi, il Rota ed il Mussato. Nella trattazione non dovevano obbliare la storia, la favola e la morale, e nemmeno aveansi ad intralasciare le lodi del generoso Filippo Farsetti; e il Borromeo prendendo a soggetto de' suoi versi il Laocoonte scrisse in modo da soddisfare sé stesso, giacché ottuagenario pregò il suo amico Bartolomeo Gamba a ripetergliene la edizione in poche copie così che nulla differisse dalla prima, al che si è il Gamba prestato con quella cortesia e diligenza, che gli son proprie. Né creder possiamo di spiacere a' nostri lettori, se qui riproduciamo questo componimento.[50]

Il testo consiste di undici ottave, di cui solo le prime quattro si soffermano sulla descrizione del Laocoonte; le restanti svolgono i vari temi sopra citati, tra cui la grandezza del Museo Farsetti, gli interessi naturalistici confluiti nell'allestimento dell'orto botanico a Santa Maria di Sala, e l'auspicio di un ritorno di Tommaso Giuseppe dalla Toscana, che potesse quindi partecipare alla gloria intellettuale del cenacolo.

Il Laocoonte del Borromeo è virgiliano, almeno negli spunti principali, pur non essendo esente da influenze del Sadoleto e di Winckelmann. Il contesto entro cui la morte del sacerdote troiano è inscenata non prescinde infatti dalla narrazione del libro secondo dell'*Eneide*: il sacrilego lancio del giavellotto contro il Cavallo di Troia, che spiega la causa della sua sorte nefasta, la morte disperata tra le urla.

2.1.2 Adamo Chiusole [II]

Eclettico artista, drammaturgo e letterato roveretano, Adamo Chiusole (1729-1787) cominciò la sua formazione intellettuale a Siena, presso il collegio gesuitico della città, per poi trasferirsi a Roma e essere avviato alla pittura presso la scuola di Pompeo Bodoni. Dopo un soggiorno di non più di cinque anni nella Città Eterna, tornò in Trentino, da cui non si mosse più, nonostante le lusinghe dei principi d'oltralpe, soprattutto Federico di Prussia, per convincerlo a trasferirsi a Berlino e dirigere la Pinacoteca Imperiale.[51]

Tra gli arcadi Vergisio Sipiliano, le sue opere letterarie,[52] principalmente poetiche, trascendendo un'inevitabile dimensione occasionale, partecipano

50. *Elogio* 1813, pp. 18-22.
51. Per una dettagliata biografia del Chiusole, cfr. Adami 1998, pp. 11-55.
52. Per una panoramica sulla parabola letteraria del Chiusole, cfr. Allegri 1999, 23-42

altresì dell'elogio delle arti con l'intento precipuo di sancire la preminenza della pittura, salvo poi assumere toni meno celebrativi e più epidittici, per cui la lode dell'arte pittorica medesima passava attraverso la sua ecfrasi poetica e dalla sua comparazione pratica con la scultura.[53] Alle prose, invece, egli dedicava la descrizione dei suoi itinerari romani, ove aveva potuto osservare, descrivere e localizzare le opere d'arte della città.

Nonostante il Laocoonte vaticano goda solo di un minimo cenno nelle opere in prosa, dove appunto si fa riferimento alla sua collocazione («Nel giardino di Belvedere vi sono belle fontane, e statue, alcune delle quali furono trasportate nel nuovo Museo Clementino, che è degno d'esser veduto; e qui credo che ora si vegga la famosa statua greca del Laocoonte»),[55] è nell'opera poetica che acquisisce maggiore spazio. Composta in terza rima e divisa in otto libri, uscì per la prima volta nel 1768 con il titolo *Dell'arte pittorica*. L'edizione successiva, data alle stampe nel 1781, riduce a quattro il numero di libri, sintetizzando i contenuti in sezioni più ampie e rivedendo il testo con rinnovate soluzioni stilistiche; quivi la descrizione del Laocoonte resta esclusa.

In appendice all'edizione del 1768 è posta una serie di componimenti poetici a tema artistico; la *Cantata I*, intitolata *La scultura*, dedica alcuni versi al gruppo del Laocoonte, dove viene ribadita l'importanza di esprimere le emozioni umane attraverso la mimica del volto e le pose del corpo, unico modo per dare l'illusione del moto alla materia:[56]

Oh meraviglia! Il duro sasso informe
tutte l'umane forme
mostra leggiadre, e in rozzo marmo immoto
ci palesa gli affetti, e a lui dà moto.

Chi di saper desia
quanto può l'Arte mia,
miri la mesta fronte
di quel Laocoonte
che il Tebro ammira ognor.
Si al vivo in lui mostrata
vedrà l'alma agitata,
che esclamerà: maggiore
non può soffrir dolore
un tormentato cor.

e La Torre 1999, pp. 43-56. Un catalogo completo delle sue opere edite e inedite è ancora in Adami 1998, pp. 65-80.

53. Chiusole 1751; Chiusole 1768; Chiusole 1781.
54. Chiusole 1782a; Chiusole 1782b; Chiusole 1787.
55. Chiusole 1782a, p. 46.
56. Chiusole 1768, p. 272.

Il Laocoonte di Chiusole è menzionato nel primo libro dell'opera pubblicata nel 1768, dedicato al *Disegno*. Il poeta è accompagnato dall'allegoria personificata della Pittura attraverso una ideale galleria artistica, moderna e antica, da cui apprendere i precetti universali dell'arte. Alle opere antiche, in particolare, e soprattutto quelle scultoree, era affidato il compito di insegnare «la giusta simmetria, l'eleganza de' contorni, le pure e grandiose forme, il carattere nobile e l'espressiva delle passioni dell'animo, la notomia delle parti esteriori, i moti, e la grazie dei corpi».[57] Il Laocoonte appare al poeta durante un ideale itinerario in Vaticano,[58] dopo aver considerato gli affreschi e le pitture colà conservate. L'ecfrasi che ne deriva è di figlia di Winckelmann: la diffusione del dolore in ogni singolo membro del corpo corrisponde all'osservazione antiquaria dello storico dell'arte tedesco. Nondimeno, da artista professionista qual era, Chiusole non era interessato alla comprensione della dimensione estetica in esclusivo senso teorico; piuttosto, mirava a trasformare questa cognizione delle passioni, desumibile in pratica dal celebre gruppo scultoreo, in uno strumento utile al progresso delle arti figurative in genere.

2.1.3 Antonio Luigi De Carli [III]

Di nascita milanese, Antonio Luigi De Carli (1732-1807) ricevette una tradizionale formazione umanistica, che, dal 1747, gli valse l'ammissione tra i Gesuiti. Riconosciute la sua integrità ed eloquenza, grazie alle quali si guadagnò il rispetto dell'alto clero della città, dagli anni '70 del XVIII secolo ricoprì la carica di preposto della Basilica di San Giorgio a Palazzo di Milano, per poi diventarne nel 1787 parroco.[59] Pur essendo i suoi scritti primariamente di natura religiosa, non mancò un'attenzione alle Belle Arti, all'ispirazione artistica, e all'utilità dell'arte in generale.

L'incontro di De Carli con il Laocoonte avvenne nel corso del volgarizzamento[60] del poema didascalico latino, *De sculptura carmen*,[61] uscito per la prima volta nel 1752, di Louis Doissin (1721-1755), gesuita francese, americano di nascita.[62] Quest'opera, infatti, oltre a mettere in un fine latino di gusto augusteo i precetti necessari all'arte plastica, effettuava un'ampia serie di ecfrasi che includeva anche il gruppo scultoreo vaticano. Nella dedica e nell'epistola al lettore della sua traduzione, De Carli sottolineava come

57. Chiusole 1768, pp. 19-20.

58. Chiusole 1768, pp. 30-31.

59. Per una nota biografica, cfr. De Carli 1823, I, pp. v-xxi.

60. I primi due libri dedicati alla scultura sono stati pubblicati in De Carli 1775; gli ultimi due, dedicati all'intaglio, sono stati pubblicati in De Carli 1777.

61. Doissin 1752; per la prima traduzione, ma in lingua francese e in prosa, cfr. Avril 1753, poi ristampata in Avril 1757. La riconosciuta qualità del lavoro gli valse l'inclusione nella raccolta *Poemata didascalica*, per cui cfr. Oudin – Olivet 1813.

62. *NBG*, XIV, pp. 448-449.

l'intarsio di esempi pratici, tradotti nell'ecfrasi, all'interno del poema, rendeva la precettistica contenutavi particolarmente piacevole, superando così le aridità del genere.[63]

De Carli non parla di un proprio metodo di traduzione, ma rimanda alle regole stabilite da Francesco Soave in un poemetto prefatorio anteposto alla traduzione delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*.[64]

2.1.4 Antonio Mariotti [IV]

Di Antonio Mariotti si hanno oggi poche notizie. Abate, poeta, tra gli arcadi Moronte Tespinese, a lui sono attribuiti svariati versi d'occasione raccolti in due sillogi monografiche,[65] un'ecloga pubblicata nel 1784 in una raccolta miscellanea di testi poetici,[66] e due drammi, sempre d'ambito sacro, usciti a stampa sul finire del Settecento – il *Sedecia re di Giuda*[67] e il *David*,[68] entrambi pensati per musica.

Il sonetto sul Laocoonte quivi ripubblicato[69] è incluso nella raccolta celebrativa, *I pregi delle belle arti*, allestita nel 1779 e che riuniva una serie di componimenti poetici recitati per il concorso dell'Accademia di San Luca, indetto con gli auspici di Pio VI nel maggio del 1778, in cui venivano premiati i più meritevoli allievi. Tutti gli autori che vi presero parte erano arcadi, che in questa circostanza si dedicavano all'ecfrasi di una singola opera artistica, fosse pittorica o scultorea, tanto antica quanto moderna, a costituzione di un canone artistico e poetico da perseguire.

Il gruppo del Laocoonte è menzionato anche in una terzina del capitolo dell'abate Gioacchino Pizzi, custode generale d'Arcadia, incluso nella medesima raccolta, dove la capacità mimetica degli scultori è esaltata dalla clausola 'vivo parlante', tipica delle ecfrasi coeve, a indicare l'efficacia dell'imitazione e l'espressività stessa dei tratti:[71]

63. De Carli 1775, p. 13: «[…] inoltre, a render più sensibili gli ammaestramenti dell'arte, un grande numero vi ha unito di eletti esempi; con che altresì ha tolto il fastidio dell'aridità didascalica, e vi ha mischiate le grazie e le bellezze di una gioconda non meno che utile poesia: metodo il migliore che seguir si possa in tal sorta di composizione, che in sé stesse non possono non avere molta uniformità, e se gli autori de' poemi precettivi spesso l'han trascurato; ciò vuolsi attribuire non a difetto, ma bensì a difficoltà di così fatta maniera di scrivere».

64. Soave 1765, pp. 3-22.

65. Mariotti 1779; Mariotti 1806.

66. *Arcadi* 1784, p. 75.

67. Mariotti 1789; Mariotti 1807; Mariotti 1820.

68. Mariotti 1788; Mariotti 1823.

69. *Pregi* 1779, p. 57.

70. Tra gli altri autori che contribuirono alla raccolta, figura anche un dimenticato componimento di Vincenzo Monti sui trionfi di Cesare di Andrea Mantegna.

71. Pizzi 1779, p. 37

Sento pietate in contemplar rivolto
lo spavento e il dolor vivo parlante
in Laocoonte fra i colubri avvolto.

2.1.5 Pellegrino Sperandio Diacóni [V]

Noto al pubblico con lo pseudonimo arcadico di Cleoronte Diracchiano, tiburtino di nascita, Pellegrino Sperandio Diacóni (1726-1791) deve la sua fama all'afflato quasi macchiettistico di letterato guadagnato nella Roma della seconda metà del XVIII secolo, ove era attivo, e a suo modo stimato, poeta.[72] Sicuro di sé e dei propri mezzi fino all'eccesso, difficile a dirsi quanto dissimulatamente, finiva per godere di una gloria divisa tra ammirazione genuina e canzonatoria accondiscendenza, che non gli risparmiava tiri e scherzi che, in almeno un'occasione, avevano finito per metterne a repentaglio la vita.[73] Viveva vestendo gli abiti dell'abate in fattezze che erano spesso definite con umoristici epiteti animaleschi.[74] Autoproclamatosi già in vita poeta 'originale ed universale',[75] a questo titolo si accompagnò la concomitante ombra della demenza,[76] che, per alcuni l'avrebbe anche salvato da quell'etichetta di versificatore mediocre cui altrimenti sarebbe stato soggetto. Nondimeno, il poema eroicomico di stampo autobiografico intitolato *Mar grande*, che vide la luce la prima volta nel 1770, rappresenta un capitolo quantomeno curioso della letteratura del tempo, per via del sistematico pindarismo combinato a una lingua creativa spesso sfociante nel macaronico.[77] Le sue opere pubblicate si raccolgono in una serie di volumi dati alle stampe a partire dal 1764, e raccolte, dopo la pubblicazione di due opuscoli postumi nel 1800, in *opera omnia* usciti nel 1821, e presto esauriti, vista la stravaganza collezionistica e il conseguente trascolorare nel culto e nella mitologia che l'autore e i suoi scritti aveva finito per acquisire.[78]

Relativo alla descrizione del Laocoonte è un sonetto non datato ascrivibile in generale alla sua attività di arcade.[79] In ragione delle parole rima e immagini non dissimili da quelle utilizzate dal Mariotti, si potrebbe ipotizzare una datazione circonvicina, se non proprio coeva, a quella del suo collega. Nonostante l'esercizio dell'ecfrasi non rappresenti una costante nella sua opera, il testo può essere annoverato in una serie di componimenti ecfrastici, che, tra le altre cose, descrivono il Toro Farnese, il Giudizio

72. Una succinta nota biografica è in Valeri 1893, pp. 299-302.
73. Belli 1850, pp. 19-21.
74. Vicchi 1885, pp. 152-155.
75. De Rossi 1783.
76. *Giornale arcadico* 1832, pp. 270-271.
77. Diacóni 1783.
78. Diacóni 1764; Diacóni 1800; Diacóni 1821.
79. Diacóni 1821, I, pp. 3-4.

Universale di Michelangelo, i monumenti di Tivoli trasportati a Roma.[80] Pur di apparente e convenzionale stile, il testo evidenzia una serie di spunti originali della cui natura si dà conto nel commentario – qui vale la pena segnalare la posizione di Laocoonte sdraiato a terra e non eretto, come la statua imporrebbe, e le sue imprecazioni quasi blasfeme nei confronti della divinità responsabile della sua sorte, che gioca sul limine di un brutale realismo tanto estremo nelle esternazioni da raggiungere l'opposto effetto nel registro comico.

2.1.6 Clemente Filomarino [VI]

Tra gli arcadi Tersalgo Lidiaco, napoletano d'origine, romano di formazione e quindi parte dell'Accademia degli Incolti, Clemente Filomarino (1755-1799) fu poeta eloquente e di produzione abbastanza ampia. Autore di numerosi testi d'occasione e traduttore – per cui si segnala la versione napoletana del poema, in originale in lingua inglese, *The last day* di Edward Young[81] – si trovò presto ad avvicinarsi a idee illuministiche e scientifiche, che, sul versante politico, si tradussero in simpatie giacobine e repubblicane, e che, in concomitanza con l'ascesa napoleonica, finirono per costargli la vita.[82]

All'interno di uno scritto composto per le nozze del conterraneo Giuseppe Pazzini, e incluso in una raccolta di varie poesie pubblicate nel 1786, compare la breve descrizione della statua che immortala la morte sacerdote troiano. Il testo, che porta il titolo di *Museo del gusto*, elenca e descrive una serie di opere d'arte antica contenute nel topico tempio delle arti. Il poeta, accompagnato da Orazio Flacco, guida d'eccezione, si trova a passeggiare all'interno di un'ideale galleria in cui sono assembrati i più grandi capolavori dell'arte figurativa di tutti i tempi (non solo greca e romana, ma anche egizia, persiana, cinese). La sezione plastica è aperta, cosa che diventerà poi una consuetudine, dall'Apollo del Belvedere, seguito dall'Ercole Farnese, e dal Laocoonte.[83]

80. Diacóni 1821, I, pp. 1-2.

81. Filomarino 1775.

82. Iermano 1997. I suoi interessi di versificatore, infatti, toccano anche le prime esperienze aeronautiche, con descrizioni celebrative dei voli di palloni aerostatici (1789), e persino slanci vulcanologici, ispirati dal sodalizio col fratello Ascanio, con stanze sull'eccidio della città di Pompei. Fu anche corrispondente con la contessa Diodata Roero di Saluzzo, arcade, anch'ella peraltro autrice di un'ecfrasi poetica della statua del Laocoonte; cfr. 41-44 e 202-205.

83. Filomarino 1786, pp. 41-42.

2.1.7 Leopoldo Cicognara [VII]

Il grande pensiero estetico, tra l'età dei lumi e il Romanticismo, passa anche per le carte del ferrarese Leopoldo Cicognara (1767-1834). Al netto di inclinazioni artistiche, mai perseguite con la necessaria convinzione, la sua vocazione finì per rivelarsi prevalentemente di carattere letterario. Dal suo viaggio romano del 1788, a cui si combinarono sortite anche nel Meridione, tornò arcade, col nome di Teofildo Meliteo.[84] I suoi interessi estetici, coltivati nei decenni, si espressero nella sua ampiamente nota trattatistica di respiro europeo.[85] In un contesto di ondivaghe fortune, ebbe comunque occasione di frequentare grandi pensatori artisti e letterati del tempo, tra cui Melchiorre Cesarotti, Ugo Foscolo, Antonio Canova.

Nella sua ricchissima biblioteca dedicata alle arti figurative,[86] è possibile circoscrivere una sezione concernente la poesia didascalica d'argomento artistico. Nel solco di questo genere letterario s'inserisce il suo poema giovanile (1789),[87] in endecasillabi sciolti, intitolato *Le belle arti* e pubblicato nel 1790,[88] in cui occorre un'ecfrasi del Laocoonte permeata di un forte ascendente winckelmanniano.[89] Collocata nella seconda parte dell'opera, nel contesto di una più ampia digressione sulla presenza della mitologia nell'arte antica, come trasposizione meravigliosa delle forze della natura – percezione della realtà alternativa a quella dettata dal pensiero razionale – la descrizione del Laocoonte è preceduta da quella dell'Apollo del Belvedere, a ribadire la duplicità delle possibili manifestazioni espressive del mondo classico, oscillanti tra imperturbabilità e pathos.

2.1.8 Roberto Benazzi [VIII]

Tra gli arcadi Glaucippo Gortinio, restauratore della colonia Velina a Rieti,[90] Roberto Benazzi fu professore di Belle Lettere presso il collegio Nazareno a Roma. I suoi interessi eruditi sono testimoniati anche dalle affiliazioni presso l'Accademia Reale di Firenze e presso l'Accademia Etrusca di Antichità di Cortona. Il lascito della sua produzione letteraria è scarno, perlopiù raccolto in frammenti nelle pagine delle riviste d'influsso arcadi-

84. Giorgetti Vichi 1977, p. 300.

85. Per una ricognizione biografica, cfr. Romanelli 1981 e Cataldo 2019.

86. Per la quale cfr. Granuzzo 2012 e la banca dati *The Digital Cicognara Library* (www.cicognara.org).

87. Caputo 1967, p. 87; Fedi 1990, pp. 30-39; Barocchi 1998, I, pp. 39-40.

88. Cicognara 1790, pp. 35-36. Per le relazioni con i *Ragionamenti del Bello*, cfr. ancora Fedi 1990, pp. 30-39 e poi 99-132; per la sua attività di collezionista, Fedi 1991, pp. 191-199.

89. Fedi 1990, pp. 36-38 e Fedi 2019, p. 95 in cui si stabilisce la derivazione del testo da Winckelmann; cfr. anche Ferrari 2014a e Ferrari 2014b, pp. 192-193, in cui si nota trattarsi della traduzione condotta da Carlo Fea.

90. Benazzi 1792.

co, quali le *Effemeridi Letterarie* e l'*Antologia Romana* – tra gli altri, degni di nota sono due componimenti in versi sciolti, uno per la morte dell'abate Girolamo Tiraboschi, l'altro intitolato *L'indole e qualità degli dèi adorati da' romani*, scritto a coronamento di un pubblico esercizio «sopra la religione degli antichi romani» svolto nel contesto dall'Accademia Inculta all'interno del Nazareno, e recitato pubblicamente da Angelo Maria Ricci.[91]

Non è forse un caso quindi che l'ecfrasi del Laocoonte,[92] condotta dal Benazzi nei versi di un sonetto, inferisca elementi ascrivibili alle pratiche cultuali, quasi a rappresentare un polo di ineludibile interesse. Molto marcati gli influssi di Virgilio e Winckelmann. La poesia, pubblicata nel 1796, all'interno di una raccolta di poeti viventi – ove tra gli altri figurano Foscolo, Monti, Bertola, Cesarotti e Rosini, e dove non mancano numerosi spunti di carattere artistico – dimostra una forse significativa coincidenza cronologica con la stipula del Trattato di Tolentino, che avrebbe portato, di lì a due anni, al trasferimento in Francia del gruppo scultoreo.

2.1.9 Clemente Bondi [IX]

Tra gli arcadi Metabo Prianeo, il parmense Clemente Bondi (1742-1821), nel corso della sua larga e ampiamente nota opera letteraria,[93] incontra il Laocoonte in più occasioni. Non solo nell'ecfrasi inclusa nella presente antologia, di cui si dirà a breve, ma anche, e forse in maniera ancor più significativa, nel volgarizzamento dell'*Eneide*[94] pubblicato nel 1790, che, nel 1811, funse da testo base per le eleganti illustrazioni dell'incisore Bartolomeo Pinelli, tra le quali figura anche l'episodio della morte del sacerdote troiano.[95] Il Bondi, infatti, senza dubbio influenzato dalle note critiche di Francesco Algarotti sulla traduzione più celebre e circolante al tempo,[96] quella di Annibal Caro, cercava di rendere il testo secondo quello che è stato definito un «impressionismo estetizzante» finalizzato a una resa esatta dello stile, del sentimento e del gusto,[97] a scapito delle enfasi, che dall'eccesso sfociavano in *adynata* oltremisura, connotanti la cifra stilistica del suo precessore.[98] E tali riverberi sono ravvisabili anche nei passi relativi a Laocoonte, come mostrato bene da Marcello Turchi.[99]

91. *Antologia* 1795, pp. 124-127 e 309-312. Su altri interessi antiquari del Benazzi, cfr. *Antologia* 1792, pp. 118-120.
92. *Raccolta* 1796, IV, p. 37.
93. Pezzana 1833, pp. 491-516; Barbaraisi 1969 da cui desumere la bibliografia.
94. Bondi 1790, pp. 48-49 e 58-60.
95. Bondi 1811 e Sartori 2009.
96. Algarotti 1745 e Romanelli 2022.
97. Turchi 1969, p. 194.
98. Romanelli 2022, p. 57 n. 35.
99. Turchi 1969, p. 197.

È impossibile, dunque, non considerare tali influssi come variabile attiva nella composizione della pur sintetica e cursoria ecfrasi del Laocoonte che Bondi pubblicava nel 1808 in un sonetto precedentemente inedito. Il testo è dedicato a un anonimo artista vivente, che aveva da poco terminato una non meglio specificata scultura della ninfa Amarilli, a cui l'Apollo, indicato come di Fidia – forse quello sauroctono di Kassel, forse quello del Louvre già Borghese – il Laocoonte vaticano, il Galata morente capitolino, e l'Arrotino mediceo avrebbero funto da spunto emulativo. L'elenco è figura retorica non inusuale in questo tipo di componimenti; nondimeno, la lode dell'artista vivente e la presenza simultanea di queste opere specifiche, anziché di altre, potrebbe forse dire qualcosa di più sul luogo e sull'arco temporale di composizione del testo. Queste quattro statue sono infatti tutte presenti nella gipsoteca dell'Accademia di Brera;[100] il fatto che si menzionino in rapporto all'esecuzione di un'altra opera potrebbe sottendere il riferimento a un'attività di artista d'accademia. Alla luce di tali, pur labili, indizi, si potrebbe congetturare che il sonetto risalga ai tempi del soggiorno milanese del Bondi, ossia tra il 1790 circa e il 1796, anno in cui l'arciduca Ferdinando d'Asburgo-Lorena e la moglie Beatrice d'Este, di cui era divenuto nel frattempo famulo, lasciarono la città per tornare a Vienna.

2.1.10 Giovanni De Luca [X]

Di origini molisane, poco si sa di Giovanni De Luca, abate, se non che ebbe spiccati interessi nei riguardi delle scienze naturali e della poesia.[101] La combinazione dei due slanci si allinea con quella fervida stagione di poemi didascalici, quasi sempre in verso sciolto, fioriti tra Settecento e Ottocento, in una delle tante emersioni poetiche che dialogava con l'ambito d'indagine arcadico.[102] I suoi *Saggi di poesie filosofiche* s'inverano in un poema intitolato *La Terra*, che si sviluppa in sei ponderosi canti ripartiti in cinque tomi, pubblicati in fasi diverse, anche a distanza di decenni gli uni dagli altri: il primo 1815, il secondo nel 1816, il terzo nel 1830, salvo poi venire ristampati con le aggiunte del quarto e del quinto nel 1843. Il piano dell'opera era quello di riuscire a mettere in versi «un ordine in alcune parti del sistema Fisico, acciocché quest'ordine, tanto ammirabile, fosse quel filo beato, che facendosi uscire dall'intrigato, e sorprendente laberinto di

100. Queste opere risultano attestate nei cataloghi della gipsoteca dell'Accademia a partire dal 1776 (Laocoonte e Flora Farnese), menzionato assieme all'Arrotino mediceo (giunto nelle collezioni nel 1769), con l'Apollo (aggregato alle collezioni nel 1790); cfr. Musiari 1997, pp. 172-176 e Somaini 2013.

101. Masciotta 1915, II, p. 299.

102. Cfr. Appetecchi – Campanelli – Ottaviani – Petteruti Pellegrino 2022 e lo studio monografico Appetecchi 2023.

tante meraviglie, potesse condurci a contemplare quell'essere Infinito che ne fu l'Ordinatore».[103]

L'ecfrasi del Laocoonte compare nel primo canto dell'opera. L'autore, che intraprende un itinerario geologico che lo porterà, dalla contemplazione della morfologia della superficie terrestre, a riconoscere e descrivere il sottosuolo con le varietà di rocce e minerali note alla scienza dell'epoca, si ritrova in una cava di marmi. La personificazione della Scultura gli si para davanti cominciando a enumerare le differenti tipologie di pietra che attraverso i secoli avevano servito la sua arte: di qui la dea indica i luoghi donde furono tratti le più celebri opere plastiche della storia. Dopo l'Ercole Farnese, l'Apollo del Belvedere e prima del Galata Morente, compare il gruppo scultoreo che effigia il sacerdote troiano tra i serpenti.[104]

2.1.11 Paolo Costa [XI]

Celebre intellettuale ravennate, per quanto a lungo tacciato di mancanza di originalità, Paolo Costa (1771-1836) fu rispettato docente di lettere e filosofia, attivo e presente sul territorio, soprattutto nella Romagna della Restaurazione.[105] Non esente da simpatie giacobine e rivoluzionarie, che gli costarono l'isolamento e talvolta condanne penali e persecuzioni, ebbe posizioni politiche tutt'altro che granitiche. Così almeno affiora dal suo capitolo in terzine dantesche dedicato al Laocoonte, composta nel 1816 e pubblicato per la prima volta l'anno successivo,[106] che pare sovvertire le posizioni filofrancesi espresse nella feroce *Canzone ai patriotti cisalpini* del 1797. Il testo, scritto in occasione del ritorno delle opere d'arte sul suolo italiano a seguito delle spoliazioni napoleoniche, rappresenta un inno alla recuperata grandezza artistica della penisola, con tanto di auspicio che il Papato, nella figura del pontefice Pio VII, potesse assurgere a guida non solo culturale dell'Italia. Non si esclude committenza dell'arcadica, di cui Costa fu pastore col nome di Tegeseo Ceraunio,[107] se si pensa al coevo e non dissimile caso di Giovanni Rosini.[108]

Sin dalla sua prima circolazione a stampa,[109] il testo, poi ripubblicato in una molteplicità di edizioni anche postume, è accompagnato da un'epi-

103. De Luca 1815, p. 11.

104. De Luca 1816, pp. 28 e 50-60.

105. Angeletti 1984. La più recente biografia intellettuale, con tanto di pubblicazione di lettere inedite, è in Pasi 2016.

106. Brocchi 1898, pp. 30-31 n. 2 reputa, in ragione di testi coevi di forte matrice anticlericale, che il Laocoonte sia posteriore. Va detto comunque che le posizioni anticlericali di sonetti d'occasione non necessariamente escludono la possibilità di contraddizione alla luce di committenze o occasioni differenti.

107. Giorgetti Vichi 1977, p. 242.

108. Cfr. *infra*, pp. 174-181.

109. Costa 1817, pp. 553-557; cfr. anche Pasi 2016, pp. 48-49.

stola al suo amico e sodale conte Giovanni Marchetti,[110] da cui emergono in maniera piuttosto evidente gli influssi, almeno epidermici, del pensiero estetico di Lessing:

> Essendo stato ricerco molte volte dagli amici miei che io dovessi pubblicare quelle rime da me composte all'occorrenza che tutte le statue greche, già collocate nel museo di Parigi, furono restituite all'Italia, se sarò stato troppo tardo a compiacerli, voglio, o carissimo, che prendiate non solo a iscusarmi appo loro, ma a togliermi affatto dall'animo il timore che mi fece renitente, e perciò sotto la protezione della vostra amicizia do fuori il mio componimento. Ben sapete che io temo che queste rime non abbiano virtù di contentare il desiderio del più de' lettori, i quali aspettano di sentirsi per esse l'animo dilacerare all'immagine dello sventurato Laocoonte e de' suoi innocenti figliuoli. Voi, che alla naturale eloquenza accoppiate lo studio di scelte e pulite lettere, potrete agevolmente mostrare a coloro, cui per avventura paresse poco commovente la mia descrizione, quanta diversità sia fra il rappresentare con le parole l'atroce caso di Laocoonte, e il descriverne la rappresentazione operata dallo scultore. A rendere miserabile questa rappresentazione ha il poeta due gravi difficoltà da superare. La prima si è, che ponendo egli innanzi agli occhi de' suoi lettori un marmo insensibile, fa sì che eglino, avendo sempre all'animo l'artificio dello scultore, si rechino a considerare sol di rimbalzo la miseria di Laocoonte; quindi è che non possono sentire quell'affanno che sentirebbero se condotti fossero a vedere colla immaginativa il dolore della persona vivente. Io mi sono studiato, il meglio che ho saputo, di recare il loro pensiero dal marmo alle trafitte addolorate persone: ma non so quanto abbiami giovato questo artificio. La seconda difficoltà è nella dissimiglianza de' mezzi, di che usano la scultura e la poesia per imitare il naturale. Ufficio della scultura si è di ritrarre minutamente tutte le parti della cosa che imita; quello della poesia all'incontro si è di significare con parole quelle sole qualità dell'oggetto imitato, per le quali la fantasia de' lettori agevolmente corre di per sé a formare intera l'immagine di quello. Per la qual cosa interviene che, qualvolta il poeta imprende ad imitare la scultura, si pone a rischio di offendere in uno di questi due scogli: o di nascondere, per tema di parer minuto, que' pregi della scultura che consistono nei particolare; o di mancare all'arte sua propria particolareggiando soverchiamente, e per conseguenza scemando gli effetti dal lettore desiderati, cioè l'evidenza e la compassione. Vuolsi inoltre considerare che la poesia rappresentando nel tempo e perciò avendo virtù di esprimere il succedersi delle cose e delle passioni, viene a restringere la sua potenza qualvolta si pone ad imitare la scultura, che operando nello spazio, i soli affetti e i soli atti momentanei ci rappresenta. Queste cose per accennate, voi, gentilissimo poeta ed acuto filosofo, saprete dichiarare lucidamente a coloro che non conoscendo abbastanza il profondo magistero di queste arti, domandano all'artista quello che non è in pieno potere dell'arte; e vorrete esser contendo di

110. Per una nota biografica con bibliografia, cfr. ancora Pasi 2016, p. 34 n. 63.

> meritar di meritar grazie a questo mio componimento appresso a tutte le persone discrete e gentili, alle quali per le vostre singolari virtù siete caro.

Pur non essendogli estranea la pratica poetica dell'ecfrasi, evidenziata dalle *Stanze sopra alcune statue di Canova*,[111] la descrizione del Laocoonte è fondata in maniera massiccia sul carme di Jacopo Sadoleto. Si potrebbe quasi dire che il componimento del Costa quasi rappresenta un precursore del processo di sistematico volgarizzamento a cui l'ecfrasi del poeta cinquecentesco sarebbe stata sottoposta di lì a poco tempo. Senza dubbio i suoi studi danteschi – di certo la parte più fortunata della sua produzione è rappresentata dal commento alla *Commedia*,[112] che godette di pressappoco venti edizioni a partire dal 1819 – esercitarono un ascendente sul testo, disseminato sovente di memorie delle cantiche del Poema.

2.1.12 Giovanni Rosini [XII]

Aretino di nascita, pisano d'adozione, Giovanni Rosini (1776-1885), fu tipografo, letterato, autore di romanzi e poesie, e anche pastore arcade.[113] Noto soprattutto per i suoi scritti su Tasso,[114] non solo per l'edizione degli *opera omnia* in trenta volumi, ma anche per le polemiche sorte attorno ad aspetti filologici e critici relativi a specifiche lezioni, Rosini si impegnò anche nell'edizione critica di altri grandi autori, su tutti le *Storie d'Italia* di Francesco Guicciardini,[115] e di una parte degli scritti di Melchiorre Cesarotti.[116] Nella sua vasta corrispondenza, figurano anche scambi con Giacomo Leopardi[117] e Leopoldo Cicognara.[118] Proprio le lettere al Cicognara dimostrano anche i suoi interessi di carattere artistico. In quest'ambito si impegnò nella stesura di una *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, la cui prima edizione vide le stampe nell'arco di circa un decennio (1839-1847).

Non è un caso, quindi, che in più occasioni il Laocoonte compaia nelle sue opere, tanto in quelle di carattere didascalico, quanto in quelle di carattere creativo. Per esempio, nel romanzo storico *Luisa Strozzi* (1833), ambientato nel XVI secolo, veniva incluso un riferimento alla copia del gruppo scultoreo vaticano di Baccio Bandinelli, nel resoconto fittizio di un dialogo con il grande Tiziano Vecellio:

111. Costa 1830, pp. 12-25.
112. Costa 1819-1821.
113. Bertozzi 2005; Manfredi 2016 e Manfredi 2017.
114. Rosini 1821-1832.
115. Rosini 1819-1820.
116. Rosini 1801.
117. Bresciano 1935.
118. Rosini 1885.

> Fu cortese il Pittore anco verso di noi, udendo ch'eravamo fiorentine, parlò con molta lode dei nostri Artisti, come far sogliono coloro, che si sentono grandi, ma non poté trattenersi dal richiederci quello che faceva il Bandinelli, e se aveva peranco superato Michelangelo, come superato avea l'autore del Laocoonte? E ciò disse con tal ghigno, che ne fece comprender l'intenzione. Ma poiché mia madre, che non s'intende di arti, taceva, risposi io, che dolentissimo era sempre il Bandinelli sulla morte immatura di quei poveri bertuccini col bertuccion genitore: lo che sorridere lo fece con tal compiacenza, che d'allora in poi non mi è rimasto più dubbio sull'autor della burla.[119]

Questo estratto è accompagnato a piè pagina da una nota esplicativa dello stesso Rosini, per cui l'apparente ellitticità del discorso viene sciolta con i mancanti dati contestuali, che ritornano, peraltro in maniera quasi identica, in un passo della sua posteriore *Storia della pittura*:[120]

> Vari anni innanzi aveva il Bandinelli copiato per ordine di Clemente VII il famoso gruppo del Laocoonte; e vantavasi, o faceva intendere, che aveva superato l'originale. Tiziano, per castigarne l'arroganza, incise in legno un bertuccione con due bertuccini assaltati e circondati dai serpenti; ma li pubblicò senza nome.[121]

L'ecfrasi vera e propria del Laocoonte qui antologizzata è pubblicata nel volume del *Parnaso degli italiani viventi* dedicato al Rosini,[122] nel corpo di una serie di ottave celebrative per il ritorno delle opere d'arte trafugate durante l'occupazione napoleonica. Il testo pare originariamente inviato a Gherardo De' Rossi, erudito e arcade, stando a quanto riferito in un sonetto contiguo.[123] Il simulacro del sacerdote troiano è incluso in una triade, con l'Apollo del Belvedere e la Venere Medicea, e occupa una posizione mediana, esaurita nell'arco di tre stanze.

119. Rosini 1833, pp. 201-202.

120. Rosini 1851, V, p. 67: «[Bandinelli] postosi in mente d'emular Michelangelo, cominciò dal dipingere; dove non bene riuscendo, credé valer tanto nella scultura, da vantarsi di sorpassare lo scultor greco del Laocoonte, facendone per Clemente Settimo una copia. Quest'orgoglio ridicolo gli valse la ridicola rappresentanza, che riporto di contro. Fu questi Baccio Bandinelli, a cui poca pena stati sarebbero gli scimmiotti di Tiziano […]».

121. Rosini 1833, p. 202 n. 2.

122. Rosini 1817, pp. 117-124. La raccolta poetica è gremita di ecfrasi, che includono opere di Canova, di Pietro Benvenuti e di altri grandi maestri del tempo del Rosini.

123. Rosini 1817, p. 125: «*Al cavaliere G. Gherardo De' Rossi celebre antiquario e poeta inviandogli le antecedenti stanze*] O che pei colli, ove Quirino un giorno / stringeva il fren delle città Latine, / lento t'aggiri; e ad ogni mole intorno / cerchi gli avanzi delle sue ruine: / o, mentre il Sol fa col Leon ritorno, / a spirar le fresche aure matutine / t'invitino le amene al lor soggiorno / Tusculane foreste e Tirburtine; / e là, poi che si tacque il suon dell'armi, / ritorni ai rivi del Castalio fonte: / io pur col plettro e l'armonia de' carmi, / teco verrò; che al sacro Aonio monte / saria. Tele cantando, e squadre, e marmi / colpa l'andar senza il tuo nome in fronte».

2.1.13 Melchiorre Missirini [XIII], [XV]

Ben noto è il ruolo di Melchiorre Missirini (1773-1849) come biografo di Canova, e come figura attiva nel contesto della storia delle arti della prima metà del XIX secolo.[124] Meno studiato è invece il suo operato di poeta – fu tra gli arcadi nominato Tirinzio Cariteo – nonostante le notevoli interazioni avute con letterati del livello di Giacomo Leopardi, Giuseppe Gioachino Belli e Pietro Giordani.[125] La poetica del Missirini, infatti, al netto di esperienze di retroguardia, come un canzoniere di stampo petrarchesco, è prevalentemente volta all'ecfrasi, e in particolare a quella dell'arte plastica. I due esempi più celebri sono quelli del 1817 e del 1818, quando venivano pubblicate a Roma le due raccolte *Su i marmi del Canova* e *Monumenti di scultura e architettura* – entrambe dedicate a Leopoldo Cicognara e volte alla celebrazione dell'artista di Possagno.[126]

Il primo incontro poetico con il Laocoonte avviene proprio nell'opera del 1818, in un sonetto espressamente dedicato al gruppo[127] nel contesto di un'ideale galleria di opere che pongano in rapporto dialettico e in diretta filiazione la scuola antica con l'operato di Canova.[128] Il secondo incontro, invece, è datato 1822, ed è rappresentato da una traduzione italiana del carme *De Laocoontis statua* di Jacopo Sadoleto pubblicata nelle *Effemeridi letterarie*. La prefazione del medesimo Missirini spiega bene la natura occasionale del lavoro e l'intercessione del Cicognara:

> […] poiché fu allora che dettò [il Sadoleto] un carme pieno di fuoco poetico sul famoso gruppo del Laocoonte. Questo componimento venne pubblicato in una raccolta di versi latini sopra vario argomento da Girolamo Cartolario in Perugia l'anno 1548, libro prezioso e di estrema rarità. Il sig. professore Vermiglioli possedea questo cimelio, e veggendo che potea formare bello ornamento della

124. Leone 2007, pp. 203-228 e Corvisieri 2011.

125. Sopravvivono lettere di stima tra Missirini e Leopardi, che pur non gli aveva risparmiato critiche; divenne membro dell'Accademia Tiberina per intercessione del Belli; ebbe la stima del Giordani; per i riferimenti specifici, cfr. Leone 2004, pp. 5-76.

126. Missirini 1817 e Missirini 1818. Per gli scambi col Cicognara, cfr. i fondi mss. BNCR, *Fondo V. Emanuele*, n. 255 – contiene missive del Cicognara al Missirini, nell'arco 1816-1829 – i nn. 433 e 450-453 – in particolare il n. 452 contiene poesie e minute di lettere del Missirini, tra i cui destinatari si annoverano Canova, V. Camuccini, Cicognara, G.B. Niccolini, G. Perticari.

127. Missirini 1818, p. 23.

128. Questo obiettivo è poi ben ribadito nella biografia dell'artista, al capitolo quarto; cfr. Missirini 1824, p. 73: «Il Cromer poi si esprimeva non esser concesso che al genio del Canova camminar del pari con l'antico: li genii nelle arti sorelle, le quali fanno un'arte sola perché tutte hanno il medesimo oggetto, nascono fratelli ed amici quantunque in secoli distintissimi. Cicerone, Pericle, l'autor dello Apollo, del Laocoonte, della Venere Medicea sarebbero amici al Canova se vivessero a' nostri giorni. Gli uomini elevati sopra il comune della specie umana non conoscono né la invidia, né l'adulazione. Dalle quali parole si vede in quanta altezza di fama era già salito in sì verdi anni il nostro Scultore».

> copiosa e splendida collezione de' libri d'arte posseduta dal chiarissimo sig. conte Leopoldo Cicognara, presidente dell'Imperiale e Reale Accademia della Belle Arti di Venezia, a questo lo inviò in dono. Grato alla liberalità dell'illustre amico, immaginò il Cicognara di porre in nuova luce quel carme del Sadoleto, e gli piacque presceglier noi perché vi aggiungessimo una versione letterale in versi italiani. Come che diffidassimo delle nostre forze per porci a sì difficil confronto, l'umanità e la benevolenza con che degna accoglierci il predetto esimio signor conte ci indusse a nostro rischio a compiacerlo […][129]

Che Missirini fosse particolarmente avvezzo a questo tipo di operazione in ragione dei precedenti viene facile a credersi; anche se, come emerge dal commento del testo, l'aderenza del traduttore nella resa versificatoria è molto meno letterale di quanto dichiarato nella prefazione. Ma si tratta di un fenomeno da cui le successive, e in alcuni casi prossime, versioni del medesimo testo non risultano a loro volta scevre.

2.1.14 Luigi Silvestri [XIV]

Celebre poeta estemporaneo, tra gli arcadi Eumèlo e membro dell'Accademia Truentina di Ascoli attiva tra il 1819 e il 1834, Luigi Silvestri († 1842) di Fermo ebbe l'occasione di recitare i suoi versi improvvisati in molte delle maggiori città italiane, guadagnando fama in questa specifica branca dell'arte poetica.[130] La sua produzione sopravvissuta investe una molteplicità di generi, spaziando dal teatro[131] alle orazioni funebri,[132] alla poesia,[133] tanto d'ambito sacro e profano, con un certo numero di componimenti di stampo ecfrastico.[134]

Proprio nei suoi *Improvvisi*, pubblicati nel 1820, si effettua una descrizione della morte di Laocoonte, in una serie di cinque ottave. Difficile dire se il Silvestri stesse operando una resa in versi di una specifica rappresentazione, ed eventualmente quale – il testo è infatti tramato di dettagli narrativi che contemplano l'interferenza di fonti letterarie, soprattutto Virgilio. Si potrebbe ipotizzare, in base agli elementi citati nella rappresentazione, soprattutto quelli contestuali, una qualche affinità con il Laocoonte di Hayez, che include nella sua tela il Cavallo di Troia, la spiaggia con la rena, la benda

129. Missirini 1822, pp. 202-203. Sulla questione dell'edizione del 1548, si è detto in Granuzzo 2012, p. 374 n. 19 ove si menziona una lettera di Cicognara al Vermiglioli, in realtà due, per cui cfr. Cicognara 1834, pp. 337-340. Quivi si fa menzione del Missirini come «cicala» arcadica che traducesse l'opera.

130. Papalini 1846, p. 91. Per una teoria dell'improvvisazione, cfr. Silvestri 1820b.

131. Silvestri 1821a, con riferimento in Alloro – Mussetto 2008, p. 641.

132. La più nota è quella dedicata a Ignazio Guerrieri, che lo pone nella più ampia costellazione di interrelazioni leopardiane; cfr. Silvestri 1826.

133. Silvestri 1821b e Silvestri 1823.

134. Silvestri 1820a.

sacerdotale sulla fronte dell'uomo, e la distensione di entrambe le braccia per contrastare i rettili.

2.1.15 Agostino Gallo [XVI]

L'attività dell'erudito e poeta siciliano, Agostino Gallo (1790-1874), è notevolmente ramificata e testimoniata non solo dalle numerose pubblicazioni a stampa, ma anche dal lascito delle sue opere manoscritte tutt'oggi conservate presso la Biblioteca Centrale di Palermo.[135] Già segretario della classe di Letteratura e Belle Arti dell'Accademia di Palermo, un'ampia parte dei suoi scritti è dedicata all'osservazione e alla descrizione di opere d'arte, e alla storia delle botteghe artistiche della Sicilia, con particolare attenzione alla storia della scultura.

Nel contesto della sua produzione, l'anno 1825 vede Gallo dare alle stampe la sua traduzione del carme latino di Jacopo Sadoleto sulla statua del Laocoonte, offrendo, a soli tre anni dalla versione del Missirini, un nuovo tentativo di interpretare un testo tanto importante e così a lungo negletto.[136] La versione è dedicata a Jacob Joseph von Haus, che fu soprintendente dei Musei di Belle Arti e Antichità di Palermo, insigne archeologo tedesco aggregato, dalla fine del Settecento, alla corte borbonica.[137] Non è un caso quindi che, la traduzione del Gallo sia accompagnata da dettagli che rimarcano l'effervescenza del dibattito erudito e sull'estetica della statua che proprio dalla Germania traeva i suoi impulsi, con riferimento particolare al basamento della statua ritrovato a Sperlonga, che tramanda il nome di due degli scultori del gruppo poi ospitato in Vaticano.[138]

2.1.16 Diodata Roero di Saluzzo [XVII]

Appellata da Ugo Foscolo come «Saffo italiana», la torinese Diodata di Saluzzo (1774-1840) vedova Roero, è una delle voci più originali della scena poetica della prima metà dell'Ottocento.[139] Al centro di una fitta rete epistolare che comprendeva tra gli altri Vincenzo Monti, Parini, Alfieri e Manzoni, fu precocemente accolta tra gli arcadi (1795) col nome di Glaucilla Eurotea, e in quel contesto ampiamente lodata.[140] La sua produzione poeti-

135. Cfr. Pastena 2000-2014. Tra le altre cose, si segnala anche una autobiografia composta tra il 1820 e il 1872, alla segnatura BCRS, mss. XV. H. 20. 1 – XV. H. 20. 2; cfr. Mazzè 2002. Per una biografia generale, cfr. Vercellone 1998.

136. Gallo 1825, pp. 79-85.

137. *AHVU* 1833, III, pp. 94-120.

138. Gallo 1825, pp. 84-85; cfr. anche Caramella – Armetta 1995, p. 135.

139. Chemello 2002, pp. 87-118 e Caporuscio 2017.

140. Le prime edizioni dei suoi scritti poetici sono in Roero di Saluzzo 1796 e Roero di Saluzzo 1797.

ca è ampia ed eterogenea, e concerne, oltre alla lirica, la tragedia, il poema epico, il romanzo morale, e la novella. Fu tacciata di anticlassicismo da Ludovico di Breme nel 1816, in ragione della sua ode anacreontica circolante col titolo di *Le rovine*,[141] ove nei ruderi antichi scorgeva «ombre terribili» di una civiltà prossima all'oblio, piuttosto che una vigorosa fonte d'ispirazione letteraria. Nondimeno, durante il suo soggiorno romano del 1834, ebbe grande fascinazione delle meraviglie antiquarie della Città Eterna, che trovarono spazio nei suoi versi – ivi inclusi sonetti dedicati a Roma, alle sue Catacombe, alle sue statue, che comprendono l'Apollo del Belvedere e il gruppo scultoreo del Laocoonte.[142]

In un articolo uscito nell'agosto 1874 sul *Baretti*, giornale di istruzione scolastica, a firma di Casimiro Danna,[143] viene riferita in modo succinto la genesi del sonetto sul Laocoonte e l'Apollo: concepito e presumibilmente scritto durante il viaggio a Roma, vide la luce in un *Serto poetico* miscellaneo del 1835, assieme a vari versi per mano del Bondi, del Mamiani, e al *Laocoonte* di Paolo Costa.[144] Il Danna allegava alla presentazione della poesia la seguente nota sull'ispirazione di Diodata:

> La chiarissima Autrice rapita nel suo soggiorno in Roma (1834) dalla bellezza dei due sublimi capi-lavoro del greco scalpello, l'Apollo ed il Laocoonte, ed inspirata dai maestosi avanzi dell'antica grandezza di questa Città regina del mondo, non meno che dalla contemplazione dei moderni magnifici monumenti eretti in onore della nostra Santa Religione, di cui essa è centro e sede, scrisse questo ed il precedente sonetto […][145]

Il sonetto era accompagnato dalla traduzione latina di Marco Morelli, del cui esito si dirà meglio nel paragrafo successivo. Qui è sufficiente evidenziare che il componimento sull'Apollo e il Laocoonte di Diodata di Saluzzo è imbevuto d'ispirazione lessinghiana, se si pensa al proclama dell'ultimo verso per cui l'arte poetica risulta superiore a quella scultorea in ragione della capacità di esprimere il movimento nel tempo. E ciò potrebbe non es-

141. Roero di Saluzzo 1802, III, pp. 146-150. Per il rimando alla polemica tra neoclassici e romantici, nello specifico, cfr. Trivero 1983, pp. 183-194.

142. Roero di Saluzzo 1843, pp. 66-68. La medesima poetessa descrive l'enorme impressione che le antichità di Roma le suscitarono in due lettere indirizzate al conte Coriolano Malgrimi di Bagnolo, di fine aprile [n° 392], giugno [n° 393], e luglio [n° 395] del 1834 – a marzo di trovava ancora a Firenze, sarebbe ripartita per il Piemonte a inizio luglio; cfr. Trovato 2022, pp. 719-724. Che la composizione del sonetto sia da attribuirsi al periodo del soggiorno romano è confermato nelle lettere n° 393 e n° 395.

143. Figura impegnata sul fronte delle riforme della Pubblica Istruzione al tempo del ministero di Terenzio Mamiani.

144. Non è stato finora possibile comprendere a quale *Serto poetico* si faccia qui riferimento: ne compaiono vari, stando ai resoconti catalografici, datati in quell'anno; da una prima ricognizione, l'edizione in questione non è emersa.

145. Danna 1874, p. 277.

sere casuale: sebbene l'autrice frequentasse abitualmente la lingua francese, e quindi avrebbe potuto accedere senza difficoltà alla prima traduzione dal tedesco in questa lingua del *Laokoon* di Lessing circolante almeno dal 1802, proprio nel 1833, un anno prima del suo incontro con il Laocoonte romano, Carlo Londonio portò a termine la prima parte della sua traduzione italiana completa dell'opera del grande filosofo tedesco.[146] Comunque, quale sia stata la via attraverso cui Lessing abbia raggiunto la poetessa, è solo con il contatto diretto con la statua che la meditazione filosofica e l'esperienza autoptica emersero congiunti nella finzione poetica.

2.1.17 Marco Morelli [XVIII]

Dell'autore della versione latina dei sonetti di Diodata di Saluzzo non si conosce quasi nulla, se non quanto riportato da Casimiro Danna nell'articolo del 1874 sopra citato.[147] Marco Morelli, piemontese di nascita, originario del borgo Trinità non distante da Mondovì, fu generale dei chierici regolari Somaschi.[148] I commerci con la sua terra d'origine, a parte il ruolo di direttore spirituale della Regia Accademia Militare di Torino, si esaurirono presto, assorbito dalle incombenze amministrative a seguito del trasferimento a Roma a capo dell'ordine. Questo gli costò, stando ancora alle parole del Danna, un oblio da parte dei suoi conterranei, presso i quali la sua memoria appariva quasi del tutto estinta. Che ciò valesse per alcuni, non significa tuttavia che valesse per tutti; o almeno certamente non valeva per Diodata di Saluzzo, che, come testimoniato dalle parole di un *Ragionamento* di Giuseppe Giacoletti in apertura di una raccolta di componimenti poetici pubblicati nel 1840 in memoria della poetessa scomparsa di recente, curati dall'amica Enrichetta Dionigi Orfei:

> Qui in Roma, oltre la signora contessa Orfei e monsig. Muzzarelli già di sopra citati, erano stretti in vincolo d'amicizia con Diodata Saluzzo i chiarissimi e reverendissimi padri Gio. Battista Rosani preposito generale delle scuole pie, e Marco Morelli procuratore generale de' chierici regolari Somaschi, non che

146. Vanderbourg 1802 e Londonio 1833. Per la parte mancante, cfr. Londonio 1841. Un precedente tentativo (adespoto) di traduzione italiana è in Lessing 1832. Cfr. anche Danna 1874, p. 278: «Non so se la poetessa nostra conoscesse il Laocoonte dell'insigne Lessing, opera tradotta dal cav. Londondo [*sic*] e pubblicata la prima volta in Milano nel 1833, nella quale l'acutissimo critico tedesco, segnando i limiti del bello, va sfatando l'abbigliante antitesi di Simonide essere la pittura una muta poesia, e la poesia una pittura parlante».

147. Danna 1874, p. 277.

148. È attestato inoltre il suo ruolo nella concessione all'ordine della Chiesa dei SS. Alessio e Bonifacio da parte di Gregorio XVI, in Moroni 1854, LXVII, p. 191.

quell'illustre marchese Luigi Biondi, il quale lieto l'avrà veduta giungere e riabbracciata in cielo.[149]

La conferma dell'amicizia intercorrente tra i due, di cui si ha anche testimonianza indiretta da uno scambio epistolare con Enrichetta Orfei datato 7 febbraio 1833, proprio in vista del viaggio di Diodata a Roma,[150] potrebbe rendere più complesso il rapporto intercorrente tra i testi sul Laocoonte e l'Apollo, tanto in relazione all'opera di traduzione, quanto alla genesi e alla cronologia dei componimenti medesimi.

2.1.18 Antonio Viviani [XIX]

Scarse notizie biografiche, se non nulle, sono per il poeta lucchese Antonio Viviani.[151] Poco altro si sa di lui se non che abbia pubblicato, tra il 1833 e il 1835, quattro volumi di *Saggi poetici* distinti per tema: i primi tre ne raccolgono le tragedie, il quarto le liriche.[152]

Proprio in quest'ultimo volume trova spazio la descrizione del Laocoonte.[153] Posta all'inizio di una sezione di componimenti che hanno per soggetto gli eroi, dalla mitologia classica a tempi quasi contemporanei, parrebbe piuttosto improbabile si tratti di un'ecfrasi diretta dell'opera, vista la quasi totale aderenza alla narrazione virgiliana. Nondimeno non è nemmeno possibile escluderlo, considerando che il Viviani, almeno in un componimento della medesima raccolta compone un testo ecfrastico, relativo al Toro Farnese, certamente ispirato dal monumentale gruppo scultoreo napoletano.[154]

149. Dionigi Orfei 1840, p. 28 n. 1.

150. Trovato 2022, p. 966: «[…] non so per quale fatalità veggo smarrirsi la maggior parte delle lettere che vi diriggo; nell'ultima vi parlava a lungo della vostra venuta in Roma e vi proponea duo o tre alloggi facendovene minuta descrizione, ma ho saputo dal P. Morelli che non l'avete riceuta».

151. Se ne fa menzione, con la seguente nota, in Viglione 1904, p. 41 n. 1: «Che sia poeta lucchese si rileva da un semplice sguardo alle opere; ma non mi è riuscito appurar notizie sulla nascita e morte sua. Il Lucchesini (*Memorie e documenti per servire all'istoria del ducato di Lucca*, Lucca, Bertini, MDCCCXXV) non ne fa parola, forse a quel tempo era vivo ancora il Viviani».

152. Viviani 1833-1835.

153. Viviani 1835, p. 154.

154. Viviani 1835, p. 195.

2.1.19 Achille Chiarli [XX]

Consigliere del Regio Tribunale di Pavia e socio dell'Accademia di Bergamo, almeno così viene appellato in epigrafe di una sua novella in ottave di ambientazione storica pubblicata nel 1855,[155] e ancora tra i necrologi del 1874 nel *Monitore dei tribunali*,[156] Achille Chiarli, bergamasco,[157] fu poeta d'occasione di cui sopravvivono solo una limitata serie di componimenti a stampa.[158]

Il suo Laocoonte trova spazio all'interno di un'ode ecfrastica composta per l'esposizione delle Belle Arti in Brera del 1838, inclusa in una raccolta di *Studi poetici* che vide la luce nel 1841.[159] In un'ideale galleria di opere artistiche, che annovera, tra le altre, sculture di Albert Thorvaldsen e Lorenzo Bartolini, e dipinti di Massimo D'Azeglio, figura anche una monumentale statua in gesso del sacerdote troiano; non però un calco del gruppo vaticano, ma la reinterpretazione del veneziano Luigi Ferrari, la cui trasposizione in marmo sarebbe stata completata nel 1853 su commissione del nobile bresciano Paolo Tosio.[160] La risonanza di quest'opera, come noto, fu grande, al punto da innescare, soprattutto a Brescia, un dibattito sull'eventuale preminenza del gruppo moderno sull'antico, sviluppatosi negli opuscoli polemici di Luigi Lechi e di Federico Odorici.[161] Al di là delle ramificazioni, che comunque riconsidera posizioni già in parte sostenute da Winckelmann e Lessing, è interessante notare come alcuni aspetti del dibattito siano stati prefigurati già dall'ecfrasi del Chiarli.[162]

2.1.20 Tommaso Nelli [XXI]

Autore di una consistente raccolta poetica pubblicata in appendice alla tragedia intitolata a *Numa Pompilio*,[163] Tommaso Nelli, fiorentino, è pressoché ignoto alle biografie di carattere letterario ed erudito.[164] Il suo Laocoonte è

155. Chiarli 1855 e Passano 1868, p. 164.
156. *Monitore* 1880, p. 889.
157. Qualche minimo riferimento biografico si può dedurre da Cantù 1840, I, pp. 165-166: «Questo fece pure il signor Achille Chiarli di Bergamo, del quale mi ricordo aver letto altri versi più giovanili, stampati nove o dieci anni sono quando ed egli ed io eravamo seduti nei banchi della scuola. Delle speranze che porgeva allora, gran parte oggi viene maturando; e la letteratura deve congratularsi con lui e aggiungerlo al riverito drappello di quei giovani che agli ingloriosi perditempi della età più vigorosa, prepone utili e generosi studi che lo lasceranno onorato di alloro e di fama, intanto che quegli altri, snervati dagli anni e dalle inutili cure, verranno ricambiati di quel disprezzo che si saranno meritati».
158. Chiarli 1831; Chiarli 1841; Chiarli 1847.
159. Chiarli 1841, pp. 67-72.
160. Catra 2014, pp. 148-163.
161. Lechi 1853; Odorici 1854 e Odorici 1856.
162. Cfr. *infra*, pp. 206-207.
163. Nelli 1848.
164. Sopravvivono alcuni atti processuali di una controversia avuta con il fratello Ugo,

rappresentato in un sonetto caudato,[165] ove le vicende del personaggio sono frutto di una conflazione tra Virgilio e Winckelmann, con il contributo forse di altre fonti contemporanee. La natura ecfrastica del componimento è in dubbio; si segnala comunque che il genere dell'ecfrasi non era estraneo al Nelli, se si considera tra gli altri almeno un testo che descrive le opere scultoree di Michelangelo.[166]

2.1.21 Francesco Massi [XXII], [XXVI], [XXVII]

Amante della propria città natale al punto da sviluppare un vero proprio culto del suo passato archeologico e artistico, Francesco Massi (1804-1884), romano, fu facondo ed erudito, tragediografo e poeta.[167] Il fatto di aver avuto una carriera accademica non esente da problemi disciplinari presso la Sapienza non gli precluse una chiamata, poi rifiutata, da Oxford, a dimostrare una fama, pur senza squilli, che nei decenni era riuscito a costruirsi. Se la ricerca scientifica non fu la sua principale vocazione, diversamente si può dire della poesia, di cui consiste la parte più ricca della sua produzione. Il nucleo tematico di maggior rilievo si fonda intorno alle ecfrasi dei monumenti antichi del Vaticano e non solo,[168] per cui Massi mai nascose la propria personale venerazione: tanto i *Monumenta Vaticana*, raccolta di carmi latini che descrivono le più varie opere d'arte (1854 e 1868), quanto le *Notti vaticane*, poema in venti canti che finge un viaggio mistico all'interno dei palazzi e dei giardini del Vaticano (1865) ove l'incontro con opere d'arte e l'epifania di antichi artisti è espediente continuo, ne sono i due esempi più significativi.

Proprio in queste opere compaiono le prime due ecfrasi del gruppo scultoreo del Laocoonte. Una è rappresentata dall'epigramma latino in distici elegiaci condotto in stile antologico, e recupera, secondo canoniche formule, le descrizioni della statua secondo il paradigma costituito nel Cinquecento a seguito della riscoperta.[169] L'altra è costituita da un'ampia digressione in endecasillabi sciolti del canto XVIII delle *Notti*, dove il poeta, scortato dallo

per cui cfr. Cantini 1831, pp. 333-342 e Favaro 1886, p. 185.

165. Nelli 1848, p. 161.

166. Nelli 1848, p. 145.

167. Per una ricognizione di carattere biografico, cfr. Bianco 2008.

168. Ecfrasi poetiche dei monumenti di Roma e del Lazio sono in Massi 1874.

169. Massi 1854, p. 29. Nella ristampa *aucta* del testo, in Massi 1868, p. 79 il componimento è accompagnato dalla seguente nota a piè pagina: «Pauca de signo tam celebri. Quis enim audeat post divinam Virgilii descriptionem in secundo Aeneidos aliud tentare ingenio ac stilo? Sadoletus acer et perpolitus scriptor, non parum laboris adhibuit quum Laocoontem in thermis Titi suo temporis cecinit. Artifices signi Agesander, Polidorus, Athenodorus».

spirito di Michelangelo nel Belvedere, a seguito dell'incontro con la statua, effettua un confronto tra il simulacro e i versi di Virgilio.[170]

La terza ecfrasi, invece, si attesta nel poema eroico in ottave intitolato *La Lega Lombarda* (1876). Nel canto VI, a seguito di una battaglia, alcuni guerrieri vengono condotti nelle stanze di una biblioteca. Un anziano bibliotecario, che svolge il ruolo di guida, comincia a enumerare un'infinità di opere manoscritte donde l'animo umano possa trarre dottrina. Tra gli autori menzionati, figura anche Virgilio, a cui viene associata l'ottava che descrive il Laocoonte. E nonostante il dettato aderisca in maniera quasi pedissequa al modello virgiliano, la nota 6, che accompagna il testo, potrebbe denunciare una sottaciuta matrice ecfrastica, in quanto vi si dichiara che «di Laocoonte e di varii fatti dell'Eneide abbiamo rozze miniature nell'antichissimo codice di Virgilio nella Vaticana».[171]

2.1.22 Giovanni Battista Tortello [XXIII]

Da un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Genova (ms. E. I. 23, c. 90$^{r\text{-}v}$ – mm 220 x 115), si trae l'unico testo inedito della prima parte dell'antologia. Attribuito a Giovanni Battista Tortello dai cataloghi topografici,[172] dovrebbe essere di mano dello stesso autore che nel 1850 pubblicava sempre a Genova un *Compendio di storia sacra in forma di dialogo*.[173] Per quanto sia attualmente impossibile stabilire una datazione certa, alla luce dell'inclusione nell'inventario del 1858, si può dedurre quest'anno come *terminus ante quem*.

Il testo si compone di una serie di cinque ottave parodiche, di cui quattro dedicate alla descrizione di un Laocoonte eroicomico, che fugge di fronte al pericolo e che non si cura dei propri figli; i tratti somatici e caratteriali sembrano connotarlo, per ironia polemica, come un filosofo da salotto.[174] Nell'ultima ottava, invece, il poeta si paragona a un asino che raglia, a voler indicare, per metafora, la rozzezza del proprio canto rispetto a quello di altri poeti che avevano messo a disposizione dell'immaginario del Laocoonte il proprio estro – tale dichiarazione potrebbe essere indice di un pubblico accademico, magari proprio arcadico dalla Colonia Lugustica.[175]

170. Massi 1865, pp. 195-196.

171. Massi 1876, pp. 116 e 118.

172. *Index* 1858, p. 333; *Inventario* 1879, p. 49; Curlo 1925, II, cc. 181^{r}-184^{r}; Tamburini 1958, VI, pp. 920-937.

173. Tortello 1850; l'unica collocazione reperibile è presso BUG A. 44. 14.

174. Cfr. *infra*, pp. 212-214.

175. Balletto 1919.

2.1.23 Giuseppe Bellucci [XXIV]

Attivo letterato del cervese, dedito ai volgarizzamenti dai classici, alla poesia d'ispirazione tassiana,[176] e alla raccolta di canti popolari del territorio adattati alla lingua toscana,[177] Giuseppe Bellucci raccolse una certa fama di erudito locale, con una serie di documentati rapporti epistolari a sancirne il rilievo.[178] Proprio i suoi sforzi di traduttore colsero l'attenzione del *Giornale arcadico di scienze lettere e arte*, ove, tra il 1850 e il 1854, figurarono alcuni tentativi di volgere testi latini, tra cui Catullo, in metro italiano.[179] Sul medesimo periodico uscì, quattro anni più tardi, nel 1858, il volgarizzamento del carme del Sadoleto sul Laocoonte, poi ripubblicato nei decenni successivi in diverse sedi.[180] Da dove nasca l'impulso del Bellucci a tradurre ancora una volta questo carme, al momento non è possibile definire. Ciò che emerge dall'analisi del testo è una versione originale rispetto ai precedenti di Missirini e Gallo, figlia, oltre che degli interessi letterari dell'autore, anche del lessico poetico e scientifico del tempo.

2.1.24 Louis Delâtre [XXV]

Del francese Louis Delâtre (1815-1893) rimangono poche notizie di carattere biografico,[181] se non che nato parigino visse a lungo in Italia per poi rientrare in patria e morire a Rouen. È la sua opera a dire che fu poeta, probabilmente arcade,[182] librettista – scrisse anche per Bizet – traduttore poligrafo (tra le altre sue imprese, si annovera una versione italiana dal russo di Puškin) ma soprattutto insigne linguista.[183] Non estraneo a interessi nei confronti delle arti, in particolare di quelle plastiche – si ricorda in merito un discorso *Intorno alla collocazione del Ratto di Polissena* di Pio Fedi nella Loggia dei Lanzi,[184] pubblicato a ridosso del completamento dell'opera nel 1865 – ebbe care le memorie del suo soggiorno romano, raccolte in una serie di *Ricordi di Roma*.[185]

176. Bellucci 1864. Di questi scritti, si parla in una lettera indirizzata al Bellucci da Ludovico Biagi, in *La Gioventù* 1870, pp. 468-469.

177. Bellucci 1863.

178. Parte dell'epistolario è pubblicato in alcuni manoscritti inediti, principalmente traduzioni di autori latini, sono censiti in Mabellini 1905 e in Mazzatinti 1894, IV, p. 196 [n° 214].

179. Bellucci 1854.

180. Bellucci 1858; Bellucci 1867, pp. 414-419; Bellucci 1871, pp. 114-116.

181. *GE*, XIII, p. 1169.

182. Così almeno si desume da un componimento poetico intitolato *L'Arcadia* e «letto nel giorno del mio ricevimento»; cfr. Delâtre 1859, p. 44.

183. Tre le altre, cfr. Delâtre 1854, 1869, 1871, 1873.

184. Delâtre 1866, con tanto di versione francese, forse dell'anno precedente.

185. Delâtre 1870, dove la visione della città acquisisce un incedere tra il trasognato e il didascalico. Di un anno anteriore sono invece una serie considerazioni storico-critiche

Dai numerosi episodi quivi riportati, oscillanti tra il tono memorialistico, didascalico e critico, emerge come più volte il Laocoonte vaticano abbia catturato in modo profondo l'interesse del Delâtre. Celebre è il resoconto dei pellegrinaggi notturni condotti a lume di torcia di fronte alla statua:[186]

> Il terzo stanzino del Belvedere ci riserbava sensazioni ancora più vive. I nostri conduttori ci precedono; li seguiamo taciti, ma penetrati di mille emozioni diverse. Nel valicare la soglia dello stanzino, un'esclamazione di sorpresa esce da tutti i petti; ci sta davanti agli occhi il supplizio di Laocoonte e dei suoi figli. Che dramma! Che catastrofe! Che dignità in tutte quelle fattezze contratte dal dolore! Quel dolore però sembra bello. L'artista ha rappresentato tutti i battiti del cuore, tutti i fremiti della carne; ma in ispecie s'è applicato ad esprimere la superiorità dell'uomo sul bruto in quella lotta disuguale. Laocoonte resiste da eroe che non teme la morte, e che non ha cura che dei figli: il suo corpo è torturato, ma l'anima è tranquilla; un maschio coraggio, una rassegnazione sublime è stampata sulla sua fronte. Morrà, ma senza dare un lamento; il dente e il veleno dei feroci rettili potranno toglierli la vita, ma non gli strapperanno né un'imprecazione né un sospiro.
> Fra i moderni scultori, non ve ne ha nessuno che pareggi nella espressione del bello ideale, della grazia, della serenità; ma sono forse ancora più inimitabili nella espressione del dolore. Dov'è fralle moderne statue quella che paragonar si possa al Laocoonte o alla Niobe? Il Bernini si è formato alla scuola del Laocoonte, ma quanto gli è rimasto inferiore!
> Le nostre fiaccole girando intorno a quello stupendo gruppo ce lo presentano sotto i più diversi aspetti; ce ne discoprono le più recondite parti; ce ne fan per così dire, sillabare tutte le bellezze, e ben capire il significato. Ci pare di assistere alla creazione di quella marmorea tragedia; ci par di vedere l'artista che la fa escir, a colpi di scalpello, dal seno della rupe, e gli dà a poco a poco e forma e sentimento. Il Laocoonte fu rinvenuto fra le rovine del palazzo di Nerone, in una sala di festino che tuttora sussiste per intero, come pure l'edicola in cui era collocato. Questa sala non avendo finestre, il gruppo di Atenodoro non era veduto che a lume di candela, appunto come lo abbiamo visto noi.[187]

Al netto di ormai scolastiche inferenze da Winckelmann, il testo è pervaso non solo di un sincero trasporto emotivo dettato dalla meraviglia, ma anche di considerazioni davvero acute su collocazione e disposizione del gruppo scultoreo medesimo, tali da investirne al di là della fortuna, anche l'ermeneutica. È da queste parole che bisogna partire per comprendere un componimento poetico dedicato al Laocoonte che Delâtre include nei suoi

sulla Basilica di San Pietro, per cui cfr. Delâtre 1869.

186. Per questa prassi, cfr. Di Castro – Fox 1983, p. 119 ove si menziona parte dell'estratto che segue.

187. Delâtre 1870, pp. 168-169.

Canti e pianti,[188] pubblicati per la prima volta nel 1859. La matrice ecfrastica del testo, in ragione di altre poesie che nella raccolta sono frutto della medesima pratica descrittiva,[189] dovrebbe essere accertata, anche in ragione del paragone in apertura con le movenze dell'Ercole morente, probabile allusione all'opera di Canova oggi alla Galleria Nazionale di Arte Moderna.

2.1.25 Mario Rapisardi [XXVIII]

L'opera poetica del catanese Mario Rapisardi (1844-1912), tanto eterogenea quanto estesa, spazia attraverso molteplici generi e forme espressive, cavalcando le tendenze del pensiero positivista e gli entusiasmi politici del tempo.[190] Poemi di stampo scientifico-naturalistico e filosofico-religioso, come *L'Atlantide*, *Il Giobbe*, *Il Lucifero*, *L'Empedocle*, affiancano raccolte di liriche varie, con temi mitologici, d'attualità e sacri, oltreché da importanti volgarizzamenti dalla classicità, come Lucrezio e Catullo, ma anche da autori contemporanei, tra cui il *Prometeo Liberato* di Shelly. Se non fu impermeabile alla polemica letteraria, con risvolti talvolta personali e aspri – noti gli attriti con Carducci e Verga – Rapisardi fu comunque capace di ottenere una posizione accademica stabile nell'Ateneo della sua città natale, e inserirsi in circoli eruditi e cenacoli letterari di significativo rilievo (un esempio su tutti, quello fiorentino frequentato da Prati e Aleardi).

All'interno delle *Poesie religiose* (1887), occorrono due sonetti dedicati a Laocoonte. Il dittico, che forse origina dall'osservazione della statua,[191] offre un'immagine originale del sacerdote troiano,[192] quasi simbolistica: Laocoonte, che pur nel primo testo acquisisce i connotati di un filosofo sdegnosamente distaccato dal volgo, subisce nel secondo una completa trasformazione in un Prometeo incatenato.[193] Come subito riconosciuto dalla critica, il Laocoonte di Rapisardi, al pari di altri suoi personaggi fittizi, diventava una delle molteplici personificazioni rifratte dell'io poetante in cui specchiare la propria condizione di intellettuale. Ciò almeno è quanto emerge in una recensione alle *Poesie religiose* uscita lo stesso anno della loro pubblicazione su un fascicolo speciale della rivista letteraria *La Favilla* dedicata al tristemente noto eccidio di Dògali:

188. Delâtre 1859, p. 65. Le successive ristampe sono in Delâtre 1868 e 1872.

189. Con riferimenti, e.g., al Colosseo, alla Torre di Pisa, alla Basilica di Santa Maria del Fiore, alla Niobe, alla Fornarina di Raffaello.

190. Per una panoramica biografica, cfr. Dall'Erba 2016.

191. Baldacci 1958, I, p. 797 n. VI sulla stessa linea di altri critici, più prossimi alla composizione del testo, che notavano come il Laocoonte di Rapisardi traesse dal reperto antico piuttosto la capacità «d'esprimere il dolore senza sforzo» e di applicarla alla poetica dell'io, da cui, nonostante un «cuore esulcerato», ancora traspirava «una certa serenità» (Dal Cerro 1888, p. 8).

192. Calandrino 1938, pp. 37.

193. Cfr. Sirri 1992, pp. 302-304 e *infra*, pp. 225-227.

> Ma può, egli [Rapisardi] si domanda, la moltitudine conoscere il vero che la filosofia insegna, mentre il volgo ha più urgente bisogno di pane anziché di vero? Il poeta attende da tempo la diffusione del vero anche fra le ignare stirpi e confida che la coscienza si sollevi e col propagarsi del conflitto maggiormente risplenda e fughi le ombre della superstizione. Sublime è la pittura del Laocoonte, che per avere spregiato l'ira divina è avvinghiato dai serpenti dai quali si divincola invano.[194]

Tale compenetrazione tra poeta e personaggio possiede caratteristiche di spiccata energia. Sante Sottile Tomaselli, menzionando tra altri componimenti quello del Laocoonte, poteva infatti affermare che Rapisardi propugnava un rinnovamento del pensiero umano quasi di stampo nietzschiano:

> In questa concezione moderna della vita e della natura […] Rapisardi ritorna alle fonti primigenie della natura, interpretandole col pensiero libero d'ogni pastoia, incanalandole con ardito animo per le vie della vita operosa, fruttuosa di bene, rafforzando la volontà, rintegrando le energie, comunicando a tutti la scintilla elettrica della nuova lotta per l'avvenire fuori da ogni dominio religioso e umano.[195]

Il portato simbolico-ideologico del Laocoonte di Rapisardi era certo noto quasi fin dalla prima ricezione del testo, come messo in luce da Giuseppe Pipitone Federico in un saggio sul *Concetto scientifico* nell'opera del poeta siciliano, ove si affermava che Laocoonte «dagl'idilli […] alle ardue battaglie per la Verità, pel Diritto e la Giustizia […] insegue la bella Utopia d'oggi, che sarà la fulgida, magnifica realtà di domani».[196]

2.2 Teatro

Segue una dettagliata contestualizzazione dei testi qui pubblicati relativa ai singoli autori, a parte della sezione II. *Teatro*.

2.2.1 Giovanni de Benedictis [I]

Tra gli arcadi Salemio Tripolitano, il tarantino Giovanni de Benedectis (1720-1801) fu prolifico drammaturgo.[197] Notizie sulla sua vita sono molto scarse, e si limitano a un novero di pubblicazioni, che ne indicano anche la

194. *Favilla* 1887, p. 281.

195. Sottile Tomaselli 1905, pp. 23-24. Ciò ribadito anche in Tomaselli 1932, p. 3 per cui i componimenti dedicati a Laocoonte «se non realtà storiche, sono magnifiche personificazioni delle eterne e supreme forze della natura».

196. Pipitone Federico 1899, p. 205.

197. Per le opere teatrali, cfr. De Benedictis 1747 e De Benedictis 1758 – ancora mano-

vena poetica. Il riferimento a Laocoonte è in una delle *Opere drammatiche* pubblicate nel 1747, dal titolo l'*Incendio di Troia*[198] – tema estremamente fortunato al tempo. La morte del sacerdote troiano è inscenata secondo il canonico paradigma virgiliano, per cui la punizione divina che lo colpisce risulta causata dal lancio dell'asta contro il Cavallo.

2.2.2 Anonimo [II]

Medesimo titolo, è attribuito a un *Incendio di Troja*, datato 1748 e pubblicato a Venezia, assieme a un secondo dramma, sempre di argomento virgiliano, *Enea in Cartagine*.[199] Entrambe le opere sono adespote. La loro riscoperta si deve ad Anna Scannapieco, che comunque è riuscita a restituirle al contesto della compagnia diretta da Giuseppe Imer, che al tempo, sotto la protezione della famiglia Grimani, gestiva le rappresentazioni presso il teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia.[200] La morte di Laocoonte è narrata nell'*Incendio*, senza alcuna originalità, dalla voce di Ascanio figlio di Enea. Si riprende infatti *verbatim* il fortunato volgarizzamento virgiliano di Annibal Caro, che all'epoca rappresentava ancora la traduzione italiana dell'*Eneide* precipua. Ciò forse potrebbe in parte addurre la composizione delle opere ai membri della compagnia medesima, come supposto da Lorenzo Galletti, i quali, con una sorta di metodo centonario di compilazione finivano per attingere a fonti largamente accessibili e vulgate.[201]

2.2.3 Pietro Chiari [III]

Il letterato bresciano Pietro Chiari (1712-1785), accolto in Arcadia presso la colonia parmense col nome di Egerindo Criptonide, nella sua estesa produzione teatrale non tralasciò composizioni di argomento storico e di materia epica. Questi testi coincidono con i suoi vari periodi di affiliazione alla famiglia Grimani e di lavoro presso il teatro di San Giovanni Grisostomo a Venezia: prima in collaborazione con la compagnia del già menzionato Giuseppe Imer – tra il 1749 e il 1752, infatti, compose e mise in scena tragedie di stampo popolare ispirate a episodi storici, come *La congiura di Catilina*, *Marco Tullio Cicerone* e *Giulio Cesare*; poi in collaborazione con la compagnia di Girolamo Medebach, con la quale rappresentò una tetralogia

scritto *Il Vaticinio d'Amaltea Sibilla Cumana*, dramma composto per le nozze di Francesco I di Borbone e Maria Clementina d'Austria nel 1797, per la cui collocazione si rimanda alla Biblioteca pubblica arcivescovile Annibale De Leo di Brindisi, ms. L/5, cc. 160^{r}-178^{v}. La sua produzione teatrale è indicata anche in Sorrenti 1984, p.55.

198. De Benedictis 1747, pp. 101-174 in particolare pp. 132-133.
199. *Incendio* 1748; *Enea* 1748.
200. Scannapieco 1994, p. 24 n. 34.
201. Cfr. Galletti 2016, p. 62 e 191-193.

virgiliana di storie ricavate dall'*Eneide* – tra il 1759 e il 1760 compose una *Elena rapita*, *La rovina di Troia*, *La navigazione d'Enea* ed *Enea nel Lazio*.

A questo ciclo, in particolare a *La rovina di Troia*, si ascrive anche l'episodio del Laocoonte. Nel prologo, Chiari affermava che questa rappresentazione teatrale era «una copia fedele della Eneide, toltane qualche particolarità di poco momento; che mi fu forza d'alterare, o d'ommettere per adattarmi alla scena, e al genio del popolo non mai conosciuto abbastanza nelle inclinazioni sue da que' medesimi, che ne fanno tutto giorno la prova».[203] Proprio il resoconto dei fatti concernenti le sorti del sacerdote troiano è uno di quelli che subirono i più vistosi rimaneggiamenti rispetto alla narrazione virgiliana: Laocoonte non muore nella colluttazione con i serpenti, ma viene preso prigioniero dal popolo inferocito; di qui Enea incarica il fido Acate di liberarlo. L'incedere narrativo, assieme ad alcune spie lessicali che sono discusse *ad locum* nel commento, potrebbero dimostrare che Chiari tenesse a mente il volgarizzamento eroicomico in ottave dell'*Eneide* a opera di Bartolomeo Beverini (1680).

2.2.4 David Levi [IV]

Di ascendenza patriottica e massonica, gli scritti e il pensiero del torinese di stirpe ebraica,[204] David Levi (1816-1898), spaziano dalla poesia al teatro, dalla prosa didascalica all'oratoria di matrice politica.[205] Terminato il suo percorso di alta formazione in Toscana tra Pisa, Firenze e Siena, ove finì per essere coinvolto anche nel cenacolo di Giovanni Pietro Vieusseux, si trasferì prima in Svizzera e poi in Francia e Inghilterra, ove intrattenne relazioni con esuli patrioti italiani come Terenzio Mamiani e Giuseppe Mazzini. Sempre in prima linea nello sviluppo dell'ideologia risorgimentale, Levi ebbe modo di aderire a varie correnti, che finirono,[206] dopo l'Unità nazionale, per valergli svariati mandati come parlamentare del neocostituito Regno.

Al netto del suo contributo alla storia del pensiero, la parte più interessante e nobile della produzione di Levi è proprio quella teatrale, sviluppatasi in quattro drammi storici. Quello di maggior rilievo filosofico e letterario è, in

202. Tutte pubblicate in Chiari 1761a. Noto il giudizio che circolò immediatamente dopo le messinscene, in Gozzi 1761, p. 7: «Ha di Virgilio / oscurata la gloria»; cfr. in quest'ottica, Nicastro 1886, pp. 148-149.

203. Chiari 1761a, p. v.

204. Sul suo ruolo come pensatore di formazione ebraica, cfr. Cavaglion 2001, pp. 369-374 e Facchini 2014, pp. 111-139. Di recente pubblicazione una monografia sul suo pensiero politico e religioso, in Grazi 2022.

205. Per una generale panoramica biografica, cfr. Vindice 1889 e Conti 2005.

206. Per il suo pensiero politico, cfr. Momigliano 1898, pp. 457-466 e Bulferetti 1948, pp. 219-238.

linea con quanto affermato da Alessandro Grazi,[207] *Il profeta* o *La passione di un Popolo*.[208] L'opera fu abbozzata negli anni '40 dell'Ottocento dopo il fallimento della spedizione dei fratelli Bandiera, e pubblicata nel 1866 e, in edizione, ampliata, divisa in due volumi (l'*Oriente* e l'*Occidente*), nel 1884. L'intero dramma, che narra della passione del Popolo Ebraico, invitato più volte a liberarsi dal giogo e ad acquisire una propria unitaria identità, è tramato da parallelismi con la situazione risorgimentale del Popolo Italiano.[209] Di qui si comprende il ruolo dei profeti, donde il titolo, come testimoni dell'identità nazionale medesima,[210] ma anche come difensori e araldi del bene nazionale.

Sono proprio questi ultimi i tratti maggiormente connotanti di Laocoonte. La digressione circa il sacerdote troiano compare nella sezione intitolata *Roma, 20 settembre 1870* del volume *Occidente*, e se ne trova spunto mentre il profeta Emmanuel conduce Assuero attraverso le stanze e i cortili dei Musei Vaticani.[211] In particolare, l'incontro, topico in questo senso della poesia didascalica, con Laocoonte, o piuttosto con il suo gruppo scultoreo, avviene nel *Quadro terzo*, ossia il *Cortile del Belvedere*.[212] È tuttavia di qui che la statua prende corpo e diventa allegoria della lotta continua tra bene e male, come condotta dai profeti e dai filosofi, cosa che consente a Levi, in ragione della natura dell'episodio virgiliano, di divagare oltre i perimetri archeologici e artistici, fin dentro questioni di carattere morale.

2.2.5 Giovanni Pascot [V]

Minime notizie biografiche sopravvivono circa la figura di Giovanni Pascot (1858[?]-1932[?]), desumibili da una serie di sparute testimonianze d'archivio e bibliografiche di fine Ottocento. Benché sfuggito al *Nuovo Liruti*, a giudicare dall'onomastica e dai luoghi di stampa delle sue opere – uscite per la maggior parte tra Pordenone e Udine[213] – si potrebbe ipotizzare una discendenza d'aerea friulana. Anzi, il fatto che un certo numero delle sue opere a stampa siano accolte nel fondo Porcia della Biblioteca Civica di Pordenone, con tanto di firma e dedica autografa ad Alfonso Gabriele

207. Grazi 2017, pp. 133-146.

208. Levi 1866 e Levi 1884.

209. Grazi 2017, pp. 140-141.

210. Grazi 2017, p.143.

211. All'inizio della parte quivi analizzata, si fa presente che «Emmanuello, in questa seconda parte del Dramma, come nella prima, è la personificazione del profetismo, o delle grandi aspirazioni immanenti dell'umanità» (Levi 1884, II, p. 9 n. 1).

212. Levi 1884, II, pp. 75-77.

213. Delle sue pubblicazioni, 14 sono stampate a Udine, 12 a Pordenone, 8 a Padova; 3 a Città della Pieve; 1 ad Alessandria, 1 a Milano, 1 a Roma, 1 Genova.

Porcia,[214] erudito locale ed eponimo del fondo, confermerebbe legami con i circoli intellettuali del territorio.[215]

Stando al Registro di Popolazione dell'Archivio Storico di Pordenone (Foglio di Famiglia n° 607 Pascot), potrebbe trattarsi di quel Giovanni Pascot nato a Pordenone il 3 settembre 1858, di professione «scrivano», che emigrò a Roma nel 1891 – non è forse solo un caso che la maggiore densità dei volumi delle sue opere siano oggi ospitati presso la Biblioteca Casanatense, con anche una serie di dediche autografe, tra le altre, al garibaldino Domenico Milelli (Misc. Dramm. A.2/2), all'artista Luigi Ciani (Misc. Dramm. B.2/5) e a un certo R. Alvisi (Misc. 145/11).[216] In alcune pubblicazioni, tuttavia, viene appellato col titolo di professore, il che potrebbe far supporre si trattasse dello stesso Giovanni Pascot che talvolta occorre negli annuari del Ministero dell'Istruzione almeno a partire dal 1896, prima come docente di Letteratura italiana presso vari Istituti Tecnici, e successivamente come preside delle medesime scuole.[217]

Fu autore prolifico di opere poetiche e filosofiche, che, pur senza picchi d'originalità, dimostrano un dedicato impegno letterario che trascende l'occasionalità con pretese di sistema. Oltre a una serie di odi e canti dedicati a figure più o meno rilevanti dal punto di vista storico (tra gli altri Tasso e Rousseau),[218] sopravvivono opuscoli di teoria politica, di critica storica,

214. Per questa figura, cfr. Gianni 2011, pp. 2883-2885.

215. Almeno due testi riportano dediche autografe: le *Tragedie* nell'edizione Pascot 1920 in BCP Porcia 2209 [inv. 49238] sul frontespizio («All'egregio Sig. Comm. Alfonso di Porcia affezionatissimo | Pordenone 15 aprile 1932 Giovanni Pascot»), e *La vera origine del diritto* nell'edizione Pascot 1905a in BCP Porcia 4505 [inv. 109481] sul frontespizio («Allo stimatissimo Sig. Co. Porcia Alfo. in omaggio | Pordenone 19 marzo 1932 | G. Pascot»). In entrambi i casi la scrittura parrebbe di uomo anziano, o almeno di mano tremula. Si segnala che i volumi vengono donati al Porcia poche settimane prima della sua morte occorsa nel maggio del 1932.

216. Alloro – Mussetto 2008, pp. 120, 367 e 394.

217. Il nome ricorre, e.g., in *Annuario* 1896, p. 450 e *Annuario* 1898, p. 479. Stando a una dedica autografa dell'esemplare Pascot 1898 della Biblioteca Civica di Udine (misc. 766.3 [inv. Joppi n° 30551]), emergerebbe una sua dislocazione piemontese almeno per l'anno 1897 (foglio di guardia: «Alla spett.ma Biblioteca Civica di Udine | offre in omaggio | G. Pascot | insegnante nella R. | Scuola Tecnica di Ivrea | Pordenone 15-8-97»). Forse per l'anno 1899 risulta dislocato anche in Sardegna, presso la Scuola per capi-minatori e periti minerari in Iglesias; cfr. *Rivista* 1900, p. CLVI. È invece attestato come direttore reggente per l'anno scolastico 1906-1907, ma non si specifica presso quale istituto; cfr. *Bollettino* 1907, p. 1877. Risulta poi essere direttore effettivo presso la Regia Scuola Tecnica Pier Luigi Belloni in Colorno, non distante da Parma. La sua organicità e partecipazione politica in quest'ambito della Pubblica Amministrazione potrebbe essere confermata da tre volumi con dedica inclusi nel Fondo Giovanni Gentile della Biblioteca di Filosofia dell'Università di Roma La Sapienza – due indirizzati a Giovanni Gentile medesimo, uno al funzionario politico dell'Istruzione, collaboratore e attuatore della riforma scolastica, Leonardo Severi; cfr. *Fondo* 2015, p. 45.

218. Pascot 1883; Pascot 1886; Pascot 1887; Pascot 1894; Pascot 1908; Pascot 1926; Pascot 1928; Pascot 1931.

filosofica, letteraria e artistica – replicati poi in varie ristampe aggiornate ed emendate.[219] È inoltre autore di tre tragedie.[220]

Opere di natura libresca, cioè non fatte per la scena,[221] sono dedicate ai fatti di Marco Bruto, di Catilina,[222] e di Laocoonte.[223] Tutte in endecasillabi sciolti, si conformano con un certo gusto alfieriano e melodrammatico già riconosciuto da Piero Treves.[224] La tragedia *Laocoonte*,[225] in cinque atti, composta nel 1887, in coincidenza con la ristampa di tre versioni italiane del *Laokoon* di Lessing,[226] viene pubblicata per la prima volta nel 1889, e poi ristampata con modifiche nel 1898 e ancora una volta nel 1920. La trama è riconducibile al ciclo troiano; l'ambientazione agli ultimi giorni dell'assedio, quando i greci, capeggiati da Agamennone e da Ulisse, concepivano l'inganno del Cavallo, secondo una tradizione ampiamente consolidata. La figura di Laocoonte, preminente rispetto a quella degli altri troiani, incarna l'ultimo baluardo della resistenza contro l'invasione. Il suo ruolo di sacerdote gli conferisce un'autorità impareggiata di fronte al vecchio e debole Priamo, al frivolo Paride, e alle inermi donne della famiglia. Il carattere del protagonista è costruito solo in minima parte sulle fonti antiche; dipende piuttosto dal dibattito estetico intorno al gruppo scultoreo vaticano, che, tramite la meditazione neoclassica, gli aveva attribuito una grandezza non altrimenti desumibile.[227]

219. Pascot 1890b; Pascot 1896; Pascot 1899; Pascot 1900; Pascot 1901; Pascot 1902; Pascot 1903a; Pascot 1903b; Pascot 1916; Pascot 1922; Pascot 1923; Pascot 1925a; Pascot 1925b; Pascot 1929; Pascot 1930. Una menzione quasi coeva dei suoi opuscoli sociologici del 1896, che può dire qualcosa di più sulla ricezione immediata dei suoi scritti, si trova in una lettera di Ludwig Gumplowicz datata 1905, per cui cfr. Horowitz 1980, p. 90.

220. Pascot 1889; Pascot 1890a; Pascot 1898; Pascot 1920.

221. Così recita una nota a piè pagina che accompagna il titolo *Laocoonte* in Pascot 1898: «La presente tragedia, come la susseguente [i.e. Catilina], non fu fatta per il teatro».

222. Per un contesto della fortuna della figura di Catilina in letteratura, ove si menziona anche l'opera di Pascot, cfr. Criniti 1968, p. 67.

223. Al termine della prefazione dell'ultima edizione (Pascot 1920), l'autore dichiara: «Ciò premesso, ripubblico le tragedie *Laocoonte* e *Catilina*, le sole che non rifiuto, ambedue migliorate, e la seconda accresciuta di due scene con un personaggio nuovo, cioè il legato degli Allobrogi». Il che farebbe pensare che la produzione di Pascot sia più estesa. Le meditazioni sulla teoria della tragedia compaiono anche in altre opere che pronunciano giudizi su Alfieri e Shakespeare; cfr. Pascot 1922.

224. Il giudizio è netto e, forse, ingeneroso, ma espresso principalmente sul *Catilina*; cfr. Treves 1962, p. 182 n. 39: «[…] il cui stile ondeggia fra l'imitazione classica e il libretto d'opera, non senza echi dell'epicedio carducciano per Garibaldi nel discorso di Catilina sul cadavere di Lentulo, a pp. 76-8; il tutto frammezzo alle più incredibili 'libertà' e ai più curiosi e comici anacronismi». Il *Laocoonte* non è tuttavia esente da ispirazioni foscoliane, principalmente derivanti dall'*Ajace*.

225. Pascot 1889; Pascot 1898; Pascot 1920.

226. Una ristampa, con ampi paratesti, della versione di Carlo Londonio, una versione in *excerpta* per le scuole di Vittorio Turri, e una nuova versione di Tommaso Persico; per i cui riferimenti cfr. Londonio 1887; Turri 1887; Persico 1887.

227. Cfr. *infra*, pp. 269-270.

L'opera, nella sua prima edizione, è preceduta da un opuscolo sull'*Origine del diritto*. Che la tragedia sia un genere eminentemente politico è cosa nota; di qui la compatibilità originaria e forse programmatica dei due testi. Tale trattazione è infatti correlata al contenuto del dramma da una serie di capitoli che si intersecano con i temi colà inscenati: la relazione tra legge e libertà, la legittimità della conquista militare, la dignità dell'essere umano e le modalità di preservarla, la funzione della religione. La tragedia richiama tematiche di analoga natura, per esempio, quando Laocoonte si erge a paladino della libertà dei troiani di fronte agli invasori stranieri; oppure quando Agamennone cerca di giustificare il proprio diritto a muovere guerra a Troia nel tentativo di fugare le accuse di avidità; o quando si evocano le sorti terribili che potrebbero attendere i prigionieri di guerra a conquista avvenuta; e, infine, quando si tenta di definire il ruolo del clero nell'amministrazione dello Stato. Un esempio su tutti.

Basti leggere queste parole di Agamennone che descrive la Grecia, usando i seguenti termini idilliaci (II, Pascot [V], 1065-1078), per rendersi conto dell'affinità:

> popolose città dove soggiorno
> hanno i Celesti, ed ubertosi colli
> dove fertilità ride perpetua,
> e il cui terren senza gravi sudori
> i frutti suoi dispensa; e il sole intanto
> splende dall'alto illuminando il fasto
> e la felicità del popol mio.
> Sotto l'estivo ardor vedi natura
> manifestar l'ingenita sua possa
> nella produzione degli animali
> e delle piante, e quanto più feconda
> diffonde il sol la luce sua dal cielo,
> tanto più rigogliose e più robuste
> pel mondo inter diffondonsi infinite
> forme novelle e mille esseri nuovi
> di moto ardenti e di più larghe sfere.

La terra da cui gli invasori provengono è quindi idealizzata e evocata come ricca di risorse, sufficienti al sostentamento del popolo che la abita. Se questi tratti vengono intrecciati con l'apertura del capitolo VI dell'*Origine del diritto*, intitolato *Del diritto di conquista*, il legame tra le due opere si manifesta in maniera evidente:

> Quando una nazione ritrova nel commercio, nelle arti, nelle industrie e nell'agricoltura il fonte delle sue ricchezze e della sua felicità, quando le produzioni e l'estensione del suolo sono sufficienti ad alimentare ed albergare tutti i suoi membri, egli è certo allora che una tale nazione non possiede alcun legitti-

> mo motivo che possa giustificare un'intrapresa che abbia per fine la conquista d'una terra straniera.[228]

Il termine chiave, in entrambi i passi, è quello di 'felicità', che implica, anche dal punto di vista etimologico, quel benessere atto a garantire non solo la sussistenza, ma anche l'abbondanza. Questi erano temi ampiamente discussi nel dibattito politico e morale della fine del secolo XIX, riverberati tanto nell'azione militare degli Stati, quanto nella legislazione.[229]

Ma al di là di più o meno concreti rimandi a tali avvenimenti, il Laocoonte, come personaggio di Pascot, si conforma come un eroe integerrimo, non macchiato dal vizio e dalla colpa di necessaria espiazione; la sua impronta tragica s'invera invece nell'inevitabilità del sacrificio che è costretto a compiere per dimostrare con concreto esempio la veridicità del messaggio delle sue parole. Pascot crea un Laocoonte martire pio della libertà, che antepone gli ideali a cui è votato alla stessa vita, acquisendo le caratteristiche di un santo.

3. Ecfrasi e poiesi

Quando l'opera d'arte è messa alla prova dalla creazione poetica, la pratica ecfrastica che ne deriva finisce non di rado per servirsi di uno spettro linguistico fondato su un canone letterario attraverso il quale si sostanzia la rappresentazione verbale dell'immagine mediata dall'immaginazione.[230] Indi il transito dal piano estetico a quello letterario, dalla realtà, già a suo modo idealizzata, alla *fictio*,[231] che però, stando a quanto già stabilito da Murray Krieger, si fa principio che cristallizza e al contempo limita un mo-

228. Pascot 1889, p. 13.

229. Che poi queste allusioni del Laocoonte di Pascot alle guerre di conquista, e alla frequente illegittimità della loro persecuzione, fossero foriere di riferimenti occulti all'attualità è congettura affascinante, per quanto impossibile da confermare allo stato attuale delle conoscenze. Nondimeno, si potrebbe ipotizzare un nesso con la colonizzazione italiana dell'Eritrea (1886-1889), che fu oggetto di aspre controversie, il dibattito sulla cui legittimità popolava giornali e interpellanze parlamentari; cfr. Del Boca 1976, I, pp. 179-184. La legittimità dell'invasione militare sollevò questioni relative al diritto naturale dei popoli e al loro ruolo nella società delle nazioni, e ai vincoli che ne regolavano i rapporti: in un volume monografico di Cesare Bodini, coevo agli eventi in questione, cercava di chiarire in vari snodi l'illegittimità dell'azione italiana nel Corno d'Africa, facendo leva su quelle medesime questioni che Pascot trattava nei suoi testi; cfr. Bodini 1888.

230. Sulla questione del cosiddetto processo di 'intermedialità' che si attiva nel processo di ecfrasi, cfr. Cometa 2004, pp. 7-20 dove si attiva un continuo scambio tra l'illusione di una grammatica dell'immagine e le continue eccezioni a cui la realtà la pone davanti. Sui meccanismi ecfrastici, cfr. anche Cometa 2011, p. 90.

231. La natura fittiva dell'ecfrasi non deve oscurare la sua funzione, che rimane a suo modo didascalica; cfr. Bartsch – Elsner 2007, p. i.

mento preciso della percezione nella sua irriducibile mutevolezza.[232] Anche nei testi di questa raccolta dedicata al Laocoonte,[233] sembra emergere che uno dei punti nevralgici dell'ecfrasi risieda nella persistente dialettica e tensione intercorrente tra lo sforzo mimetico e la riproposizione della realtà in forma poetica: se il primo elemento àncora la resa verbale ai *sensibilia* suscitati dall'oggetto,[234] il secondo, che non prescinde dalle figure necessarie alla costituzione della medesima resa verbale, ne sancisce costantemente l'insufficienza o, meglio, proclama la propria libertà rispetto all'oggetto, aprendo a più o meno consapevoli processi di metamorfosi che si innescano durante e mediante l'atto della rappresentazione.[235] Ciò è dovuto a una concomitante molteplicità di fattori, che includono, nel caso specifico del Laocoonte, le particolarità artistiche dell'opera, la storia della sua ricezione tanto materiale quanto idealizzata, e il profluvio di interferenze letterarie attivate nell'osservazione.[236] Di qui un'endemica incompatibilità tra la parola e l'immagine, per cui, a dispetto dei più o meno patenti tentativi di armonica coesistenza, sembra talvolta superfluo, quando non proprio impossibile, rispondere agli impulsi estetici dell'opera che si ambisce ritrarre: l'ecfrasi si trova dunque in una ineludibile situazione liminale, che Vincenzo Mengaldo ha definito soglia di due linguaggi, unica alterativa all'ineffabile.[237] L'effetto di tale dinamica suscita ancora una volta dal torpore il quesito originante: cosa rappresentare e come farlo? Insomma, qui pare si ritorni alla radice del problema, già sollevato da Lina Bolzoni e Federica Pich, per cui si cerca di comprendere come «l'immagine mentale» di un'opera d'arte finisca per determinarne, attraverso l'interiorità del poeta, la comprensione e la ricezione, tale che la poesia «si attribuisce il compito di dare voce alle immagini» grazie a una «mediazione più specifica dell'interiorità emotiva e concettuale dall'interno all'esterno».[238]

Nondimeno, a questa formula, è necessario aggiungere almeno un ulteriore reagente. Posto che il Laocoonte attesti una simultanea e mutuale

232. Krieger 1967, p. 5 giacché la poesia mirerebbe ad acquisire dal punto di vista formale le caratteristiche plastiche dell'arte.

233. Nel caso specifico, l'oscillazione tra percezione dell'oggetto e sua immaginazione è particolarmente significativa, in quanto ci si trova di fronte a un'opera artistica reale e riconoscibile, per le cui implicazioni cfr. Hollander 1988, pp. 209-219.

234. Così almeno secondo la definizione di Heffernan 1991, pp. 297-316 e in particolare p. 299.

235. Il problema, come noto, è di carattere semiotico; cfr. Mitchell 1986, pp. 54-63; cfr. anche Mitchell 1994, p. 83 e Cometa 2012, p. 31.

236. Cfr. Richter 1992, pp. 13-37 ove si postula una 'dualità' del corpo di Laocoonte, che oscilla tra la dimensione reale e quella ideale (p. 13). A p. 33 si considera che le forme di Laocoonte, una volta messe da parte le questioni puramente estetiche, si riflettono nella immaginazione corporale di una molteplicità di luoghi letterari e artistici, sconfinando nella sfera dell'universale.

237. Mengaldo 2005, pp. 9-77.

238. Pich 2010, pp. 302-303. Si veda anche Bolzoni 2012, pp. 149-150 che cita un passo delle glosse di Lodovico Castelvetro alla *Poetica*.

tradizione figurativa, sia letteraria che artistica, non si può escludere che l'una abbia agito sull'altra al punto da rendere indistinguibili le reciproche aree di influenza. In questo modo, una linea di demarcazione tra i limiti di entrambe le tradizioni diviene pressoché invisibile – in altre parole, la riscoperta autonomia poietica determina una irrisolvibile inconfrontabilità degli esiti.[239] Piuttosto, quella polisemia che s'intravvede nelle caratteristiche del gruppo scultoreo si pone quasi come nuovo presupposto simbolico e catalizzatore di significati altrimenti insospettati: Laocoonte cambia orientamento semantico, e quindi funzione, in base agli elementi messi in risalto nella descrizione derivante dall'immagine mentale cui si alludeva poc'anzi, grazie alle tessere del repertorio letterario a cui si conforma nel processo di riforma combinatoria. Per dirla in altri termini, l'uso di determinate formule della tradizione importa un immaginario che si affianca e in alcuni casi si sovrappone a quello dettato dai modelli canonici.

3.1 Mimesi

Segue un'analisi dei meccanismi legati all'imitazione del Laocoonte come opera d'arte, nelle forme in cui appare contemplato negli scritti quivi raccolti. Sono stati riscontrati tredici aspetti critici, nell'ambito dei quali gli sforzi dei poeti si sono dimostrati degni di una particolare attenzione ; ma altri potrebbero meritare medesima attenzione. Come si vedrà, essi contemplano tanto elementi contestuali, non desumibili se non da fonti letterarie – come le vesti di Laocoonte, o il luogo del fatto, o l'interazione con figure terze rispetto a quelle presenti nella scultura – quanto aspetti relativi alla fisicità della statua – con attenzione particolare al corpo e all'emotività del padre, ai figli e ai serpenti. Per quanto la mimesi abbia un'originale impronta naturalistica, essa attinge sovente a un repertorio figurativo di comprovata efficacia, che mostra la pervasività delle inferenze della memoria letteraria nella ricreazione di un immaginario tendente a una codificata stabilità.

3.1.1 Il popolo

Il gruppo scultoreo rappresenta solo tre figure. Nondimeno, alcuni testi ecfrastici di questa raccolta ammettono la presenza di elementi contestuali, a rendere più dinamica ed efficace la scena in forma poetica. La presenza del popolo è uno di questi, per quanto sia minoritaria e attestata solo in quattro componimenti, due poetici e due teatrali, ove il ruolo della turba

239. Questa zona grigia è chiaramente visibile in tutti quei volgarizzamenti dell'*Eneide* che nell'episodio della morte di Laocoonte sembrano presupporre un'ecfrasi della statua, offrendo molti più dettagli di quelli riferiti da Virgilio, e in tutte quelle descrizioni della statua che non possono fare a meno di attingere da Virgilio.

acquisisce un valore diegetico. In Virgilio (*Aen*. II, 39) il 'vulgus' è 'incertus'.[240] Questo elemento sembra dimenticato, o piuttosto negletto.

Da un lato prevale il dato quantitativo, già a suo modo virgiliano – Laocoonte è infatti accompagnato da una numerosa schiera (*Aen*. II, 40: «magna comitante caterva») – che riconosce un 'popolo' appunto 'folto', secondo una formulazione di largo uso, e che forse, almeno nel caso del Silvestri (I, [XIV], ii, 1-2: «Il cavallo si accetta e al popol folto, / che intorno gli si aggira, alto sovrasta»), potrebbe indicare un'ascendenza dal Tassoni (*Secchia rapita* VI, viii, 2-3: «fa l'incontro cader de l'asta dura, / si dirada d'intorno il popol folto»), in ragione dell'impronta fonica nella parola-rima 'sovrasta' che echeggia la voce 'asta'.

Dall'altro lato, invece, si evincono dati qualitativi, per cui il popolo viene identificato come 'cieco', 'stolto', 'sbeffeggiante', 'vigliacco', 'furente' o 'fremente'. Ogni attributo è insito nella tradizione. La 'turba' che ride o, meglio, 'ghigna' del Rapisardi (I, [XXVIII], i, 10-11: «ode l'orrendo / strazio la turba da lontano, e ghigna») sembrerebbe retaggio del Casti (*Animali parlanti* XXV, xl, 1: «Scroscia di risa l'ampia turba, e ghigna»). La stoltezza del popolo, dichiarata dal Silvestri (I, [XIV], ii, 3-4: «e illuso e stolto / Popolo!») è invece da Alfieri (*Ottavia* IV, iv, 249: «E crede il popol stolto»). La folla che si prende beffa dell'eroe, con conseguente fuga, si giustifica, almeno nel caso del Rapisardi (I, [XXVIII], ii, 4: «fugge sbeffando il popolo vigliacco»), con la pusillanimità attribuita alla folla dal Baruffaldi (*Baccanali* V, 116-118: «Una mano imperiosa / la distrugge, e butta al ciacco / in fra 'l popolo vigliacco»).

Il popolo appare 'cieco', ovvero irrazionale, quindi allo stato animale – i 'ciechi armenti' del Rapisardi (I, [XXVIII], i, 2: «ciechi armenti umani») sono infatti parafrasi del davidico e penitenziale *Ps*. XXXI, 8-9 («Intellectum tibi dabo, et instruam te in via hac qua gradieris […] Nolite fieri sicut equus et mulus, quibus non est intellectus»), seconda la riscrittura di Luigi Tonini, tra gli arcadi Fulgisono Libetreo («Non vogliate / simil farvi ai ciechi armenti»).[241] La cecità del popolo, in questo modo, si specchia bene nelle escandescenze del «furor popolare» (II, Chiari [III], 14-15) che non risparmia la gogna nemmeno alle personalità più integre e illustri, secondo una felice espressione già dell'Alamanni (*Avarchide* VI, lxviii, 1-2: «In tal guisa il miglior venia portato / dal furor popolare al proprio danno»). Stesso vale per l'agitazione del popolo, espressa dall'agg. 'fremente' nell'opera di Pascot (II, [V], 1365-1367: «il popolo fremente / mi venne tosto incontro, alto gridando / doversi accôrre il gran cavallo in Troia»), abbinato in sintagma già da Vincenzo Monti (*Iliade* XVIII, 697-698: «In due parti diviso era il favore / del popolo fremente»).

Forse è per questa via che il furore cieco, l'agitazione e il numero del popolo ne recuperano e rifunzionalizzano l'endemica incertezza, che, proprio

240. Come anche in Luc. I, 352: «Dixerat; at dubium non claro murmure volgus».
241. Tonini 1778, p. 244.

per la dubbiosa e ondivaga volubilità che ne contraddistingue i sussulti, trova in Chiari (II, [III], 25-30) una resa metaforica tramite il moto delle onde:

> Il popol folto
> avanza e torna, si rincalza e cede,
> s'urta, si preme e sussurrando ondeggia,
> come in turbato mar, più risospinte,
> più spuman sempre e romoreggian l'onde,
> tornando in folla a flagellar le sponde.

Resa metaforica che a sua volta potrebbe risuonare di un immaginario virgiliano, ma secondo il filtro del volgarizzamento dell'*Eneide* in ottave di Bartolomeo Beverini (I, xxii, 1-8), che, oltre a ritmare il testo di endiadi, quasi a replicare il frangersi del moto ondoso, usa la medesima clausola del Chiari, 'a flagellar le sponde', che potrebbe dichiararne la discendenza:[242]

> Si posan sopra ' l mare, e le profonde
> ime sedi di quello urta, e sconvolge
> et Euro, e Noto, e turbator de l'onde
> Affrico di procelle il tutto involge:
> si porta il flutto a flagellar le sponde,
> et in sé si rifrange, e si rivolge:
> E con l'onda che va, quella si mesce
> che torna, e l'ire l'una a l'altra accresce.[243]

Si potrebbe addirittura ipotizzare che questo interesse nei confronti dei movimenti e della psicologia della folla sia suscitato dalle istanze di rappresentazione della società borghese, che, dalla fine del XVIII secolo in avanti, avevano fatto sì che la massa si connotasse con caratteristiche autonome e peculiari. Per dirla con le parole di Laura Fournier, la folla si costituisce come un'entità originale, irriducibile ai singoli individui che la compongono, essendo dotata di proprie regole e di un funzionamento[244] che la pone

242. Non è da escludere che a sua volta il Beverini, che pubblica per la prima volta la sua *Eneide* travestita nel 1680, traesse a sua volta ispirazione per questo sintagma da Ceuli 1672, p. 296: «Fatto immobil pianura il mar sonante / fermerà muto il mormorar de l'onde / né più con tante sue percosse, e tante / rabbioso ogno'hor flagellerà le sponde / non più s'inalzerà vasto gigante / per poi formar voragini profonde / né l'incresperà Zefiro lieve; / ma starà quasi marmo immoto e greve».

243. A sua volta questo passo si ispira all'*Alcina* di Fulvio Testi, che offre un immaginario analogo, non solo per la furia del mare, ma anche per il suo bianco bulicare; cfr. Testi 1637, p. 42 (V, ii): «Lacerato Nettun freme, e spumanti / corrono i flutti a flagellar le sponde, / impallidiscon l'onde / sotto le nostre vele»).

244. Fournel 2003, p. 9: «Mais il est communément admis que c'est seulement vers la fin du XIXe siècle qu'un ensemble d'essais parfois sérieux, parfois simplement polémiques, ont fait naître puis imposé l'idée que la foule, c'est à dire un grand nombre de personnes

invece in aperta contrapposizione con la grandiosa individualità dell'ideale eroico, qui incarnato da Laocoonte, e che, per il fatto stesso di essere annoverata in maniera attiva all'interno di alcune delle ecfrasi prese in esame, si carica di significato.

3.1.2 Il Cavallo e l'asta

Non è infrequente che le riscritture poetiche dell'episodio di Laocoonte, scaturite direttamente dalla statua o ispirate altrove, facessero riferimento all'episodio del Cavallo di Troia come causa da cui abbia originato la vendetta divina dei serpenti. Non a caso, più volte, il grande simulacro equino è indicato con la metonimia 'sacro legno' (I, Borromeo [I], iv, 1-2; II, de Benedictis [I], 24-25; II, Pascot [V], 1906-1907), con espressione che ricalca, come noto, il 'sacrum robur' di Virgilio (*Aen*. II, 230-231: «Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur / laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam»), e senza dubbio mediato dalla fortunata resa del volgarizzamento cinquecentesco del Caro (*Eneide* II, 387: «e del furor che contra al sacro legno»).

In base a un consueto modello, il Cavallo era dono 'fatale', secondo le parole del medesimo Laocoonte ripensate dal Chiari (II, [III], 51: «e quanto vien da lei [la Grecia] tutto è fatale»), combinando due distinte memorie virgiliane – il celebre *Aen*. II, 49: «timeo Danaos et dona ferentis», e il più sottile *Aen*. II, 237: «fatalis machina». Che il Cavallo sia 'fatale' dimostra ancora la forte ascendenza da Virgilio, che lo definisce 'equus fatalis' (*Aen*. VI, 515-516: «Cum fatalis equus saltu super ardua venit / Pergama et armatum peditem gravis attulit alvo»), dove però 'equus fatalis' è anche 'gravis' di fanti armati. Di qui si spiega la locuzione «grave d'armati in Troja / il cavallo di legno» in un distico del *Laocoonte* di Giovanni Pascot (II, [V], 235), ove risuona la traduzione volgare di Virgilio di Giuseppe Solari («quel rio caval, grave d'armati il ventre»),[245] ripresa peraltro con sublime sintesi di tutte le tessere anche dalla versione italiana delle *Epistulae metricae* del Petrarca, la prima a Zoilo, dove l'incipitario «Quid vehat asper equus» (II, x, 223) è volto da Lorenzo Mancini in «Ond'è grave d'armati / il fatal cavallo?».[246]

Ma la funzione del Cavallo non è solo narrativa; il Cavallo diventa l'oggetto con cui Laocoonte si confronta: è il bersaglio delle sue invettive, prima, e della lancia scagliata, poi. In entrambi i casi, da questo rapporto emergono tratti fisici e caratteriali dell'uomo proiettati poi sull'ecfrasi della statua. Basti pensare alla virtuosa combinazione di forza fisica e di integri-

rassemblées, constitue une entité originale, irréductible aux individus qui la composent, ayant ses propres règles de fonctionnement».

245. Solari 1810, I, p. 321.

246. Rossetti 1829-1834, II, p. 235 – la sezione volgarizzata dal Mancini è intitolata *Sezione X. A Zoilo, epistole due, volgarizzate dal cav. Lorenzo Mancini da Firenze* alle pp. 211-247.

tà morale che emergono dalla riproposizione delle sue azioni nel testo di Silvestri, dove Laocoonte è guidato da «sacro furor» (I, [XIV], i, 3) e da «divin zelo» (I, [XIV], ii, 4). Dipoi, l'irruente gesto di strappare l'asta di mano a un soldato (I, [XIV], ii, 8: «di mano ad un guerrier strappando l'asta»), infuso di drammatico realismo, dice molto sulla risolutezza caratteriale che si attribuiva al sacerdote troiano.

Il lancio del giavellotto è rappresentato spesso con tratti comuni che replicano il verbo 'vibrare', secondo un consolidato e aureo schema.[247] La 'hasta' di Virgilio è connotata come 'ingens' (*Aen*. II, 50) o al massimo come 'scelerata' (*Aen*. II, 230); la tradizione ecfrastica sembra invece inclinare in più di un caso verso il sinonimico, ma d'aperto scarto etimologico, 'dardo' (I, Borromeo [I], i, 1-2: «ahi del vibrato / dardo nel gran destrier»), che addirittura, in Rosini, diventa 'alato', in ossequio a un certo gusto arcadico (I, [XII], v, 3-4: «vibrasti il dardo alato / nel Caval») – si vedano per un confronto i versi del librettista lodigiano Francesco De Lemene («Fugge rapida più d'alato dardo»)[248] – senza però disperdere l'originale impronta eroica evincibile anche dall'*Oriente conquistato* di Tiberio Ceuli, dove si attesta un dettato non del tutto discordante: «d'humane carni, e vibra il dardo alato».[249]

Il bersaglio, invece, secondo le parole del Chiari, è il 'traditor cavallo' (II, [III], 52-60 : «l'asta ei vibra, e l'asta fende […] fere / tra costa e costa il traditor cavallo»), già proprio della tradizione dei volgarizzamenti dei classici, se si pensa a un'anonima versione delle *Selve* di Stazio della prima metà del XVIII secolo: «Aggiugni ancor, che il traditor cavallo / di Greci pieno insidiatori e fieri».[250] Altrove, invece, il Cavallo di Troia diventa 'funesta mole' o addirittura 'bellicoso ordigno' (II, Pascot [V], 1376 e 1903): se il primo sintagma può essere ricondotto nell'alveo della tradizione virgiliana volgare, e soprattutto all'*Eneide* del Caro (VI, 1322: «Nuova se n'ergerà funesta mole!»), il secondo potrebbe avere un'eco in un inno alla pace di Francesco Antonio Cappone, dove l'antica età dell'oro veniva lodata per essere un tempo senza guerra e senza armamenti («Ciascuno allhor del bellicoso ordigno / non paventando il risco»).[251]

Dal lancio dell'asta contro il cavallo, sempre in linea con la narrazione virgiliana (*Aen*. II, 52-53: «uteroque recusso / Insonuere cavae gemitumque dedere cavernae»), le ecfrasi e le riscritture quivi raccolte recuperano la dimensione uditiva del lugubre rimbombo provocato dall'impatto. Per esempio, il 'cavo ventre' del Chiari (II, [III], 55-60: «Al colpo orrendo / la

247. Già dall'antichità, e.g., il 'vibrato dardo' trova un precedente letterario in Boccaccio, *Filocolo* I, 6: « si levò un cervio: il quale come Filocolo vide, preso delle mani d ' uno dei suoi compagni un dardo, correndo il cominciò a seguire; e già parendogli essere al cervio vicino, s'aperse, e vibrato il dardo col forte braccio, quello lanciò, credendo al cervio dare».

248. *RdA*, V, p. 136 [Arezio Gateatico].

249. Ceuli 1672, p. 57.

250. *Poeti latini* 1732, p. 3.

251. Cappone 1675, p. 18.

macchina si scuote e ne rimbomba / il cavo ventre») evoca un sintagma mariniano (*Adone* VII, lvi, 1: «nel cavo ventre del sonoro legno»), che salva la diretta discendenza da Virgilio, anche in ragione del legno, che, come visto poco sopra, è metonimico rispetto al simulacro. Il Laocoonte del Silvestri, invece, che ne 'percuote orribilmente' il ventre con una lancia (I, [XIV], ii, 4-8: «l'equina pancia orribile percuote, / che suon d'armi rintuona e basse note»), si conforma con un dettato che forse richiama il *Palmerino* in ottave di Ludovico Dolce, dove, un cavaliere, cadendo colpito da un'asta, risulta 'intronato' (XXIV, liv, 7-8 e lv, 1-3) – di qui, con scarto, semantico ma non etimologico, la relazione con il verbo 'rintuonare':

> […] raccorza quanto puote,
> e lui d'un colpo horribile percuote.
>
> Lo percosse d'un colpo tanto fiero,
> che 'l cavalier dal sol mezzo intruonato
> a terra traboccò col suo destriero.[252]

Infine, le 'ampie latebre' del Pascot (II, [V], 1904-1905: «che a tal colpo dall'ampie sue latebre / tuonò terribilmente»), che indicano, con marcato latinismo, l'interno del Cavallo, ossia la parte cava non visibile, donde se ne intende bene l'etimo dal lat. *lătēre*, sono ispirate ancora una volta a Virgilio (*Aen*. II, 38: «Aut terebrare cavas uteri et temptare latebras»), sebbene la *iunctura* con l'agg. 'ampio' denunci una matrice non estranea alla tradizione arcadica («Notte, dalle cui nere ampie latebre»).[253]

3.1.3 Posizione

A livello spaziale, è certo che Laocoonte si trovasse in prossimità dell'ara apprestandosi a sacrificare al dio Nettuno, secondo il celebre dettato virgiliano (*Aen*. II, 201-202: «Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos, / sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras»), e che, provenendo i serpenti dal mare aperto verso la spiaggia (*Aen*. II, 205: «ad litora tendunt»), e potendo la folla colà radunata scorgerli, l'altare si trovasse sul litorale. Questi elementi, sebbene in maniera sporadica, vengono comunque recepiti nelle ecfrasi e nelle rappresentazioni dell'episodio, come nel caso di De Benedictis (II, [I], 2-4: «Al lido or ora / mentre che Laocoonte al Dio del Mare / un gran toro immolava») e Benazzi (I, [VIII], 2: «all'ara appresso»).

I dati topografici in alcuni casi si combinano con ulteriori dettagli relativi all'azione della morte di Laocoonte come narrati da altre fonti. In particolare, Petronio (LXXXIX, 50-52), nell'ecfrasi poetica, condotta da Eumolpo,

252. Dolce 1561, p. 103.
253. *RdA*, III, p. 50 [Aurisco Elafio].

di un dipinto raffigurante la presa di Troia, ove compariva anche la morte del sacerdote, descriveva l'uomo come caduto a terra («Iam morte pasti membraque ad terram trahunt. / Iacet sacerdos inter aras victima / terramque plangit»). Tale aspetto, non estraneo all'arte figurativa – si pensi al Laocoonte di El Greco,[254] che vede l'uomo al suolo, supino, sopraffatto dai serpenti – ritorna in maniera sorprendente in quattro ecfrasi sette-ottocentesche, tre delle quali certamente rivolte al gruppo scultoreo.

Il primo caso è quello del Diacóni (I, [V], 3), dove Laocoonte è raffigurato «oppresso al suol»,[255] impotente spettatore della morte dei suoi figli.[256] Ancora più dinamica la scelta di Silvestri (I, [XIV], iv, 4), che descrive nel dettaglio il serpente mentre avvolge la gamba di Laocoonte facendolo inciampare, tale che «al suol lo stende». Il linguaggio qui deriva dall'immaginazione epica delle battaglie, principalmente in ottave, come mostrano i molteplici luoghi paralleli che offre la tradizione di genere.[257] Il fatto che il sacerdote troiano appare adesso al suolo offre al Silvestri lo spunto per rendere la scena particolarmente vitale, con il drizzarsi repentino – di cui si dirà più avanti – il digrignare dei denti, ma soprattutto con l'ultimo e tonfo sulla sabbia a sancirne il definitivo decesso (I, [XIV], v, 8: «e ripiombando su l'arena spira»). La caduta continua a ispirare le rappresentazioni e le ecfrasi anche oltre la metà dell'Ottocento, quando il Nelli (I, [XXI], 15-16), per esempio, lo descrive, bagnato nel sangue dei suoi stessi figli, cadere privo di sensi: «Nel loro sangue involto / cade e vien manco». La formula che esprime il crollare svenuto di Laocoonte è anch'essa ben radicata nella tradizione arcadica, se si pensa alle parole dell'abate Innocenzo Frugoni in un epitalamio del 1758, «ciò che nascendo / sotto il fatal di Morte antico impero / cade, e vien manco», dove la posizione nel primo emistichio del sintagma ne costituisce forse qualcosa più di un luogo parallelo.[258]

3.1.4 Età e apparenza

Ma come appariva Laocoonte agli occhi di chi lo guardava? Tra Virgilio e la statua, come visto, l'uomo risultava vigoroso e atletico, dotato di una forza eccezionale ma pur sempre umana, ovvero non tanto straordinaria da riuscire a sopravanzare quella dei serpenti infusi di divina ispirazio-

254. Waker Palm 1969, pp. 295-298; Puppi 1967; Le Rider 2003, pp. 181-194.

255. In linea con un immaginario quasi lucreziano, se si pensa alla vita umana «In terris oppressa» (Lucr. I, 63).

256. Per un riuso volgare del sintagma, con formula ancor più prossima alla matrice, si veda *La Giuditta*, dramma musicato di Maurizio Cazzati, che riferisce l'immagine però al Tempio di Gerusalemme; cfr. Cazzati 1668, p. 27: «Se non giace oppresso al suolo».

257. Vari volgarizzamenti dell'*Eneide*, tra cui Bozzoli 1783, p. 246 e Arnaldi Tornieri 1779, p. 450, dell'*Iliade*, per esempio Ceruti 1805, II, p. 157, o il poema eroico-sacro di Jerocades 1783, p. 62, oppure Casti 1800, II, p. 34 e III, p. 80.

258. Frugoni 1758, p. 21.

ne. Eppure, in almeno un caso, quello di De Luca (I, [X], 710 e 717-718), Laocoonte veniva descritto come «vecchio eroe», in linea con un vocabolario poetico non estraneo al Cesarotti di *Ossian* (X, 168), e come «uomo / curvo dagli anni», secondo un'immagine plasmata da Clemente Bondi per rendere in italiano la descrizione ovidiana di Eaco (*met*. IX, 435: «Nec nostrum seri curvarent Aeacon anni»): «curvo dagli anni, / Eaco».[259] In realtà, se non proprio la tarda età, almeno un aspetto ad essa riconducibile non è elemento estraneo all'ecfrasi e alla rappresentazione del sacerdote troiano, ovvero sia la debolezza. La debolezza si riscontra infatti a partire da Petronio (LXXXIX, 21, 23 e 49-50), ove Laocoonte è definito di mano fiacca e stanca («fata sed tardant manus […] invalidam manum»), per poi essere definito apertamente infermo («parens, / infirmus auxiliator»).

Laocoonte era poi sacerdote, come riportano alcune fonti mitografiche; e ciò era visibile, di certo al momento della sua morte, anche dall'abbigliamento – almeno stando a quanto riferito da Virgilio (*Aen*. II, 221: «Perfusus sanie vittas atroque veneno»). Al di là del fatto che venga identificato più volte come sacerdote di Nettuno e, talvolta, di Apollo – cosa che però non sempre risulta nelle riscritture – l'unico accenno all'abbigliamento sacerdotale è dato dalla 'vitta' menzionata da Virgilio. La statua, invece, non presenta alcun dettaglio che possa riferirsi alla sua investitura sacra; ammesso che non vi si alluda con il drappo su cui l'uomo poggia le terga, disposto sul piedistallo che rappresenterebbe l'altare.

Eppure, tratti relativi all'abbigliamento figurano talvolta nelle ecfrasi, in una sorta di immaginazione non dissimile da quella inverata nel Laocoonte di Brera di Francesco Hayez. Ma se Benazzi (I, [VIII], 1: «Le sacre bende e l'irto crin disciolto»), per indicare gli indumenti dell'uomo, ricorre a un sintagma dantesco (*Par*. III, 113-114: «sorella fu, e così le fu tolta / di capo l'ombra de le sacre bende»), Silvestri (I, [XIV], i, 1: «Colla sacerdotal benda alla fronte»), che tuttavia non è certo abbia in mentoe il gruppo scultoreo vaticano – e, come detto, non si esclude pensasse invece al dipinto di Hayez – si fonda invece su un lessico conforme alla poesia settecentesca, per un esempio tra gli altri, si veda un passo della *Bibli*, tragedia di Paolo Emilio Campi: «cinta ella il capo / de la sacerdotal benda, e del sacro / manto vestita».[260]

259. Bondi 1806, II, p. 28.

260. Campi 1774, p. 143; oppure il ritratto poetico di *Onia III* in Mastrofini 1807, II, p. 369: «Invan sacerdotal benda lo adombra». Si noti che il Laocoonte di Luigi Ferrari, pur nudo come il vaticano, esibisce, oltre a un drappo sulla gamba, che dovrebbe rispondere al paludamento sacerdotale, la benda sulla fronte, che certo è richiamo esplicito alla benda, alla 'vitta' virgiliana.

3.1.5 Padre e figli

Al netto di rare e discordanti versioni mitologiche che non ne contemplano in nessun modo la genitorialità,[261] nella maggior parte delle ecfrasi quivi raccolte, in linea con la vulgata, Laocoonte è padre. Solo due testi – del Rapisardi e del Pascot – sorvolano sul fatto. Laocoonte viene così definito, in ossequio alla narrazione di Virgilio e in accordo con il vocabolario creato dal Sadoleto, 'miserum parentem'/ 'genitorem', e ancora 'patrem'.

Dalla casistica quivi raccolta è possibile riconoscere alcune costanti nello schema compositivo relativo alla genitorialità di Laocoonte. Se la formula 'misero padre', come adottata dal Chiari (II, [III], 86: «Misero padre»), dal Costa (I, [XI], 30: «il miser padre loro»), dal Missirini (I, [XV], 13: «misero padre») e dal Chiarli (I, [XX], 66-67: «Più misero / padre»), rappresenta un ossequio al Sadoleto mediante una locuzione capillarmente diffusa in tutta la letteratura italiana, ma in particolar modo nel genere tragico – Alfieri è l'autore che adotta il sintagma con maggior frequenza – le altre combinazioni denunciano una maggiore ricercatezza nel più ampio serbatoio della tradizione letteraria. Già i cognati 'miserando padre' e 'miserrimo padre', rispettivamente di Gallo (I, [XVI], 13: «padre miserando») e Delâtre (I, [XXV], 13: «un miserrimo padre»), riscontrano paralleli più ricercati. Nel primo caso, in contesti d'estrema drammaticità, come nel poemetto intitolato *I Borghigiani di Faenza* di Achille Castagnoli, ove il sintagma occorre per descrivere l'impotente padre a cui viene strappata la figlia per uno stupro («Alle preghiere angosciose al pianto / del miserrimo padre empia risposta / far di percosse e d'onte»),[262] o, nel contesto delle lamentazioni, per indicare lo stato di un genitore che ha perso un figlio («Ben hai ragion… miserrimo / padre sei reso omai. / Il tuo dolore, oh, supera / l'umana forza assai»).[263] Medesima la tradizione del secondo sintagma – basti pensare alle *Lagrime* di Agnolo Firenzuola (551-552: «Giunse la nuova al miserando padre, / che 'l suo figliuolo al fin pur dee morire»).[264]

Ma lo spettro guadagna in sfumature soprattutto quando i poeti applicano la *variatio*. Ad esempio, «infausto genitor» del Missirini (I, [XIII], 6) trova un parallelo nel lamento del marchese Pio Enea degli Obizzi per la scomparsa della moglie Lucrezia («Infausto genitor di figli afflitti»);[265] «genitor meschino» del Gallo (I, [XVI], 64) sembra addirittura recuperare una formula già eroicomica attestata ne *La corneide* di Giovanni De Gamerra, che descrive la triste sorte di un padre con i figli al fianco (II, xii, 1-4):

261. Centanni 2003, pp. 40-43.
262. Castagnoli 1838, p. 37.
263. *Versi funebri* 1850, p. 21.
264. Seroni 1958, p. 846.
265. Obizzi 1664, p. 146.

> Pur troppo, Amico, un perfido destino
> alla polve ed a' ragni ahimè condanna
> i figli nostri, e 'l genitor meschino
> abbandonato al fianco lor s'affanna.[266]

Infine, il «tremendo spettacolo del padre», a cui, ancora con le parole del Missirini traduttore del Sadoleto (I, [XV], 68), il gruppo scultoreo pone di fronte, sembra recuperare una tessera virgiliana. Non però del Virgilio latino; piuttosto del volgarizzamento condotto dall'Alfieri, ove, proprio all'inizio dell'episodio della morte di Laocoonte si attesta: «Ben altro ai Teucri miseri presenta / più tremendo spettacolo».[267] Invero, la memoria ha forse radici più profonde, magari nell'aneddotica di fine Cinquecento, in particolare ne *La fonte del diporto* di Gherardo Borgogni, in cui si riscontra un lessico di analoga natura, applicato però a un padre che piange la morte del figlio: «[…] onde al tremendo spettacolo, il misero padre sopra l'amato e morto figliuolo giunto, a gli occhi le lagrime, et alla lingua l'interrotte parole non negando […]».[268]

La connotazione di Laocoonte, come padre, al netto di apporti inediti, appare quindi piuttosto schematica. Altrettanto schematica, non diversamente, è quella dei figli, anch'essa influenzata dai modelli maggiori, pur rimanendo permeabile a risoluzioni di carattere innovativo: se Virgilio si limita a indicarne con l'unico accenno i 'parva corpora' (*Aen*. II, 213-214), e Winckelmann a descriverli con 'sguardo afflitto', più per denotare gli effetti strazianti sull'animo del padre che per un effettivo interesse – e se ne veda la ripresa del Cicognara (I, [VII], 287: «fissano gli occhi nell'afflitto padre») – è ancora una volta il Sadoleto a ritrarre con maggiore dettaglio, connotandoli prima con i generici 'geminam prolem' (*carm*. 9), 'tenera corpora' (*carm*. 15)[269] e 'miseranda membra' (*carm*. 35), e poi, più nello specifico, l'uno agitarsi avvolto tra le spire dei serpenti nell'atto di chiamare il padre gridando (*carm*. 37: «suprema genitorem voce cientis»), l'altro ancora incolume ma piangente mentre cerca di districare il piede dalla morsa del rettile (*carm*. 39-43).

Tale paradigma torna in forma analoga nei testi della presente antologia. I figli, invero, si presentano con «tenerelle spoglie» (I, Borromeo [I], i, 4) o con «tenerelle membra» (II, Anonimo [II], 35-37), che Annibal Caro, nel suo volgarizzamento dell'*Eneide*, quasi contaminando Virgilio e Sadoleto, rendeva con il distico «E pria di due suoi pargoletti figli / le tenerelle mem-

266. De Gamerra 1773, p. 56.

267. Alfieri, *Eneide* II, 269-271.

268. Borgogni 1598, p. 14[b].

269. Il sintagma, non estraneo alla latinità classica (e.g., Catull. *carm*. LXII, 51; Verg. *georg*. II, 23; Ov. *met*. IV, 345) è forse mediato da un'attestazione epigrammatica di Marziale, dove viene raccontato l'episodio della morte di due fanciulli a causa di un leone ammaestrato di cui il domatore aveva perduto il controllo; cfr. Mart. II, lxxv, 5: «Nam duo de tenera puerilia corpora turba».

bra ambo avvinchiando», partecipando alla postera fortuna dell'immagine, adottata, tra gli altri, dal Guarini nel *Pastor Fido* (I, iv, 1014: «che ne le verdi sue tenere spoglie») – che non attesta la forma vezzeggiativa dell'agg. 'tenero', recuperata invece, con diversa ma adiafora *iunctura*, nei *Re Magi* di Leopardi (I, 30: «Compresse son le tenerelle membra») e nel *Canto per la libertà* di Manzoni (III, 189: «e fean le membra tenerelle a brani»). Di qui si comprendono anche le «miserelle membra» dal volgarizzamento del Sadoleto di Agostino Gallo (I, [XVI], 57).

I figli appaiono dal «moribondo aspetto» (I, Benazzi [VIII], 12), secondo una locuzione già esperita nella versione italiana della *Cristiade* (XX, xiv, 8) del Vida a opera di Carlo Ercolani («l'esangue Figlio in moribondo aspetto»),[270] ormai privi di forze, avendo «ogni vigor perduto» (I, Costa [XI], 55); appaiono i loro «corpi squallidi» (I, Costa [XI], 71), cioè ottenebrati, scuri, quindi tristi, e perciò moribondi, che fanno loro guadagnare l'appellativo di «miseranda prole» (I, Missirini [XIII], 5), già di matrice tragica, come mostrato da un distico del *Sejano* di Saverio Pansuti pronunciato da Apicata, moglie dell'eponimo personaggio: «come madre infelice e miseranda / di più infelice e miseranda prole».[271] Una debolezza, quella dei figli, che prefigura la morte, non solo nell'aspetto, ma anche nella gestualità, se si pensa che le «lor mani languenti» (I, Silvestri [XIV], v, 3) recuperano con precisione il gesto patetico della preghiera, come mostra bene un passo delle *Memorie della prigionia francese* del conte Alessandro Cagliostro: «disgraziate creature quasi tutte prive di ogni soccorso, e stendendo verso il Cielo le loro mani languenti per implorare la carità del Conte».[272]

3.1.6 L'ira, tra gli occhi e i capelli

Proprio dal riconoscimento della natura ingannevole del Cavallo, con il conseguente lancio dell'asta, deriva un altro aspetto delle ecfrasi e delle riscritture sette-ottocentesche, ossia il fatto che Laocoonte appare incollerito. La fonte antica che alluderebbe a questo temperamento è ancora Virgilio (*Aen.* II, 44) che definisce Laocoonte 'ardens'.[273] Non scevro di sfumature polisemiche desumibili dal contesto, il termine viene tradotto nei secoli affatto unanimemente. Girolamo Zoppio, a metà Cinquecento, che, mediante dittologia sinonimica, cercava di esprimerne il senso più profondo, rendeva

270. Ercolani 1792, p. 352.

271. Pansuti 1742, p. 69.

272. Cagliostro 1786, p. 38.

273. L'interpretazione di questo termine risultava problematica già nella tarda antichità; cfr. Serv. *in Aen.* I, 423: «ARDENTES multi 'festinantes', [ut iuvenum manus emicat ardens et ardet abire fuga et Laocoon ardens; sic enim dicit quotiens properantes vult ostendere:] alii ardentes 'ingeniosi' accipiunt; nam per contrarium segnem, id est sine igni, ingenio carentem dicimus: unde et a Graeco venit catus, id est ingeniosus ἀπὸ τοῦ καίεσθαι».

l'immagine con «in vista tutto irato e tutto ardente».[274] Il Caro (*Eneide* II, 73-74) lo descriveva nell'atto di scendere dalla rocca di Troia «con gran furia», come d'altronde Alfieri (*Eneide* II, 54), che usava «infuriando» – non così invece il Bondi e Leopardi, che preferivano rispettivamente «rapido» e «fervido».[275] Il Caro replicava quel 'furore' di cui Laocoonte appariva pervaso poco oltre (*Eneide* II, 387): «e del furor che contra al sacro legno», dove però nell'originale latino non compare alcun riferimento allo stato d'animo (*Aen*. II, 230-231: «Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur / laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam».

Qualche velata allusione all'ira di Laocoonte appare anche nel carme del Sadoleto; non direttamente nella fase ecfrastica, dove la rabbia è sempre attribuita ai serpenti, ma nell'explicit del testo, quando, nel corso dell'encomio degli scultori, si celebrava la capacità di costoro d'infondere chiaramente i moti dell'anima nella raffigurazione scultorea (Sadoleto, *carm*. 50-52):

> Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
> eximii et vivos spiranti in marmore sensus
> inserere: aspicimus motumque iramque dolorem

poi resa nei volgarizzamenti ottocenteschi in maniera piuttosto palmare, come in Missirini (I, [XV], 85-86: «i moti, / l'ire, i martori»), Gallo (I, [XVI], 80-81: «onde veggiamo / e gli angosciosi moti e l'ira e 'l duolo») e Bellucci (I, [XXIV], 69-70: «e il moto e l'ira e il duolo / ne veggio»).

E nonostante l'ira di Laocoonte venisse negata in maniera esplicita da Winckelmann, proprio in ragione di una sua interpretazione del testo del Sadoleto – affermava infatti che «dieser Schmertz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der gantzen Stellung»,[276] dove appunto il dolore (*Schemertz*) è senza rabbia (*mit keiner Wuth*) – recuperare l'ira come sfumatura del temperamento di Laocoonte e applicarla all'ecfrasi della statua o a rappresentazioni dell'episodio diventa quasi una peculiarità post-illuministica. Così almeno in Borromeo (I, [I], iii, 2: «n'esce la rabbia il duolo che l'accora»), Mariotti (I, [IV], 5: «Ve' come irato in volto, e come oppresso»), Diacóni (I [V], 9-10: «e palpitante / manda gl'ultimi accenti al Cielo irato»), Costa (I, [XI], 50: «Per la fronte rugosa e per le gene / vedil diffuso di dolore e d'ira»), De Luca (I, [X], 714-715: «risentir lo sdegno / per l'ingiusto gastigo»), Nelli (I, [XXI], 12: «Densa rabbia gli scoppia alfin dal volto»), Tortello (I, [XXIII], iv, 6: «e raddoppiaro in lui l'infocate ire») e Pascot (II, [V], 1902: «E sì gridando alzò la lancia e irato»).

274. Zoppio 1558, p. 21.

275. Bondi 1790, p. 48; Leopardi, *Eneide* II, 59 per quanto variante poi cassata fosse proprio «rapido» (cfr. Cicinelli 1882, p. 95).

276. Borbein – Kunze – Rügler 2016, p. 66.

Quindi 'rabbia', 'ira' e 'sdegno' si combinano con la consueta fenomenologia del dolore di cui la figura del Laocoonte era diventata *exemplum*.[277] Questo fatto è con tutta probabilità dovuto alla congiunzione di rabbia e dolore riconosciuta almeno a partire dalla *Retorica* di Aristotele (II, ii, 1), dove appunto tale emozione veniva descritta secondo la celebre formula «ὀργὴ ὄρεξις μετὰ λύπης» (1378 b), ossia, per prendere a prestito le parole della traduzione italiana di Francesco Patrizi, «ira è appetito con dolore».[278] E sebbene in letteratura 'ira' e 'dolore' diventino quasi accostamento topico, l'innesto della collera nelle ecfrasi del Laocoonte assume una funzione poetica propria, capace di influenzare anche la descrizione di altri dettagli ben combinati con l'emozione in questione, e che prima di questa riforma dell'immaginario sembravano non venire coinvolti in modo palese.

La parte del corpo che meglio esprime questa sovrapposizione tra il dolore e il riconosciuto accesso d'ira sono gli occhi. Eppure, gli occhi non sono un elemento paradigmatico della descrizione di Laocoonte morente, quantomeno non in Virgilio – che si limita ad accennare agli occhi iniettati di sangue dei serpenti – né in Sadoleto – che parla sì di occhi, ma dell'osservatore, incapaci di sostenere la scena truculenta del massacro.[279] Solo Winckelmann indugia su questo dettaglio, ma a dire il vero con esito ben diverso rispetto a quello dei poeti della tradizione italiana posteriore alla circolazione dei suoi scritti. Winckelmann, infatti, riconosce negli occhi di Laocoonte soltanto il dolore:

> […] 'l cuor paterno ben si manifesta negli occhi dolenti, di cui par che stenda la compassione, come una torbida nebbia. Un'aria lamentevole ha il suo volto, ma non già d'uomo che strilli, e schiamazzi; e tien volti al cielo, per implorarne l'assistenza, gli sguardi […] Sotto la fronte vedonsi colla più gran maestria il contrasto fra 'l dolore e la resistenza in un sol punto uniti; poiché, mentre il dolore solleva in alto le sovracciglia, la resistenza abbassa sulla palpebra la parte carnosa che sta sovra l'occhio, cosicché quella restane quasi interamente coperta.[280]

Quindi, secondo Winckelmann, gli occhi di Laocoonte, nella sopportazione e nella compassione, dimostrano appena una qualche oscura velatura, di non meglio specificato carattere, tuttavia ben significato, poeticamente, dal metaforico *trüben Dufte*, appunto «torbida nebbia», o, stando alla versione francese del 1766, «vapeur sombre».[281] Per quanto sembri fuori

277. Ettlinger 1961, pp. 21-26.

278. Patrizi 1586, p. 239. La versione volgare della *Retorica* di Aristotele che ebbe la maggiore diffusione, come testimoniato dalle molteplici ristampe post-rinascimentali, è quella di Annibal Caro, che legge appunto «Ira è appetito con dolore» (e.g., Caro 1732, p. 93[a]).

279. Eurialo d'Ascoli, nel suo *De laocoontis statua*, menziona gli occhi, senza però ulteriori riferimenti LII, 3-5: «E se l'occhio è per gran dolore asciutto, / Sparge di sangue inusitato humore, / Che 'l pianto rio negli occhi tuoi ridutto».

280. Winckelmann 1779, I, pp. 195-196.

281. Winckelmann 1766, II, p. 215.

discussione che Winckelmann non intravedesse ira o furore nello sguardo di Laocoonte, l'aggettivo 'trüb' era tradotto, negli adattamenti settecenteschi dell'opera, rispettivamente in francese e in italiano, con 'sombre' e 'torbido' – quest'ultimo peraltro con felice cognazione etimologica rispetto all'originale – che invece partecipavano in maniera più o meno densa al campo semantico dell'ira. A sostegno di tale ipotesi, si rimanda a Giovanni Bonifacio, che reputava il *Ciglio fosco e nubiloso* segno d'animo «parimente oscuro, e per alcuna mala volontà confuso», come bene esplicato da Petrarca (*Rvf* CLXIX, 9-11):

> Ben s'io non erro di pietade un raggio
> scorgo fra 'l nubiloso altero ciglio
> che 'n parte raserena il cor doglioso.[282]

Non è dunque implausibile che, a partire da tali soluzioni, l'ecfrasi e la poetica intorno al Laocoonte cominciassero a scorgere negli occhi e in altri tratti della statua manifestazioni d'ira. Il legame tra emozione ed espressione diviene esplicito: così, in Borromeo (I, [I], iii, 1: «e dalle luci torte / n'esce la rabbia») e in Silvestri (I, [XIV], v, 7: «digrigna i denti…torvi gli occhi gira…»). Costoro, infatti, usavano il sintagma 'occhi torti / torvi', cioè che guardano di traverso, ossia in maniera minacciosa, adirata. In Borromeo il significato è chiarito dal verso successivo, appunto con riferimento alla 'rabbia' leggibile nel suo sguardo, che consente di ricondurne l'origine al Marino (*Adone* II, lviii, 6-8: «ché s'avanza in dispetto e cresce in rabbia; / dove le luci minacciose e torte / volga talor, là presso è pianto e morte» e II, clx, 3-4: «le due sprezzate dee ver lui con ira / volgon le luci dispettose e torte»), già in parte anticipato dal Tasso (*GL* VII, liii, 1-2: «Tal ne l'arme ei fiammeggia, e bieche e torte / volge le luci ebre di sangue e d'ira»), e a cui forse si deve ascrivere una matrice dantesca – *Inf.* VI, 91: «Li diritti occhi torse allora in biechi» di Ciacco, ma soprattutto *Inf.* XXXIII, 76: «Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti» di Ugolino.

Anche in Silvestri il sintagma sembra richiamare un distico tassiano (*GL* VII, xxxvii, 7-8: «Gli move incontra il principe feroce / con occhi torvi e con terribil voce»), ma la comprensione effettiva della scena avviene grazie all'emistichio precedente, dove il gesto di 'digrignare i denti', posto all'interno di una costellazione di plausibili reminiscenze dantesche, sembra evocare le medesime facce minacciose dei diavoli di *Inf.* XXI, 131 («non vedi tu ch'e' digrignan li denti»).

Il rivolgimento degli occhi e il fatto che gli occhi sono 'sanguigni', cioè rossi, del Diacóni (I, [V], 1 e 9: «O come gl'occhi su quel marmo gira […]

282. Bonifacio 1616, pp. 102-103 (Gazzola 2018, II, pp. 119-120). Successivamente, Bonifacio torna sulla questione e riporta come con *Occhio torbido, et oscuro, o nubiloso* si «accenna dolore […] ignoranza […] et anco malinconia»; cfr. Bonifacio 1616, p. 132 (Gazzola 2018, II, p. 151). Per una spiegazione del passo petrarchesco, cfr. Bettarini 2005, I, p. 795.

Volge gl'occhi sanguigni»), si connota invece come una novità in relazione a Laocoonte, tanto nell'ecfrasi quanto nella narrazione. Entrambi i dettagli, infatti, vicendevolmente esplicativi, sono riconducibili alla fenomenologia dell'ira. Se l'atto di 'girare gli occhi' cade in questa casistica ancora per via tassiana (*GC* IX, lxix, 5-6: «sbigottito ei gira / gli occhi gonfi di rabbia e di veneno»), gli occhi rossi – si tenga a mente che Virgilio descrive i serpenti e non l'uomo come «Ardentisque oculos suffecti sanguine et igni» (*Aen*. II, 210) – come tratto distintivo della collera erano ampiamente acquisiti dalla fisiognomica almeno a partire dagli studi di Giambattista Della Porta:

> Homero così descrive Achille arrabbiato:
>
> All'hor il cuor si gonfia di grand'ira,
> Et ardon gl'occhi di cocenti fiamme.
>
> Et altrove,
>
> Gl'occhi fuor risplendono di fuoco.
>
> Averroe dice ne' suoi Collige: «Gl'occhi rossi come vene rosse significano caldo temperamento del cervello». Habbiamo veduti amici, d'ira così arrabbiata, che sono rimasti stupidi et alieni da sé, a' quali non solo gli occhi, ma tutto il bianco degl'occhi era pieno di vene sanguigne.[283]

Di qui si comprende perché il rivolgimento degli occhi del Diacóni sia in termini qualitativi differente, per esempio, rispetto a quello del Costa (I, [XI], 41: «gli occhi in alto volgendo al ciel lamenta»), che pare invece allinearsi a Winckelmann sul significato del gesto, per cui Laocoonte «tien volti al cielo, per implorarne l'assistenza, gli sguardi».[284] E nonostante le 'ciglia aggrottate' del Cicognara sembrano riprendere alla lettera un tratto distintivo della fenomenologia del dolore come formulata dallo storico dell'arte tedesco, dove appunto le rughe sulle sopracciglia denunciano questo stato fisico e psicologico, evocando il sentimento della pietà, esse finiscono per caricarsi, nel sintagma prescelto (I, [VII], 288-289: «e il cor paterno si disvela intanto / sull'aggrottate ciglia a pietà mosse»), d'elementi non scevri dalle manifestazioni della rabbia, come prova la definizione dei lineamenti ne *L'arte de' cenni* di Giovanni Bonifacio,[285] ma ancora più una nota di Anton Francesco Gori alla *Vita di Michelangelo* di Ascanio Condivi, rela-

283. Della Porta 1652, p. 358. E di qui si capisce anche l'uso di analogo sintagma nei *Leporeambi* di Ludovico Leporeo, in un sonetto contro un invido (LX, 12: «Occhi hai sanguigni, maliardi e rosci»), per cui appunto l'invidia finisce per innescare l'ira.

284. Winckelmann 1779, I, pp. 195-196.

285. Bonifacio 1616, p. 95: «Questo gesto d'haver increspata la fronte, che i Latini dicono contracta fronte, et corrugata fronte, et anco caperata fronte, tolta la similitudine dalle corna caprine, è gesto di minaccie, di rigore, e di severità» (Gazzola 2018, II, pp. 111-112).

tiva all'oggi disperso studio di Michelangelo per la crocifissione di uno dei ladroni, al tempo parte della collezione di Philipp von Stosch:[286]

> […] ed è oltremodo stupendo, e meraviglioso; poiché nello scontorcimento, che fa, nell'atto di spirare, di tutte le membra del suo corpo; nel gettare all'indietro il suo capo, col volto pieno di rabbia, di dolore, colle ciglia aggrottate, esprimenti lo spasimo, ed in somma ogni più sensibile pena; colla bocca aperta, quasi che urli, e strida.

Proprio le 'ciglia aggrottate' vengono ricondotte in maniera esplicita da Paolo Costa a sintomo di rabbia con dolore: «Per la fronte rugosa e per le gene / vedil diffuso di dolore e d'ira» (I, [XI], 49-50). Allo stesso modo, il 'torbido ciglio' del Chiari (II, [III], 39-41: «venir si vede rabbuffato il crine, / torbido il ciglio e colla man scotendo / una grand'asta»), qui da intendersi nel senso di 'sguardo corrucciato', risemantizza forse un verso della *Croce riacquistata* di Francesco Bracciolini (XXV, xxix, 1): «Volge il torbido ciglio, e intorno al prato», che invece intende 'vista non chiara' a causa dell'oscurità della notte.[287] Ma Chiari cerca di rendere lo stato d'animo adirato di Laocoonte anche altrimenti, rappresentandolo nell'atto di 'scuotere l'asta con la mano', secondo una gestualità tipica della rabbia, riconosciuta ancora dal Bonifacio alla luce di una consolidata codificazione.[288]

E proprio in questo contesto, Chiari riconosce un ulteriore dettaglio dell'aspetto di Laocoonte, il 'crine rabbuffato' ossia capelli sciolti, sparsi e disordinati, precedentemente relegato nella classicità conturbante di Petronio (LXXXIX, 19: «crinem solutus omne Laocoon replet»). Nonostante questo tratto sia sempre stato letto dagli esegeti del *Satyricon* come un segno di lutto o comunque come connotato di carattere tragico,[289] quando inserito nell'ecfrasi volgare di Chiari, tende a polarizzarsi della medesima carica semantica del 'ciglio torbido' con cui è posto in endiadi, a enfatizzare come lo

286. Gori 1746, p. 118; cfr. anche Steinmann 1924, pp. 991-993 e Riddick 2020.

287. Bracciolini 1611, p. 209.

288. Bonifacio 1616, pp. 304-305: «*XXXV. Alzar la mano in atto d'offesa*. È gesto d'animo inimico, e che voglia castigare, o far ingiuria et offesa, anzi come disse Ulpiano questo atto è l'istessa ingiuria punibile […] *XXXVI. Minacciar col pugno*. Il mover il pugno in atto di ponderarlo è gesto di minaccie, […] *XXXVII. Mettere la mano su l'arma*. È atto di minacciare, e di voler'offendere. L'Ariosto nella persono di Ruggiero dice [*OF* VI, lxiv, 5-6]: no'l farò mentre / havrà forza la man di regger questa, e gli mostra la spada. Il Tasso dice [*GL* X, lii, 1-2]: Tien su la spada mentre ei sì favella / la fera destra in minaccevol atto. Homero introduce Achille sdegnato a por la mano su l'elsa della spada mentre parla con Agamennone: Sic ait iratus, gladiique manubia tangit» (Gazzola 2018, II, pp. 319-320).

289. Tra i molteplici commentari, cfr. Burmann 1709, I, p. 432: «*Crinem solutus*] […] Propter luctum patriae» che, citando una nota di Kaspar von Barth, è spiegato mediante un riferimento a Tib. I, iii, 8: «Et fleat effusis ante sepulcra comis»; cfr. anche Marillier 2014, p. 26 che ricollega il sintagma ad altri passi interni all'opera di Petronio. Per l'effetto tragico provocato dai capelli sciolti, cfr. Sampino 2017, p. 209 e n. 120 con una serie estesa di rimandi senecani.

sconvolgimento fisico coinciderebbe con la concitazione emotiva. Ancora il Bonifacio, nel capitolo dedicato ai *Capelli rabbuffati*, metteva bene in luce come questo tratto potesse essere «indicio di persona terribile, et ingiuriosa, come anco fu da Quintiliano osservato [XI, iii, clx]: 'Capillos a fronte contra naturam retroagere, ut sit horror ille terribilis'».[290]

Non è un caso quindi che il medesimo sintagma goda di una sua fortuna letteraria analoga anche in ambito drammatico, che allineano le parole del *Ciclope* (32-33) di Metastasio con quelle del Chiari:

> Il rabbuffato crine,
> l'ispido mento o la terribil voce.

E se Roberto Benazzi sembra limitarsi nella sua ecfrasi all'allusione petroniana (I, [VIII], 1: «l'irto crin disciolto»), diverso è il caso di Tommaso Nelli (I, [XXI], 9-11), che proprio al 'crine irto' fa seguire i 'tristi cigli', oscurati da quella 'torbida nebbia' cara al Winckelmann, qui 'orrida e nera nube', in una combinazione che diventerebbe, alla luce di quanto detto, sintomo d'ira:

> Irto il crin gli divien. Orrida e nera
> nube già spazia ne' suoi tristi cigli:
> ansante ha il petto; e mugge al par di fiera.

E questa combinazione è affatto priva di paralleli nell'uso letterario, se si pensa a una posteriore occorrenza nella *Colombiade* di Bernardo Bellini, che, in una scena di cui l'ipotesto è certamente quello della morte di Laocoonte, parlando di un padre afflitto da tremende sofferenze, include il dettaglio dei capelli sciolti tra le manifestazioni dell'ira più feroce e irrazionale (XIII, liii, 1-2 e 5-8: «[…] e lacerossi il manto, / percosse il sen, di terror sparse il ciglio […] Pianger volea; ma d'umor privo il pianto, / e il crine irto ha in orribile scompiglio, / e come s'ira egual l'aspreggi e scota, / intorno al padre freme, urla, si rota»).[291]

3.1.7 La paura e il coraggio

Se la rabbia di Laocoonte rappresenta una certa novità nell'ecfrasi e nella rappresentazione letteraria, altrettanto interessante è il riconoscimento della paura sul volto dell'uomo, non sfuggito all'occhio indagatore di Heinse, che ne riconosceva uno dei fondamenti estetici,[292] è aspetto esecrato da Winckelmann e ignorato dagli altri grandi modelli. Winckelmann,

290. Bonifacio 1616, pp. 70-71 (Gazzola 2018, II, pp. 87-88).
291. Bellini 1826, III, p. 20.
292. Osterkamp 2003, 172-174.

infatti, quasi in opposizione, nel suo volto scorgeva tratti di puro coraggio: «mostra il suo coraggio sulla fronte rilevata». Questo aspetto è recuperato in termini analoghi dal Cicognara (I, [VII], 278: «mostra il coraggio sull'alzata fronte») e due volte da De Luca (I, [X], 727: «col profondo suo duol, col suo coraggio» e 748-750: «Il sol coraggio, / il suo coraggio solo in questa pugna / può sostenerlo ancor. Con qual fermezza / non vedi or tu, ch'ei vigoroso in alto / la sua fronte solleva?»).

La fronte 'rilevata' o 'alzata' o 'sollevata in alto', come segnalato già dal Bonifacio, può essere segno «di bravura»,[293] appunto, di coraggio.[294] La capacità di affrontare il dolore, diventa così, *ex post* e in contrapposizione alla paura, che è *ante eventum*, occasione di dimostrare il proprio ardimento. In questo modo, il 'duol profondo' e il 'coraggio' convivono nel passo di De Luca, seguendo uno schema consolidato dal punto di visto letterario, come si evince per esempio da un passo di una canzone quattrocentesca di Cesare Gallo, che combina le medesime tessere:[295]

> Crudel ti chiama, e con ragione il mondo
> con sospiri di foco, e duol profondo.
> A lo spirto di grave alto coraggio
> Qual havrai tu secondo.

In relazione alla morte di Laocoonte e al gruppo scultoreo vaticano, lo spavento, a differenza dell'ira, che del dolore, come visto, appare quasi complementare, sembra descritto come uno stato emozionale alternativo, se non proprio precursore del dolore medesimo. Mariotti (I, [IV], 2) ne parla come uno stato di transizione, «e misto al duolo ha lo spavento in faccia», dove si verifica una compenetrazione col dolore, in una sorta di inveramento del terrore generato, prima della manifestazione del dolore vera e propria. Questa distinzione emotiva e sensoriale si comprende bene da un passo dell'*Adone* di Marino (XVIII, cxxix, 1-2), che, con incrocio chiastico, distingue apertamente l'emozione dalla sensazione:

> Sospesa sto tra lo spavento e 'l duolo,
> nulla più mi rallegra, il tutto io temo.

Tono tragico, invece, è nella descrizione del Benazzi (I, [VIII], 3-4), dove Laocoonte «porta in volto / tutto l'orror di cruda morte impresso»,[296] che

293. Bonifacio 1616, p. 95 (Gazzola 2018, II, pp. 111-112).

294. *TB*, I, p. 1036: «Bravura è men di Coraggio; ma può essere la prova e la significazione del coraggio, onde in certo senso può dirsi: T. *Coraggio di bravura*, e in altro: *Coraggiosa bravura*. La *Bravura* affronta il pericolo, può il Coraggio essere tutto nel sostenere i dolori. Nella bravura può essere forza insieme e destrezza».

295. *Rime* 1550, p. 261.

296. L'impressione della morte sul volto è comunque frutto di una formulazione tradizionale – cfr., tra gli altri, Cecchini 1635, p. 83: «Già nel bel volto il giel di morte impresso»

segue un dettato con almeno un parallelo ne *L'Epaminonda* di Giovanni Spinelli, come circolante dalla versione volgare di Stefano Ferrante («L'orror di morte hanno dipinto in volto»).[297] Non si esclude, tuttavia, sia scevro da influssi di gusto arcadico – basti qui rimandare all'ultima terzina di un sonetto della contessa Prudenza Gabrielli Capizucchi:

> Da gli occhi miei, che lagrimar vedrete,
> dal volto, ov'è l'orror di morte impresso,
> qual pena è lontananza allor saprete.[298]

Infine, De Carli (I, [III], 179) descrive Laocoonte con «la smorta faccia», cioè pallido in volto. Stando al sintagma utilizzato, già di natura letteraria,[299] il pallore si collega al timore almeno a partire dall'aspetto 'smorto' di Virgilio nel Limbo (*Inf.* IV, 14: «cominciò il poeta tutto smorto»), che Dante medesimo scambia appunto per paura (*Inf.* IV, 17 e 20-21: « se tu paventi […] el viso mi dipigne / quella pietà che tu per tema senti»), poi reiterato alla fine del primo sogno purgatoriale (*Purg.* IX, 41-42: «e diventa' ismorto, / come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia»).

3.1.8 Urla o gemiti?

Dove scorgere allora il coraggio? Come distinguerlo dalla paura e dalla rabbia che pure avevano una loro concreta influenza nello spettro emotivo intravisto nell'aspetto di Laocoonte? Secondo, alcuni, Winckelmann in testa, tale aspetto derivava dai «sospiri soffocati» dell'uomo a fronte delle sollecitazioni del dolore, che avrebbero dimostrato l'intento di «concentrare e chiudere in sé stesso i suoi mali», tale che

> Un'aria lamentevole ha il suo volto, ma non già d'uomo che strilli, e schiamazzi.[300]

Secondo Winckelmann, dunque, il Laocoonte della statua, a differenza di quello descritto da Virgilio (*Aen.* II, 222-224), non alzava al cielo urla animalesche, 'orrendi clamori', comparabili al muggito di un toro al macello:

– che godrà poi di una certa fortuna nella poesia romantica, e.g., nella *Morte di Calmar e d'Orla* di Byron tradotti in Mazzoni 1838, p. 226: «Ma fiamma è la pupilla e vivi lampi / dardeggia ancora, né par morte impresso / v'abbia il feral suggello».

297. Ferrante 1747, p. 75.

298. *RdA*, III, p. 117 [Elettra Citeria].

299. Si veda per esempio la canzone di dileggio rivolta a una prostituta, che cercava di coprire la faccia impallidita e sofferente con il trucco; cfr. Borsieri 1612, I, p. 67: «Tinta ha la smorta faccia»; oppure, in ambito ecfrastico, usato per descrivere il volto senza vita di Cristo nella Pietà parmense di Annibale Carracci; cfr. Bellori 1672, p. 22: «cade la smorta faccia su la spalla sinistra».

300. Winckelmann 1779, II, p. 195.

> Clamores simul horrendos ad sidera tollit,
> qualis mugitus, fugit cum saucius aram
> taurus et incertam excussit cervice securim.

Piuttosto, gemeva in maniera sommessa, in base all'interpretazione di un noto distico del Sadoleto (*carm.* 23-24), dove, all'impulso doloroso del morso inferto dal serpente, Laocoonte esalava un 'gemitum ingentem':[301]

> Ille dolor acri et laniatu impulsu acerbo,
> dat gemitum ingentem.

Che l'interpretazione di Winckelmann fosse compromessa da un'idealizzazione stoica della figura di Laocoonte, magari filtrata attraverso le *Tusculanae disputationes* di Cicerone, era già stato riconosciuto da Lessing nella prima parte del suo *Laokoon*.[302] E per quanto la lettura di Winckelmann venisse recepita dai testi ecfrastici e nelle rappresentazioni della morte di Laocoonte qui raccolte – come, per esempio, in De Luca (I, [X], 756 e 758: «il grido del dolor […] sulla punta il soffoca, e tal lo asconde / nell'intima del cor parte più cupa») – nondimeno la natura del suono emesso dal sacerdote troiano resta ambigua. Non sempre, cioè, viene riconosciuto quell'attenuato sospiro che Winckelmann riscontrava nel 'gemitus' del Sadoleto; talvolta, più che il 'gemitus', sembra che siano i virgiliani 'clamores horrendos' a prevalere, non scissi sovente dal filtro della similitudine con il 'mugitus'. La cosa che forse può dire di più sulla comprensione simultanea dei testi e dell'immagine, è che questa oscillazione tra il 'gemitus' e il 'mugitus' si riscontrava con varie gradazioni tanto nei lettori di Winckelmann, quanto negli osservatori della statua e negli interpreti del Sadoleto. Tale mancanza di omogeneità nell'intendimento del suono che Laocoonte emetteva problematizza sostanzialmente la visione di Winckelmann, mostrando come la riscrittura poetica del momento della morte del sacerdote troiano, anche in coloro che fondavano l'ispirazione negli scritti dello storico dell'arte tedesco, poteva soggiacere a influssi esogeni.

Si noti per esempio il prevalere dell'urlo e del muggito in Borromeo (I, [I], iii, 1: «Mugge qual toro»), in Nelli (I, [XXI], 11: «mugge al par di fiera»), in Massi (I, [XXVI], 76-78 e 100-101: «all'urlo che parea mandar dal sasso / Laocoonte […] grida innalza orrende, / qual è il mugghiar del toro»), e nell'Anonimo dell'*Incendio di Troia*, che riprendeva alla lettera il Caro (II, [II], 48-49: «e d'orribili strida il ciel feriva; / qual mugghia il toro»).

Si confrontino, poi, gli esiti delle traduzioni del carme ecfrastico latino del Sadoleto da parte di Melchiorre Missirini, Agostino Gallo e Giuseppe

301. Gamberini 2024, pp. 117-137, soprattutto p. 132 n. 36 in cui si mettono in discussione le posizioni di Loh 2011, p. 400 e di Spivey 2001, p. 25 ove si propende, almeno nel caso del Sadoleto, per un Laocoonte che grida piuttosto che per un Laocoonte che geme.

302. Londonio 1833, pp. 34-35; cfr. anche Gamberini 2024, p. 73.

Bellucci. Nonostante Winckelmann faccia di questo testo uno dei fondamenti della sua lettura della statua, i tre volgarizzatori sembrano, da un lato, fortemente influenzati dall'immaginario virgiliano nel momento di rendere il 'gemitum ingentem', dall'altro, invece, paiono ricercare in altre fonti le forme espressive più efficaci per rendere al meglio in lingua italiana l'idea del Sadoleto.

Missirini, per esempio, optava per «spaventoso grido» (I, [XV], 38), che è soluzione ariostesca (*OF* XV, vi, 8: «Bestemmia il ciel con spaventoso grido»), poi riverberata in ambito eroico, per esempio, in Alamanni, Tasso e Marino – secondo una casistica già consolidata nelle ecfrasi dirette, come appunto quella del Benazzi (I, [VIII], 8: «e il disperato orribil grido ascolto»), anch'egli a suo modo influenzato dall'Ariosto (*OF* VIII, ci, 2 e XXVII, lxxxiii, 7: «A questo orribil grido risvegliossi»).

Gallo, invece, operando quasi un calco sull'originale, adottava «per l'acuto dolor gemito immenso» (I, [XVI], 35-36), formula letteraria già propria dei volgarizzamenti virgiliani – come, tra gli altri, l'*Eneide* in ottave di Aldobrando Cerretani, che attestava «gemito immenso ha fuor gravosa reso»,[303] per indicare il rumore creato dal peso di Enea che sale su una zattera – si veda *Aen*. VI, 412-413: «simul accipit alveo / ingentem Aenean. Gemuit sub pondere cumba», dove però è Enea ad essere 'ingens' e non il rumore.[304]

Bellucci, infine, offriva forse la soluzione più originale. Senza rinunciare né a Virgilio né a Sadoleto, conservava sia il 'gemito' che il 'muggito', dimostrando invero una più profonda correlazione tra le due voci (I, [XXIV], 32 e 38: «dà un alto mugghio […] e anela e geme). Tradurre 'gemitum ingentem' con 'alto mugghio' sembra a un primo sguardo omaggio al virgiliano 'mugitus'; ma replicare poco dopo il verbo 'gemere' indica la volontà di non abdicare a una delle possibili sfumature sonore dell'immaginario prodotto dalle fonti. È ormai riconosciuto, grazie agli studi di Gamberini, che il sintagma latino 'gemitum ingentem' utilizzato dal Sadoleto sia di effettiva matrice virgiliana,[305] ricorrendo in tre passi distinti dell'*Eneide*:

> I, 485: «Tum vero ingentem gemitum dat pectore ab imo»
> III, 555-556: «et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa / audimus longe»
> XI, 36-38: «Ut vero Aeneas foribus sese intulit altis, / ingentem gemitum tunsis ad sidera tollunt / pectoribus maestoque immugit regia luctu»

303. Cerretani 1560, p. 107.

304. Archetipo, come noto già all'esegesi antica, del dantesco *Inf.* VIII, 25-27: «Lo duca mio discese ne la barca, / e poi mi fece intrare appresso lui; / e sol quand'io fui dentro parve carca».

305. Gamberini 2024, p. 125.

Nondimeno, l'attrazione semantica tra il 'gemitus' e il 'mugitus' che i testi sette-ottocenteschi sul Laocoonte sembrano evidenziare, tanto nell'ecfrasi quanto nella rappresentazione narrativa, rivela come il rapporto tra gli 'orrendos clamores' del Laocoonte virgiliano (*Aen*. II, 222) e il 'gemitum ingentem' del Sadoleto trovi un equilibrio nella similitudine, ancora virgiliana, del 'mugitus' (*Aen*. II, 223). Non è infatti inusuale che 'gemitus' e 'mugitus' occorrano in parallelo, come per esempio in *Aen*. XI, 37-38, citato poco sopra, che associa a 'ingentem gemitum' il verbo 'immugit'. E la correlazione appare affatto peregrina se si considerano una molteplicità di occorrenze attraverso la classicità, tanto aurea quanto argentea, che sanciscono questo legame:

> Ov. *met*. I, 732: «Et gemitu et lacrimis et luctisono mugitu»
> Stat. *Theb*. VI, 28: «Iam plangore viae, gemitu iam regia mugit»
> Sil. XIV, 214: «Mutabat gemitus mugitibus, actaque veras»
> Avien. *orb. terr*. 182: «Mugitus pelago est, gemitu loca cuncta resultant».
> Claud. *rapt. Pros*. II, 8: «Flebile terrificis gemuit mugitibus Aetna».

In questi versi, si può notare come in più casi il 'gemitus' e il 'mugitus' siano posti sullo stesso piano – così Stazio, Avieno e Claudiano; Ovidio e Silio Italico invece paiono indicare gradi differenti di percezione: il primo associa l'agg. 'luctisonus' a 'mugitus' per distinguerlo dal 'gemitus' non meglio qualificato, ma per questo autoesplicativo; il secondo rileva un crescendo, dal tono lieve del 'gemitus', o, con le parole di Claudiano, 'flebile', a un più risonante 'mugitus'.

Ciò è funzionale ad argomentare che, se i 'clamores' di Laocoonte erano per Virgilio equiparabili a un 'mugitus', il 'mugitus' poteva a sua volta inferire per carica semantica anche il 'gemitus'. Pertanto, non è da escludere che il Sadoleto, con l'evocazione del sintagma 'gemitum ingentem', alludesse anche al senso del 'mugitus' virgiliano, proprio in ragione dell'aggettivo 'ingens', che appunto indica una considerevole grandezza. E questo modo di leggere i testi e di applicarli alla statua è perfettamente in linea anche con la sensibilità poetica di coloro che dalla fine del Settecento in avanti si confrontarono con la statua e con la tradizione letteraria a essa afferente. In quest'ottica si comprende meglio la soluzione originale adottata da Rapisardi, che riconosce nelle grida di Laocoonte 'ululati' (I, [XXVIII], i, 3-4 e 10: «or qui l'audace con ululi vani» e I, [XXVIII], ii, 3: «mie voci moleste»), a richiamare l'onomatopeico verbo greco ὀλολύζω, secondo una certa erudizione secentesca sovrapponibili a un doloroso muggito (cfr. Stat. *Theb*. VI, 118: «Cum signum luctus cornu grave mugit adunco»).[306]

Che però il 'gemitum ingentem', o, come sovente reso in italiano, 'gemito immenso', rappresenti un suono sovrastante piuttosto che una controllata modulazione fonica potrebbe essere dimostrato dall'uso che, a cavallo tra

306. Acciarino 2023, pp. 15-21 e soprattutto 19.

Ottocento e Novecento,[307] ne faceva D'Annunzio nel suo romanzo *Il fuoco*. Il sintagma occorre in un passo dalla forte connotazione uditiva (II, xv, 13: «riudì il fragore dei magli, lo stridore degli argani, l'ansare delle macchine, l'immenso gemito del ferro nella caligine affocata»),[308] dove appunto il 'gemito', che pur altrove dallo stesso autore viene considerato alla stregua di un 'sospiro', qui acquisisce i connotati dei suoni assordanti cui è associato – 'fragore', 'stridore', 'ansare' – proprio in virtù dell'aggettivo 'immenso' unitovi. Se, quindi, il 'gemito' è per natura un suono, dal punto di vista semantico poteva anche essere inteso con carica neutrale, tale che tono, volume e frequenza risultino proporzionati al contesto e agli attributi che ne determinano l'intensità.

3.1.9 Nervi, vene, muscoli

La potenza espressa dal gemito-muggito nell'ambito uditivo trova un corrispettivo di carattere visivo nella tensione muscolare che poeti e letterati riscontravano nell'aspetto della statua. Come già detto, il vigore di Laocoonte emerge anche in Virgilio, che ne descrive la corsa giù dalla rocca e il lancio dell'asta contro il Cavallo, e soprattutto nella colluttazione con i serpenti, in cui l'uomo è rappresentato nell'atto di tendere le braccia, sforzando con le mani nel tentativo liberarsi dalle spire (*Aen*. II, 220: «Ille simul manibus tendit divellere nodos»). Nondimeno, sembra essere Sadoleto il primo a trasporre sul gruppo scultoreo del Laocoonte vaticano un lessico anatomico che contempli la minuziosa osservazione delle reazioni di certune parti del corpo allo sforzo e al dolore: la tensione dei nervi (*carm*. 26: «intendunt nervi»), l'affanno del petto (*carm*. 28: «de vulnere murmur anhelum est»), l'opposizione dei polpacci (*carm*. 32: «Absistunt surae»), il gonfiore delle cosce (*carm*. 32: «crus tumet»), l'indurimento delle parti vitali all'affievolire del polso (*carm*. 32: «obsaepto turgent vitalia pulsu»), il dilatarsi delle vene illividite, il sangue scuro (*carm*. 33: «liventesque atro distendunt sanguine venas»). Nel medesimo solco s'inserisce Winckelmann, ma introducendo una serie di elementi innovativi:

307. Sulla non sovrapponibilità del 'gemitum' del Sadoleto con i 'clamores' di Virgilio si è già espressa Pigeaud 1995, p. 472. Nondimeno, il rapporto tra i due termini, nelle traduzioni sette-ottocentesche, potrebbe essere meno netto di quanto precedentemente supposto; in quest'ottica, si rimanda ancora a Bellini 1826, III, p. 20 (XIII, lii, 1-4) dove, nel contesto di un più che ipotetico parallelo con la figura di Laocoonte, si riscontra un'ulteriore modulazione del 'gemitum ingentem', che potrebbe collegare quanto detto sopra con quel che segue: «Ed, oh misera scena! Il padre ei scorge / avvinto, rannodato, furibondo: / pietade e orror nell'anima gli sorge, / e ulula, e innalza un gemito profondo».

308. Stesso uso anche in D'Annunzio, *Il fuoco* II, xvi, 24: «L'imagine della città brutale, nera di carbone e irta di armature, occupò l'isola mite; il fragore dei magli, lo stridore degli argani, l'ansare delle macchine, l'immenso gemito del ferro, coprirono la melodia primaverile».

> e mentre l'eccessiva pena ne gonfia i muscoli, e ne stira violentemente i nervi, mostra il suo coraggio sulla fronte rilevata. Il petto sollevasi a stento e per l'angoscia che lo stringe […] I sospiri soffocati, e 'l trattenuto respiro comprimongli il ventre, e incavangli i fianchi; onde in qualche modo par che ne veggiamo il moto degli intestini […] Le sue gambe vorrebbero sollevarsi per sottraersi a tanta pena […][309]

Tutti questi tratti contribuiscono alla definizione di un canone relativo alla rappresentazione della statua, spesso comparendo in maniera simultanea o incrociata, e allo sviluppo di un immaginario paradigmatico. Nelle ecfrasi di XVIII e XIX secolo, per esempio, i nervi vengono descritti talvolta come tesi o nell'atto di tendersi (I, Costa [XI], 51: «e tesi i nerbi, e turgide le vene»; I, Gallo [XVI], 39: «tendonsi i nervi»; I, Bellucci [XXIV], 35: «Tendonsi i nervi»), con chiaro tributo al Sadoleto, anche se, almeno nel primo caso, in ragione della composizione complessiva, l'esito pare tratto in maniera antifrastica da un passo delle *Novelle piacevoli* del Casti, che descrive con medesimi termini un uomo che scoppia di salute («Tesi li nervi, e turgide le vene»).[310]

D'altro canto, è dalla traduzione italiana di Winckelmann che le descrizioni di Laocoonte colgono il dettaglio dello 'stirare' i nervi – il verbo cerca di rendere il concetto di resistenza insito nell'originale tedesco 'anziehet'[311] – configurandosi come una variante adiafora rispetto a quanto tramandato in Sadoleto (I, Cicognara [VII], 277: «stira i nervi»; I, De Luca [X], 740: «ora i nervi gli stira»). Lo stirarsi dei nervi, tuttavia, deve essere inteso nell'accezione di un indurimento estremo,[312] forse addirittura al pari di una sorta di spasmo o contrazione involontaria, come evincibile dall'utilizzo del sintagma nel lessico medico, ma ancora più nelle descrizioni di supplizi, alla stregue di quelli subiti da Cristo sulla croce, secondo la lettura dell'episodio della Passione da parte di Giovanni Francesco Durazzo, ove, appunto, la fenomenologia del dolore veniva resa con analogo espressionismo verbale:

> […] venendo universalmente addolorato in tutte le vene, in tutte l'arterie, in tutt'i muscoli, in tutt'i nervi, in tutte le giunture, in tutte l'ossa, e in tutte le membra; posciaché squarciandosi da' chiodi i nervi nelle mani, e ne' piedi, dove

309. Winckelmann 1779, II, p. 196.

310. Il v. 51 è esemplato su Casti *Novelle piacevoli*, I, viii, 7-8 p. 8: «Tesi li nervi, e turgide le vene / e di sovrabbondante umor ripiene».

311. Borbein – Kunze – Rügler 2016, p. 674; cfr. *EWD* alla voce 'ziehen', che ne riconduce l'etimo al protoindoeuropeo *deuk- donde anche la base del lat. *dūcere* ('guidare', 'tirare') e del gr. δεύκειν ('pensare', 'preoccuparsi'), sottolineando la valenza tanto fisica quanto mentale dello sforzo. L'idea di condurre o trascinare qualcosa implica un'azione che spesso richiede sforzo, sia fisico (tirare un carro) sia mentale (guidare un esercito o una riflessione).

312. *TB*, IV, p. 1219: «Tirare distendendo. Rammenta Trahere, Distrahere, Extricare. In illir. Sterati, Stendere. Gr. Στερεόω, Consolidare, Fare resistente; perché le cose stirate, son più resistenti».

> in grandissima copia si uniscono, fu forza, che a tutte le membra si stendesse lo spasimo, che maggiormente s'inasprì dallo stiramento così violento de' carnefici, i quali scorgendo al primo forarsi di una mano, e di un piede aggroppati, ed attratti i nervi, si diedero a stirare, e a strappare a forza di funi l'altro piede, e l'altra mano, finché giungessero al luogo de' forami; e ciò con tanta violenza, che per testimonianza di S. Brigida, tutti i nervi e tutte le vene si snodarono, e in gran parte di ruppero: «Manus, et pedes ulta modum cum fune trahebant ad loca clavorum, ita ut omnes nervi, et venae extenderentur, ac rumperentur».[313]

Il senso di contrazione involontaria, di spasimo, o, meglio, di risposta a una sollecitazione esterna, risulta ancora più chiaro nell'occorrenza unica dei verbi 'serpeggiare' e 'vibrare' qui associati ai nervi. Entrambi i verbi, derivanti dal lessico medico,[314] risultano dipoi recepiti anche nelle ecfrasi del Laocoonte: il primo si attesta nell'opera del Chiusole (I, [II], 349: «Pe' nervi serpeggiando»), il secondo nel volgarizzamento del Sadoleto operato dal Missirini (I, [XV,] 42: «Vibransi i nervi»). L'attestazione del Missirini, inoltre, non risulta estranea alla poesia coeva, se si pensa ai poco anteriori (1803) versi *Ad Apollo* di Ippolito Pindemonte, che evocano «un segreto vibrar di nervi offesi».[315]

Sempre in un solo caso, peraltro dal medesimo componimento del Missirini, si attesta il rigonfiamento dei nervi (I, [XV], 52: «gonfiansi i nervi, e i muscoli»). Non è da escludere che qui l'immagine del gonfiarsi dei nervi occorra per attrazione del secondo termine, ossia i muscoli – visto che altrove la diffrazione è resa esplicita (I, Cicognara [VII], 277: «i muscoli rigonfia e stira i nervi») – ancorché vanti un precedente in un distico de *La corneide* di Giovanni De Gamerra (LX, cxlix, 7-8), in cui si descrive un combattimento corpo a corpo tra Ulisse e Minosse:

> Poi distendendo i bracci suoi protervi
> fa su quelli gonfiar muscoli e nervi.[316]

I muscoli e i nervi si gonfiano e si irrigidiscono variamente; le vene, invece, vengono rappresentate, nella maggior parte dei casi, come 'turgide' (I, De Carli [III], 179; I, Costa [XI], 51), 'tumide' (I, Bellucci [XXIV], 44), 'livide' o 'illividite'. Se le 'turgide vene' sono quasi stilema del Casti, non solo per l'occorrenza vista poco sopra, ma anche in ragione di un verso della *Morte di Ercole*, inclusa nella raccolta delle *Poesie liriche* («Per le turgide vene a lui

313. Durazzo 1702, p. 189.

314. Tra gli altri cfr. Haller 1762, p. 361: «Primum continuo occurrit, vibrare, tremere, oscillare; deinde vibrationes per totam, ingentem nervi longitudinem propagare, unice elastici corporis esse, ut proprium fit, cedere ictui, et paulo post se in eum statum restituere, unde sit depulsum».

315. I. Pindemonte 1814, p. 102.

316. De Gamerra 1781, V, p. 109.

si sparse»),[317] invece le vene 'tumide' appartengono in prevalenza al lessico tecnico della medicina, sebbene acquisite talvolta anche in poesia, perlopiù epica, come mostra un passo della celebre *Colombiade* (XXIII, lxiii, 1-4) di Bernardo Bellini, il cui dettato sembra richiamare elementi non dissimili da quelli impiegati per la descrizione di Laocoonte:

> Poiché lo stuol degli agognanti viene,
> sol nervi ed ossa, innanzi al diro pasto,
> gittano i rai, fan tumide le vene,
> si rigonfiano il seno arido e guasto.[318]

Il fatto che le vene diventino livide, cioè scure, a causa del veleno iniettato dal morso dei serpenti, conferisce all'immaginario una sfumatura tragica già chiara senz'altro a Sadoleto e ai suoi lettori – per cui le 'liventes venas' (*carm*. 33) echeggia il senecano «liventque venae» (*Oed*. 357);[319] l'eco settecentesca del sintagma nella *Romilda* di Altan («infra livide vene il core istesso»)[320] ne conferma i termini entro cui il riuso si manifesta. E considerato che il Nelli, soffermandosi sul dettaglio delle vene, le definisce 'egrote', ossia malate, e 'gonfie' (I, [XXI], 5-6), permette di comprendere la scelta di De Luca di adottare la locuzione, certo prosastica, 'effervescenza del sangue' (I, [X], 737-738: «con quanta effervescenza entro le vene / gli ribolle già il sangue»), che aderisce a un linguaggio clinico sottendente, con le parole de *La medicina d'Asclepiade* di Giovanni Fortunato Bianchini (1769), una patologia in corso: «per tema d'accrescere l'effervescenza del sangue nelle vene, e promovere l'infiammazione delle arterie in modo disordinato».[321]

3.1.10 Il petto affannato

Altro elemento di significativa caratterizzazione del corpo di Laocoonte è quello del petto ansante. Sadoleto evocava questo respiro affannoso, causato dal dolore del morso di un serpente (*carm*. 28: «de vulnere murmum anhelum est») – ricollegato quindi al 'gemitum ingentem' visto sopra – insistendo sul versante uditivo – il movimento della cassa toracica si desume infatti dal 'murmur' che è quasi 'anhelum', in linea con un'affinità semantica registrabile già a partire da Seneca (*Ag*. 713: «Anhela corda murmure incluso fremunt»), Lucano (V, 191-192: «Effluit et gemitus nec anhelo clara meatu / Murmura») e soprattutto Silio Italico, l'autore che ne testimonia la maggiore consistenza (e.g., II, 687: «Semesae stragis cumulis aut murmure

317. Casti 1769, p. 179.
318. Bellini 1826, IV, p. 190.
319. Non di questo avviso Parenti 2020, I, p. 211 n. 33 che preferisce rimandare al forse meno perspicuo Ov. *am*. II, ii, 47: «compedibus liventia crura».
320. Altan 1702, p. 17.
321. Bianchini 1769, p. 67.

anhelo»; IV, 373: «Inter se furibunda movent et murmure anhelo»; VIII, 114: «Contra sic infit solvens vix murmur anhelum»). È invece Winckelmann a renderne a parole la plasticità, semplicemente collegando la meccanica dell'affanno alla parte del corpo che ne è investita: «Il petto sollevasi a stento e per l'angoscia che lo stringe».[322] L'angoscia che stringe o, meglio, opprime Laocoonte, provoca la reazione del petto, che si solleva con difficoltà, affaticando il respiro.[323]

Tuttavia, la differenza con Sadoleto e, soprattutto, con Winckelmann è significativa: Virgilio limitava l'atto del soffocamento all'azione dei serpenti, senza implicazioni psicologiche; negli altri due modelli, invece, l'affanno è dettato dalla paura e dall'angoscia. E questo aspetto è chiarissimo nelle rappresentazioni poetiche di Settecento e Ottocento.[324] Il Borromeo, per esempio, pur facendo riferimento alla stretta opprimente dei rettili, utilizza un sintagma di notevole patetismo (I, [I], ii, 3: «premon col tergo l'affannato petto»), che recupera un immaginario che dalla classicità[325] trascolorava nella lirica amorosa,[326] e quinci recepito nella tradizione epica e tragica. Il medesimo vale per Cicognara (I, [VII], 279: «solleva a stento per angoscia il petto»), Costa (I, [XI], 43: «Oh come ansante ha il petto») De Luca (I, [X], 740-741: «or gonfiando / con più vivo calor l'ampio suo petto») e Bellucci (I, [XXIV], 11: «ansante ha il petto»).

Più raro, invece, «l'anelante petto» del De Carli (I, [III], 180), che riscontra una forma analoga nel volgarizzamento della *Tebaide* di Stazio operato da Cornelio Bentivoglio d'Aragona («dall'anelante / petto distilla un gelido

322. Winckelmann 1779, II, p. 196.

323. Meccanica peraltro accuratamente descritta già dalla classicità, per esempio, in Cicerone (*Tusc*. IV, 18: «angor est aegritudo premens») e Ovidio (*met*. IX, 78: «angebar, ceu guttura forcipe pressus»).

324. Il petto anelante transita dall'ecfrasi della statua all'ambito letterario, con movimento inverso però, passando da Sadoleto a Virgilio. Ciò si evince già a partire dal volgarizzamento dell'*Eneide* del Caro (II, 367-368), recepito nell'anonimo testo teatrale de *L'incendio di Troia*, dove, a Virgilio, ove, alla stretta meccanica dei serpenti nella parte centrale al corpo e al collo (*Aen*. II, 218: «Bis medium amplexi, bis collo squamea circum»), viene associato l'elemento anatomico del petto, non altrimenti menzionato (II, [II], 41-42: «con due spire nel petto e due nel collo / gli racchiusero il fiato»).

325. L'associazione di 'pectus' e 'anhelum' è diffusissima, attestata tra gli altri in Verg. *Aen*. VI, 48-49: «sed pectus anhelum, / Et rabie fera corda tument» – che, in ragione di 'rabie' e 'tument', potrebbe dichiararsi come parte della costellazione mnemonica agente nella versificazione del Sadoleto, al netto di potenziali sovrapposizioni con Sil. V, 604: «Iraque anhelatum proturbat pectore murmur» – oppure con Stat. *Theb*. IX, 402-403: «Leucothean planxisse ferunt, dum pectore anhelo / Frigidus in matrem saeuum mare respuit infans», reso peraltro con precisione significativa in Bentivoglio d'Aragona 1729, p. 335: «Leucotoe pianse in rimirare il figlio / freddo versar dall'affannato petto / il già bevuto mar nel sen materno».

326. L'affanno, in generale, popola i testi poetici volgari sin dalla lirica amorosa del XIII secolo, per combinarsi poi al petto nel Quattrocento, cfr. tra gli altri Boiardo, *AL* CIV, 86-87: «ché più non pò tenere il tristo petto, / colmo de affanno e di soverchie pene».

sudore»),[327] ma soprattutto viene acquisito come elemento distintivo delle manifestazioni di esplicita sofferenza dalla letteratura posteriore, basti pensare al riuso che ne fa Leopardi nella *Crocifissione di Cristo morto* (1813), usando un lessico, che include la presenza di tensione muscolare e nervosa, che in parte corrisponde con quella del Laocoonte:

> Mirate come a colpi di grave martello gli trapassan que' carnefici i piedi, e, dell'un braccio i contratti nervi stirando, e disnodando dell'altro le giunture, le mani esse pure conficcano con acuti chiodi alla croce; e quindi movendo con funi il doloroso patibolo, lo sollevano, lo trabalzano, lo inalberano e, nello scuotersi delle fibre convulse e nel trepidar del petto anelante e nell'allargarsi delle ferite, giù lo piombano nella fossa che tosto rosseggiar si vede del sangue che a rivi scorre dalle vene dilacerate del Nazareno Signore.[328]

3.1.11 Contorsioni

Il contorcimento del corpo, come reazione a una sollecitazione dolorosa, diviene un aspetto cruciale per la descrizione di Laocoonte almeno a partire dal Sadoleto (*carm.* 22: «Connexum refugit corpus torquentia sese»).[329] Sugli schemi consolidati, tuttavia, le riscritture settecentesche intessono trame originali. Il Borromeo all'atto del contorcimento associa quello dell'agitazione (I, [I], ii, 7: «ei si agita e contorce»), spunto però letterario, suscitato da un'immagine ben precisa, ossia del vento che soffiando sforza i rami dell'albero come descritto ne *La morte di Nice*, dramma pastorale di Giulio Cesare Cordara:

> […] quando improvviso turbo
> levasi, non so come, e sulla bella
> arbore verdeggiante con tal lena,
> con tal'ira si scaglia, e sì l'avvolge,
> e la contorce, e l'agita, e la scuote,
> ch'ella s'incurva, ed ora al destro lato,
> ed ora al manco minacciosa pende.[330]

Altrove, come in De Carli (I, [III], 178), la sforzata posizione del corpo è qualificata dalla gestualità che ne deriva, tale che Laocoonte si «contorce in

327. Bentivoglio d'Aragona 1729, p. 67; cfr. Stat. *Theb.* II, 673-674: «gelidus cadit imber anhelo / pectore».

328. Cfr. Corti 1972, pp. 329-330 e 340.

329. Gamberini 2024, pp. 95-105. Cole 2001, 520-551. Tra le altre occorrenze della presente antologia, si segnalano i passi speculari di due volgarizzamenti del Sadoleto; cfr. I, Missirini [XV], 33-36: «già apprese membra, / e lacerate pel martoro intenso / torconsi» e I, Gallo [XVI], 31-32: «Il circuito corpo / già si contrae e le membra contorce».

330. Cordara 1754, p. 22.

atti orrendi e strani». Questa clausola, che ha ampia fortuna nella tradizione letteraria volgare, finisce per imprimere alla posa dell'uomo una sembianza disumana, occorrendo non di rado in riferimento ad animali mostruosi.[331] Allo stesso modo, quando Silvestri (I, [XIV], v, 6) descrive gli ultimi istanti del sacerdote troiano prima della morte, il contorcimento risulta associato all'azione di uno scatto repentino, un alzarsi in piedi che segnala quasi un estremo conato che prelude a un inevitabile e definitivo soccombere: «si contorce…si drizza disperato». Infatti, anche la combinazione di 'contorcersi' e 'drizzarsi' è tradizionalmente ascritta agli animali,[332] quantomeno nella prosa scientifica del Settecento, che ne fa uso, come nel caso del medico Alessandro Pascoli (1701), per esporre le reazioni meccaniche di un gallo al risveglio:

> Ecco in oltre i nervi gonfi di spiriti, i muscoli in azione, ed in fine desto quell'animale sì altamente addormentato, poiché volge gli sguardi, si dibatte, si divincola, e si contorce, si drizza in piè, s'imposta […][333]

3.1.12 I serpenti

Almeno quanto le figure umane, e forse anche di più, i protagonisti della scena sono i serpenti. Ogni reazione di Laocoonte, dei figli, dell'uomo nei confronti dei figli – dolore furore sgomento paura coraggio – è sempre frutto dell'interazione con i due rettili. E nonostante questo sia un fattore sostanzialmente marginalizzato da Winckelmann, e quindi dall'estetica neoclassica – nella descrizione del gruppo, lo storico dell'arte tedesco riserva poche sintetiche battute agli animali – proprio perché tenuto in grande considerazione sia da Virgilio che da Sadoleto, finisce invece per diventare uno degli elementi che offriva alla descrizione poetica l'occasione di indugiare maggiormente in un espressionismo movimentato ed energetico, senza il quale l'episodio avrebbe perso sostanzialmente di vivacità. Di questo si era già accorto Goethe, che nel suo saggio sul Laocoonte sottolineava come i serpenti sono gli effettivi motori della dinamicità del gruppo scultoreo:[334] l'interazione tra i serpenti e i corpi umani detta i movimenti e le reazioni che tanto hanno catalizzato l'interesse del pensiero estetico attraverso i se-

331. Boiardo, *IO* I, XIV, xii, 5-6: «Ché ogni granetto se ebbe a tramutare / in diverso animale orrendo e strano»; Dell'Anguillara, *Metamorfosi* V, cccxviii, 5: «V'è l'Idra, e gli altri mostri orrendi e strani»; Leopardi, *Guerra dei topi e delle rane* III, xxi, 1: «Venner certi animali orrendi e strani».

332. Non tanto in poesia, dove comunque si riscontra in un passo dell'*Adone*, ove Marino descrive proprio le movenze di un serpente (IV, cxlii, 3-5: «qualor per ira si contorce e guizza […] la superba cervice in alto drizza»).

333. Pascoli 1701, p. 39.

334. Venuti 1994, pp. 72-78.

coli. E, a ben guardare, gran parte della morte di Laocoonte come riportata nell'*Eneide* indugia proprio sulla descrizione dei serpenti.

Da Virgilio, infatti, sappiamo che i serpenti sono smisurati; nell'atto di muovere le lore 'immani' spire attraverso l'acqua, alzano i colli e aprono le creste di colore rosso, come sono rossi i loro occhi, smuovono vigorosamente le onde, provocando notevole rumore. Sibilano minacciosamente estraendo e ritraendo la lingua. Prima di attaccare Laocoonte, avvolgono i figli con una possente stretta ('amplexus implicat') e se ne cibano; poi legano il padre tra le loro spire ('spiris ingentitibus ligant'), due volte girando ('amplexi') intorno al collo e due volte intorno al corpo. Dopodiché gli vomitano addosso saliva mista a scuro veleno.

Naturalmente, chi aveva davanti la statua non poteva non scontrarsi con l'assenza di alcuni dei dettagli virgiliani. Eppure, per esempio, Sadoleto non rinunciava a descrivere i doppi giri di spire (*carm.* 14-16: «Prolixum bini spiris glomeratur in orbem / ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant, / ternaque multiplici constringunt corpora nexu») attorno al corpo di Laocoonte (*carm.* 21-22: «totumque infraque supraque / implicat»), che, come peraltro notato da Lessing, non sono riscontrabili nelle medesime posizioni indicate da Virgilio (il collo e il torace),[335] ma, se proprio si volessero vedere tangenze, bisognerebbe cercarle nella sovrapposizione riscontrabile sotto la coscia destra, o in quel nodo che Baccio Bandinelli aveva immaginato sulla spalla a cui si attaccava il braccio ancora mancante all'epoca dello scavo cinquecentesco.

Per Sadoleto, il serpente s'insinua (*carm.* 29: «subintrat / lubricus») tra Laocoonte e i figli e li avvolge in una stretta violenta (*carm.* 35: «implexuque angit rabido»), mordendone uno e sollevandolo tra le spire (*carm.* 38: «circumiectu orbis validoque volumine fulcit»), mentre l'altro tenta di liberare il piede dalla stretta della coda (*carm.* 40: «dum parat adducta caudam divellere planta»). E sulla stessa linea del Sadoleto, molti altri poeti che durante il Cinquecento si cimentarono nell'ecfrasi del Laocoonte riconobbero come i serpenti si avvolgevano strettamente ai corpi e come le figure umane cercassero di liberarsi, sostanzialmente canonizzando l'immaginario intorno a un lessico preciso fatto di voci come, 'strictus / dubius nodus',

335. Londonio 1833, pp. 45-46: «Le braccia strettamente attaccate al busto dalle spire dei serpenti avrebbono sparso il gelo e la morte su tutto il gruppo. Laonde noi le vediamo tanto nella figura principale come nelle secondarie in piena attività e rivolte massimamente ove il dolore è più cocente […] Le doppie spire dei serpenti avrebbero coperto quasi tutto il corpo, e perciò quella dolorosa contrazione del ventre che è tanto espressiva sarebbe stata sottratta alla vista. Quella parte del corpo che non fosse rimasta da esse occultata sarebbe apparsa in uno stato di pressione e di gonfiamento prodotto da una forza esteriore e non dal dolore interno. Il collo in tal guisa doppiamente attortigliato avrebbe guastata interamente quella punta piramidale che riesce tanto grata alla vista, e le due teste dei serpenti ergendosi sopra questa specie di cèrcine avrebbero prodotto un tal contrasto di proporzioni da rendere estremamente disgustosa la forma di tutto il gruppo».

'nexus', 'amplexus', 'circumdatio', 'ligare', 'sinuosae flexes', 'laetiferis orbibus', 'innexus'.

È più che immaginabile, quindi, che un fenomeno analogo si potesse riscontrare anche nelle composizioni poetiche dei secoli XVIII e XIX. E malgrado Winckelmann intendesse concentrare lo sguardo sull'uomo piuttosto che sugli animali, sembra che le ecfrasi e le rappresentazioni versificate dell'episodio della morte di Laocoonte, quando esplicitamente quando solo implicitamente riferibili al gruppo scultoreo vaticano, siano impermeabili a tale imposizione. E anzi, se si considera che Winckelmann rimane pur sempre una delle cause scatenanti del risveglio letterario intorno al Laocoonte, proprio per la mancanza di dettagli riferiti ai serpenti nella sua opera, finiva per spingere i poeti a dedurne immaginario altrove – certo in Virgilio e nei suoi volgarizzamenti, in Sadoleto, ma anche in una molteplicità di altri autori.

I serpenti sono più volte definiti 'immani', secondo la consueta traduzione del virgiliano 'immensis', ma, in costruzioni sintagmatiche come 'immani serpi' / 'serpenti' (I, Borromeo [I], i, 3; I, Benazzi [VIII], 9; I, Costa [XI], 31) e 'angui immani' (I, Bellucci [XXIV], 13), paiono denotare la sopravvivenza di uno schema attestato nelle pieghe meno frequentate della classicità (Germ. *arat*. 49: «Immanis serpens sinuosa volumina torquet») e talvolta nella latinità medievale (e.g., Milo *Amand*. I, 177: «Obviat immanem horrendi corporis anguem»; Walt. Spir. *Christoph*. III, 67: «Ceu puer, immanem si forte aspexerit anguem»).

L'idea di grandezza proiettata sui rettili finiva poi per variarne il lessico, espandendo così l'immaginario fondante della rappresentazione: venivano qualificati alla stregua di 'smisurati serpenti' (I, Silvestri [XIV], iii, 1-2 in enjambement), attivando schemi non già desueti della tradizione letteraria. Il sintagma, infatti, si attesta con identica rottura della coesione metrico-sintattica nel volgarizzamento in versi delle *Laudes Herculis*, solitamente attribuite a Claudiano, condotto da un anonimo Accademico Quirino, che, di fronte all'Ercole bambino che schianta i serpenti – semplicemente 'dracones' dalla bocca grande (*ant. lat.* 494b, 57-59: «Corripis exiguis mox grandia guttura palmis, / Et manibus teneris cogens in brachia pondus / Constringis pressos, relevans tellure, dracones») – adottava la medesima formula:

> Colle picciole man gli smisurati
> serpenti afferri presi nella gola,
> e perché tenerelle, i bracci al peso
> reggon robusti, e poscia li sollevi,
> e al fin gli schiacci l'uno e l'altro al suolo.[336]

Che poi questa formula risulti anche felicemente applicabile a Laocoonte, lo prova l'ecfrasi in prosa del gruppo scultoreo inserita nell'*Itinerario istrut-*

336. Berengan 1736, pp. 189-191.

tivo di Roma di Mariano Vasi, che, pur facendo leva su elementi descrittivi ormai topici, non rinunciava a proporne di innovativi:

> Questo gruppo è sublime, e superiore ad ogni altra opera per la scelta delle forme, per la bella composizione, e soprattutto per la giusta espressione del più forte dolore, che queste tre figure risentono in tutte le parti del loro corpo, e per i morsi dei due orribili, e smisurati serpenti.[337]

Ma anche l'orrore mediante il quale Vasi enfatizzava le dimensioni dei rettili risulta a suo modo recepito, anche perché si tratta del medesimo orrore che Enea per primo prova di fronte alla visione dei serpenti (*Aen*. II, 204: «Horresco referens immensis orbibus angues») e che si riflette dipoi nel Sadoleto (*carm*. 12: «Horret ad haec animus»). In quest'ottica, si comprendono i vari epiteti rivolti agli animali, frutto di un repertorio di consolidata efficacia: se da 'orride serpi' (I, Chiarli [XX], 65) si potrebbe evincere una sfumatura tragica, considerando il parallelo nell'*Antonio e Cleopatra* di Vittorio Alfieri (V, ii, 1146: «orride serpi che al gorgoneo teschio»), e 'orribil drago' (II, Chiari [III], 68) inserirsi nella secolare descrizione di mostri attestata con frequenza dal Cinquecento in avanti, non tanto le «terribil serpi» (I, Filomarino [VI], 183), ma le «terribili idre» (I, Delâtre [XXV], 5) denotano un afflato di originalità, considerando che con questo sintagma, nell'oratoria ecclesiastica, s'era finito per indicare la forza incontrollata delle sofferenze umane («Oh idre terribili che sono le umane passioni»),[338] quasi decodificando uno dei possibili significati che il congegno simbolico della statua del Laocoonte veicolava.

La ferocia dei serpenti si riscontra con frequenza: il «fier serpente» che è «cinto» intorno al corpo di Laocoonte (I, Chiusole [II], 346; I, Massi [XXVII], 1), rappresenta infatti citazione alla lettera dell'ecfrasi cinquecentesca di Eurialo d'Ascoli (I, cxxxix, 3: «e 'l fianco poi dal fier serpente cinto»); i «fieri draghi» (II, Anonimo [II], 52), che, come noto, derivano direttamente dal volgarizzamento dell'*Eneide* del Caro (II, 378), sono forse radicati nel più profondo immaginario della *Comedia delle ninfe fiorentine* del Boccaccio (XXIII, 41: «ne' focosi carri tirati da' fieri draghi»);[339] la dittologia «feroce e crudele angue» (II, Chiari [III], 12) ostenta un certo sapore eroico, se si pensa al parallelo dell'*Oriente conquistato* di Tiberio Ceuli («Che certo all'hor feroce in te qual angue / spargerei tosco e più crudele assai»).[340]

La ferocia dei serpenti si manifesta anche in altra forma: il fatto che, per dirla con Virgilio, divorino i figli di Laocoonte (*Aen*. II, 215: «et miseros

337. Vasi 1791, pp. 698-699.

338. Donadoni 1834, p. 249.

339. In riferimento ai versi del capitolo precedente; cfr. Boccaccio, *Amet*. XXII, 37-39: «Dunque col carro su del nostro foco / tirati da' dragon ce ne montiamo; / già siam vicini a lui, già distiàn poco».

340. Ceuli 1672, p. 302.

morsu depascitur artus»),[341] li rende all'immaginazione poetica voraci. Si attesta infatti una «edace coppia infesta» (I, Benazzi [VIII], 9), che a sua volta occorre in un anteriore poemetto di Clemente Bondi, intitolato *Felicità*, dove si menziona appunto una 'coppia infesta', composta dalle personificazioni di Delitto e Morte, proveniente dagli abissi, come peraltro i serpenti marini dell'episodio di Laocoonte («A corrompere il dì la coppia infesta / nel mondo appena dagli abissi sorse, / che nella sembianza orribile e funesta / tremò la terra e il sol la faccia torse»).[342] Si riscontra «avida belva» (II, Chiari [III], 77) che trova un riferimento relativo ai serpenti nella *Sabrina*, dramma di Paolo Rolli («Temo d'avida belva o d'orrid'angue»).[343]

I «famelici mostri» del Rapisardi (I, [XXVIII], i, 8) ricadono invece nella fattispecie dei modelli di lotta tra uomo e animale, come per esempio in quelli rappresentati ne *La Roccella espugnata* di Francesco Bracciolini, dove due naufraghi scacciano voraci pesci che tentano di morderli (VI, lxi, 1-2: «Misero in van con la sua destra inerme / da i famelici mostri il fianco aita / col destro il manco piè battendo scherme, / ma col muoverlo, i pesci a i morsi invita»).[344] Analogamente, alla definizione di «angue pasciuto nel cruento petto», cioè di serpente che si ciba del sangue di uno dei figli di Laocoonte (I, Missirini [XV], 62), potrebbe corrispondere un passo analogo ancora de *La Roccella* del Bracciolini, dove appunto si narra dello scontro tra un uomo e un serpente che viene respinto proprio mentre si trova a saziarsi del sangue di un altro animale (IX, xii, 1-4):

> Et ei stringe la spada, e verso l'angue
> corre, e minaccia, onde per lui la biscia
> fugge non satia del pasciuto sangue,
> lascia la preda e si dilunga, e striscia.

Più chiaramente riconoscibili le matrici di «mortifer angue» del Cicognara (I, [VII], 270) e «mala striscia» del Costa (I, [XI], 59): la prima ascrivibile ad Alfieri (*Timoleone* I, ii, 48-49: «A spegner questo / mortifer angue ognor»),[345] che usa il medesimo schema come metafora dell'invidia armata di calunnie e frodi; la seconda derivata dal celebre episodio della dantesca valle dei re (*Purg.* VIII, 98: «Tra l'erba e ' fior venìa la mala striscia»).

Al serpente, in più di un caso, viene ascritta una intrinseca malvagità. Non solo in senso lato, quando cioè appare qualificato come «lubrico angue» (I, Nelli [XXI], 3-4), 'serpe lubrico' (I, Costa [XI], 37-38; I, Missirini [XV], 47; I, Gallo [XVI], 44-46) o «lubrico mostro» (I, Diacóni [V], 5) – l'agg.

341. Dinamica ripresa anche dal Sadoleto, *carm.* 36-37: «depasta cruentum / pectus».

342. Bondi 1778, I, p. 139.

343. Rolli 1744, I, p. 417.

344. Così in F. Bracciolini 1630, pp. 150-151.

345. Mediato forse da Celio Magno, *Rime* CX, 8: «m'è qual tra vaghi fior mortifer'angue». Se ne attesta una forma anche nella poesia umanistica di lingua latina; cfr. Loschi *Ach.* 106: «Furibunda gestans angue mortifero cohors».

'lubrico' sottende la capacità di introdursi anche in spazi imi, inferendo un carattere di violenta violazione[346] – ma anche e soprattutto quando viene definito «rio serpe» o «serpente» (I, Diacóni [V], 4; I, Roero di Saluzzo [XVII], 10), «rio chelidro» (I, Gallo [XVI], 54-55), dove la malvagità appare esplicita. Se il primo sintagma ha una sua larga fortuna poetica almeno dalla latinità altomedievale, non scevra d'inevitabili interferenze bibliche (Alc. Avit. *carm*. III, 117: «Serpentemque reum prima sic voce notavit»), per poi trovare costante ricezione dal Rinascimento in avanti,[347] il secondo risponde alla tradizione dei volgarizzamenti virgiliani, se si pensa alla resa del «gravis chelydros» delle *Georgiche* (III, 415) offerta da Bernardo Trento («a discacciarne il rio chelidro»).[348]

Si noti che «rio serpe» di Diodata Roero di Saluzzo viene invece tradotto in latino da Marco Morelli (I, [XVIII], 9) con «serpentibus atris», clausola canonica dell'esametro latino, sugellata tra gli altri da Virgilio (*Aen*. IV, 472: «Armatam facibus matrem et serpentibus atris») e Ovidio (*met*. XIV, 410: «Et latrare canes et humus serpentibus atris»), prima di diffondersi nella poesia postclassica e umanistica.[349] L'agg. 'ater, atra, atrum' dalla sfera cromatica finisce per investire tanto la mortale tossicità del serpente, quanto aspetti di carattere morale, connotandosi quindi come soluzione di più intensa polisemia rispetto all'originale.[350] Nondimeno, gli 'atri colubri' compaiono anche nella tradizione volgare relativa al Laocoonte: anche questo sintagma è certamente radicato nella classicità,[351] trovando poi un assiduo riuso anche in letteratura italiana mediato dalla secolare opera di volgarizzazione.[352] Eppure, non si esclude possa accostarsi, almeno nel caso

346. L'agg. è figlio del Sadoleto (*carm*. 30-31: «At serpens lapsu crebro redeunte subintrat, / lubricus, […] »), sebbene non si possa escludere un influsso virgiliano a monte (*Aen*. V, 84-86: «Dixerat haec, adytis cum lubricus anguis ab imis / septem ingens gyros, septena volumina traxit / amplexus placide tumulum lapsusque per aras»), a sua volta ripreso in ambito volgare da Caro, *Eneide* V, 122: «de l ' alto avello un gran lubrico serpe» e dal volgarizzamento virgiliano in Guicciardini 1642, p. 313: «Tanto havea detto, / quando da gl'imi penetrali un angue / lubrico, et grande […]». Si segnalano anche paralleli in Sen. *Thy*. 870: «Fluminis instar lubricus Anguis»; Petrarca, *buc*. VIII, 103: «Quamvis pressa manus, ceu lubricus effluit anguis» e Ven. Fort. *Mart*. II, 308: «Lubricus hinc repetit mordacia sibila serpens».

347. Ariosto, *OF* XXVII, xxix, 5: «Come ha produtto ancho il serpente rio»; Giraldi Cinzio, *Ercole* XIX, iii, 1: «Ben dico questo che né rio serpente»; *RdA*, III, p. 173 [Logisto Nemeo]: «D'eternitade era qual è, né il rio / serpe offenderla ardì col suo veleno?»; Goldoni, *La sposa persiana* II, v, 1: «Misera me, che sento? Qual rio serpe geloso».

348. Trento 1805, p. 85.

349. Tra gli altri Petrarca, *Africa* III, 175.

350. Ernout-Meillet 1951, pp. 53-54.

351. Per esempio Verg. *Aen*. VII, 328-329: «Tartareae monstrum: tot sese vertit in ora, / tam saevae facies, tot pullulat atra colubris».

352. Per esempio, la versione di Silio Italico di Massimiliano Buzio, in *Poeti latini* 1765, XXIII, p. 133: «Strider con feral turbo atro colubro». Il sintagma occorre anche in Borgianelli 1736, p. 329: «All'or d'atri colubri / avvolta il capo», che traduce Hor. *ep*. V, 15-16:

del Missirini (I, [XIII], 3-4 e 7: «fremon gli atri colubri, e par che s'ode / il fischio […] e sì gli aggroppan») in ragione di una serie di ulteriori elementi affini – come la menzione del 'fischio' dei serpenti e il loro atto di avvolgersi attorno all'uomo espresso dal verbo 'aggropparsi' – a un passo dei tutto sommato fortunati *Sogni* di Giovanni Lorenzo Federico Gavotti, pubblicati nel 1813, cinque anni prima del sonetto del Missirini, ove un «fischiante atro colubro / in ciclo aggruppa il suo volume».[353]

Ordinaria, invece, la *iunctura* con cui di solito viene reso 'ardentes colubri' del Sadoleto (*carm*. 16): se in almeno un caso si attua un calco palmare, 'ardenti colubri' (I, Gallo [XVI], 22), la variante 'infuocati' (I, Missirini [XV], 22; I, Bellucci [XXIV], 21), potrebbe trovare un parallelo precedente letterario in un epitalamio di Martino Pineri, dove si menzionano serpenti di fuoco che volano in cielo: «Su i gran campi de l'aria / poggiar per lunghi strisci / infocati colubri».[354]

3.1.13 La stretta e le spire

Per indicare invece come i serpenti stringevano nella loro morsa Laocoonte e i figli, lo spettro lessicale impiegato può dire qualcosa in più sulla natura dell'azione descritta. Anche questo è un tratto che dall'antichità in poi offriva ai poeti una moltitudine di spunti immaginitivi. Il vocabolario poetico, in questo caso, si assesta intorno a una serie limitata di verbi (10), che determinano la natura dell'azione ('ambire' / 'angere' / 'cingere' / 'circumdare' / 'glomerare' / 'implicare' / 'innectere' / 'ligare' / 'revincere' / 'stringere') e a una serie ancor più ridotta di sostantivi (6) che specificano l'oggetto dell'azione medesima ('amplexus' / 'implexus' / 'nexus' / 'nodus' / 'spira') – tutti derivanti dal medesimo gruppo di autorità antiche, come Virgilio e Petronio, e rinascimentali, come Sadoleto, Lampridio Cerva, Andrea Fulvio, Leonico Tomeo.[355]

La trasposizione del paradigma nell'ambito volgare delle riscritture sette-ottocentesche, pur comprendendo in toto lo spettro semantico indotto da tale varianza, finisce per prendere forma in base a schemi insiti nella tradizione letteraria. I verbi che si riscontrano sono quasi il doppio (18) rispetto alle forme latine adottate per la descrizione ('abbracciare' / 'afferrare' / 'aggavignare' / 'aggirare' / 'aggroppare' / 'allacciare' / 'annodare' / 'arroncigliare' / 'attorcere' / 'avvincolare' / 'avvincere' / 'avvinghiare' / 'avviticchiare' / 'avvolgere' / 'cingere' / 'circondare' / 'implicare' / 'rilegare' / 'stringere'), mentre i sostantivi si assestano su un campo di circa un terzo

«inplicata viperis / crinis».

353. Gavotti 1813, p. 70.

354. Pineri 1643, p. 48.

355. Tutti consultabili nell'appendice di Sonia Maffei in Settis 1999.

più ampio (9) rispetto a quello dei modelli antichi e umanistici ('coda' / 'giri' / 'laccio' / 'nesso' / 'orbi' / 'ruota' / 'spire' / 'squama' / 'terga').

Quello che però rende maggiormente sfumato l'immaginario all'interno di schemi dettati dalla tradizione sono gli accostamenti di questi verbi e sostantivi tra loro e con gli aggettivi che ne determinano la percezione. È infatti attraverso tale arte combinatoria che l'apparente omogeneità lessicale estende le proprie possibilità espressive in una molteplicità di rifrazioni semantiche dettate o desunte dalla tradizione. Basti vedere quanto fatto dal Diacóni nel descrivere l'attacco dei serpenti a Laocoonte (I, Diacóni [V], 5-8):

> Quando il lubrico mostro il seno allaccia
> e gambe, e fianchi, e petto, e man raggira,
> e vede attorta a sue robuste braccia,
> in mille doppi, la nodosa spira.

Le clausole 'seno allaccia', 'man raggira', 'robuste braccia' e 'nodosa spira' sono tutte di matrice letteraria; se ne attestano luoghi paralleli, tra gli altri, in Tasso e nella lirica barocca.[356] Nondimeno, l'intera quartina si configura come una rimodulazione di un'ottava del volgarizzamento dell'*Eneide* di Bartolomeo Beverini, che, discostandosi notevolmente dall'originale latino, pare quasi presupporre un'ecfrasi del gruppo scultoreo vaticano:

> E gambe e fianchi e petto e man raggira
> e stringe e lega et inviluppa e impaccia
> con mille doppii la nodosa spira,
> e si ravvolge a le robuste braccia:
> egli tenta di sciorsi, e invan s'aggira,
> e vie più che si snoda egli s'allaccia;
> e le bende sacrate e sparso ha 'l seno
> di nere bave e di mortal veleno.[357]

Inoltre, la 'nodosa spira' risulta congenita al campo semantico degli ofidi, se si pensa che la prima occorrenza nota ai giardini d'epiteti[358] deriva proprio da un'immagine relativa a un aspide – basti rimandare al passo del po-

356. La clausola 'robuste braccia' è di sapore epico-cavalleresco, occorre, e.g., in Ariosto (*OF* XXXVIII, lxiv, 5) e tre volte in Tasso (*GC* VIII, xcvi, 6; XIX, xvii, 2; XIX, cviii, 6). Di gusto barocco è 'seno allaccia', che si attesta nell'epitalamio per le nozze di Leopoldo I e Chiara Felice, in Carbuccia 1675, p. 12: «del tuo vago Signor il seno allaccia», quindi a indicare un atto affettuoso, appunto un abbraccio; così come 'man raggira', che si attesta in un sonetto di corrispondenza firmato da Pierfrancesco Paoli, peraltro associato a un attacco di serpenti, in Maia Materdona 1630, p. 25: «E quante volte la tua man raggira, / non di serpi contesto, il doppio incarco».

357. Beverini 1680, p. 62.

358. Spada 1652, p. 730.

ema eroico d'ispirazione mariana, *Il rosario della Madonna*, di Capoleone Ghelfucci (XVIII, xcvi, 1-4):

> Qual aspe ode, o pur chiude anzi l'udire
> l'orecchio al suon de l'incantate note,
> che col velen de le nodose spire
> vie più s'avventa, e fa volumi e rote.[359]

Allo stesso modo i «tortuosi giri» e le «attorte spire» di Clemente Filomarino (I, [VI], 179-180 e 183) sono possibili reinterpretazioni in lingua italiana di passi dei classici che evocano serpenti di varia natura, rispettivamente delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, da parte di Ludovico Flangini (IV, 2359-2360: «Ned altrimenti in tortuosi giri / contorto drago per la via cammina»),[360] e della *Farsaglia* di Lucano, da parte di Gaspare Cassola («Il fiero basilisco […] coll'attorte spire).[361]

Differente invece è il caso dei 'saldi lacci' con cui i serpenti avvolgono le gambe di Laocoonte, secondo la traduzione che Missirini operava del carme latino del Sadoleto (I, [XV], 49-50: «di più saldi lacci / le ginocchia gli attorce»). Il sintagma, infatti, è desunto dall'immaginario della lirica amorosa, come ben dimostrato dalle attestazioni occorrenti, per esempio, in un sonetto di Giovanni Della Casa (XXXI, 13: «i saldi ed infiammati lacci suoi»), poi replicato senza intermissioni in un madrigale posto alla fine dell'atto secondo de *Le stravaganze d'amore* di Christoforo Castelletti:[362]

> Mille reti Amor tende,
> ond'i cor nostri prende.
> E 'n vece di fuggire
> ne giova incontro a saldi lacci gire.

Le 'flessuose ruote' e le 'aguzze code' del Gallo (I, [XVI], 14-16: «de' tremendi / angui a vedersi in flessuose ruote? / Della lor rabbia o dell'aguzze code») sono forse il prodotto di una ricomposizione di una serie di tessere convergenti con l'*Orfeo* del Marino (I, 54-60), che, nel descrivere la morte di Euridice, si fondava su un immaginario non estraneo alla morte di Laocoonte:[363]

359. Ghelfucci 1606, p. 203.

360. Flangini 1791, p. 399.

361. Cassola 1791, II, p. 113. Le 'torte spire' vengono poi recuperate nell'ambito dell'ecfrasi del Laocoonte in Gallo (I, [XVI], 23: «si distendono a giro in torte spire»), mediate ancora da volgarizzamenti; cfr. l'*Eneide* in Bondi 1790, I, p. 58: «striscia a fior d'acqua, in torte spire ed archi» e il successivo volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio, in Bondi 1806, II, p. 331: «Le torte spire / sgruppò del corpo».

362. Castelletti 1597, IV, p. 37.

363. La fortuna di questo passo nell'ambito della morte di Laocoonte è testimoniata anche in II, Pascot [V], 1919: «In torte anella, il flessuoso corpo».

quando (oh caso infelice)
sollevando del capo
le sanguinose creste, innanellando
in squallid'orbi il flessuoso corpo
e con la coda aguzza
sferzando l'erbe, incontr'a lei si mosse
per mille obliqui strisci
aspe pungente.

Nondimeno, la coda 'aguzza', cioè 'acuta', ovvero appuntita, non è originariamente attributo del serpente, ma dello scorpione, come documentano le fattezze del dantesco Gerione (*Inf.* XVII, 1: «Ecco la fiera con la coda aguzza» e 27: «ch'a guisa di scorpion la punta armava»), e, ancora prima, un verso dei carmi latini, probabilmente ascrivibili al XII secolo, di Hugo Sotovagina (*vers.* 87: «Scorpius arridet, sed cauda pungit acuta»).[364] Ma già a partire dalla descrizione dantesca del mostro, che si presentava con corpo di serpente (*Inf.* XVII, 12: «e d'un serpente tutto l'altro fusto»), pare che il tratto caratteristico della coda dello scorpione slitti dall'insetto al rettile nelle modulazioni della poetica barocca, grazie alla convergenza semantica intorno all'aspetto fraudolento che Gerione poteva condividere con il serpente edenico.[365]

Talvolta il serpente viene presentato come spiacevole al tatto, per esempio con «squamosa scorza» (I, Costa [XI], 44) o con «aspre squame» (I, Viviani [XIX], 11). Se il primo caso ha precedenti letterari ne *Il pastor fido* del Guarini (IV, ii, 196: «quand'egli di squamosa e dura scorza») – senza escludere interferenze dall'Ariosto (*OF* XVIII, ix, 3: «Sostenne a un tempo la scagliosa scorza»), dove però 'scagliosa scorza' fa riferimento alla lorica di Rodomonte – il secondo potrebbe indicare un'eco dal volgarizzamento delle *Georgiche* di Virgilio per opera di Francesco Soave, che evoca «la mortifera vipera, e coll'aspre / squame essi pur gli acquatici serpenti»,[366] per tradurre l'originale «Vipera et attoniti squamis astantibus hydri» (Verg. *gerog.* III, 545).[367]

La presenza delle squame sottende una ruvidezza quasi intrinseca dell'oggetto ricoperto: i serpenti che avvolgono Laocoonte si presentano infatti con «scabre terga» (I, Missirini [XV], 40), «scaglioso dosso» (I,

364. La 'cauda acuta' è un tratto riconosciuto allo scorpione ampiamente dalla letteratura naturalistica sin dall'antichità

365. Questa lettura si suffraga almeno a partire da Proto 1900, pp. 65-67. La forma composita di Gerione, e la sua derivazione dai bestiari, emerge in Mancini 1978, pp. 137-150. Utili le considerazioni preliminari al canto in questione in Bellomo 2013, pp. 269 e 280-281; cfr. anche Lanci 1858.

366. Soave 1795, p. 215.

367. *TB*, I, p. 666 e *GDLI*, I, p. 742. Se infatti 'astantibus' letteralmente si deve intendere come 'dritte' ovvero 'drizzate', l'agg. 'aspro' rende perfettamente il senso di ruvidezza scabrosa che deriverebbe da tale stato delle squame dell'animale.

Bellucci [XXIV], 34), «scagliose terga» (II, Anonimo [II], 40) o «squamose terga» (I, Massi [XXVI], 104; II, Chiari [III], 69). Le 'scabre terga' partecipano di un immaginario fisico-geologico, se si pensa che compaiono in un verso della *Christias* del Vida (II, 509: «Difficiles colles, ac scabra crepidine terga»), glossato da Bartolomeo Botta nel XVI secolo con «aspera montis dorsa»,[368] poi riproposte in analogo contesto in opere posteriori, anche coeve al Missirini.[369] Se le 'scagliose terga' e le 'squamose terga' trovano entrambe paralleli nell'*Eneide* volgarizzata dal Caro – la prima attestata proprio nell'episodio della morte di Laocoonte (II, 366: «L'avvinser sì, che le scagliose terga»), la seconda più oltre (V, 127-128: «con le cerulee sue squamose terga / sen gìo divincolando»), lo 'scaglioso dosso' del Bellucci, invece, riscontra un curioso parallelo nel *Cavaliero della Croce Rossa*, volgarizzamento del *Red Cross Knight* di Edmund Spenser, che utilizza il sintagma proprio in relazione a un serpente pronto a lanciarsi all'attacco contro una persona (XI, xv, 7: «e poi scotendo suo scaglioso dosso»).[370]

3.2 Metamorfosi

Il processo mimetico, come accennato, si unisce a un quasi concomitante processo metamorfico. Nella transizione ineludibile e necessaria dalla percezione all'immaginazione, e dall'idea alla creazione, l'intervento della memoria letteraria, in maniera più o meno consapevole, contribuisce a riplasmare l'oggetto rappresentato in rapporto con la qualità o, meglio, con il tipo di percezione generata dall'oggetto *ab origine*. Sarebbe a dire che nella costruzione di un processo ecfrastico l'oggetto rappresentato si conforma con quella costellazione di significati prodotti dalla combinazione di percezioni dettate da elementi diversi, ma con un comune denominatore di senso, che agisce secondo un metodo fondato in primitive analogie. Di seguito si presentano sei casi che tentano di mostrare concretamente come Laocoonte, all'occhio dei poeti, risultasse non soggetto a un'idealizzazione passiva, ma piuttosto diventasse oggetto di continue alterazioni in base alla memoria letteraria di ciascun autore. Le mescolanze semantiche considerate – che non escludono la coesistenza con altri modelli qui non registrati – riguardano l'ibridazione della figura di Laocoonte con il *Mare*, con il *Sacerdote filosofo*, con *Ercole* e *Prometeo*, con l'*Ugolino* dantesco, e infine con *Cristo*.

368. Botta 1569, p. 71.

369. Tra gli altri, cfr. Polcastro 1833, IV, p. 310: «Il lauro, il pioppo su le scabre terga / cadon del monte». Con medesimo sintagma volgare erano tradotte nel sec. XIX dall'originale del Vida; cfr. Zucchi 1818, p. 83: «colli disastrosi, / scabre ghiarose terga».

370. Mathias 1826, p. 196.

3.2.1 Laocoonte come mare

Il primo riguarda la rappresentazione di Laocoonte con i connotati di un mare in tempesta. Nei testi della presente antologia, questo accade nell'ecfrasi di Giovanni De Luca (I, [X], 760-762), un caso isolato, ma affatto irrilevante:

> ch'egli nel colmo del suo sforzo interno,
> sull'irritate sue convulse membra
> d'un agitato mar mostra l'imago.

Che De Luca traesse l'ispirazione da Winckelmann, primo ad applicare tale immaginario metaforico al Laocoonte nei suoi *Pensieri sull'imitazioni* (1755), è più che un'ipotesi. Lo storico dell'arte tedesco si serviva delle medesime tessere per descrivere quella profonda e al contempo sintetica capacità d'espressione dell'interiorità dell'arte greca, ove un'imperturbabile calma emergeva come pulsante sostrato, nonostante l'apparente epidermica agitazione:

> Alla guisa istessa che il fondo del mare rimane sempre tranquillo per quanto agitata possa esserne la superficie; nella guisa istessa le figure dei Greci, in mezzo al più gran tumulto delle passioni, mostrano nella loro espressione un'anima grande e posata. Quest'anima è espressa nel volto del Laocoonte, e non nel volto solo, ad onte degli strazj i più atroci.[371]

Bisogna però tenere in considerazione anche una possibile derivazione da Francesco Milizia che, nel trattato *Dell'arte di vedere nelle belle arti*, applica a Laocoonte una similitudine analoga a quella formulata dal suo illustre antesignano:[372]

> Virgilio lo fa urlare, anzi muggire come un toro immolato a morte. Ma la nostra statua non ispalanca la bocca: par che sospiri profondamente. Dunque, lo scultore è stato più filosofo del poeta, e pare come diretto da Socrate, che maneggiò anche lo scalpello, e seppe sì ben soffrire. Gran dose di filosofia è certamente necessaria per esprimere con tanta dignità un sì orribil tormento. Qui è esteriormente grande; ma a guisa del mare che dagli uragani più veementi non è agitato che nella superficie, e internamente è in calma.

A questo punto, la domanda da porsi è: donde Winckelmann e Milizia hanno tratto ispirazione per la creazione e l'utilizzo di una similitudine tanto sofisticata quanto originale?[373] Tale immaginario è affatto una novità

371. Winckelmann 1830-1834, IV, pp. 331-332.
372. Milizia 1781, p. 24.
373. Si segnala come anche Novalis, in una lettera August Wilhelm Schlegel, scritta

nel panorama culturale del tempo. Il mare rappresenta uno dei soggetti prediletti della letteratura e dell'arte romantica,[374] al punto da trasformarsi in una vera e propria metafora dell'esistenza in cui si riflettono tendenze e inclinazioni della vita sociale e politica, oltreché possibili interferenze derivanti dalla lirica, ove l'anima è nave che attraversa un mare tempestoso.[375]

Nondimeno, il costrutto è probabilmente congenito alla questione del 'gemitum ingentem' vista sopra, per cui i rumori del mare sarebbero la premessa di quei sospiri che, dal Sadoleto in avanti, venivano letti nel viso del Laocoonte vaticano come segno di tranquillità interiore rispetto a una concitata esteriorità. Laocoonte, in apparenza, geme o muggisce come il mare:[376] così almeno si potrebbe ipotizzare, se si considera un distico virgiliano che associa il sintagma ai rumori che Enea e i suoi compagni odono al passaggio dello stretto tra Scilla e Cariddi (*Aen*. III, 555-556: «et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa / audimus longe»).[377]

Da Virgilio a Sadoleto, che utilizza queste tessere poetiche per descrivere la statua del sacerdote troiano, si creano le premesse per lo slittamento semantico occorso poi nel XVIII secolo. Di qui, poi, si aprono una serie di suggestive ramificazioni, per cui tale parallelo si evolse al punto che Peter Rautmann scorgesse nel Laocoonte vaticano la premessa compositiva del *Mare di ghiaccio* di Caspar Friedrich: la disposizione diagonale degli icebergs, l'inclinazione delle lastre, gli scontri violenti delle banchise, e la nave imprigionata tra i ghiacci evocherebbero, in un ulteriore cambio dell'orientamento dei significati dell'immagine, «einem menschlichen Aufschrei»,[378] ovvero 'un grido umano'. Si noti come gli elementi costitutivi della metafora appaiano sottilmente invertiti – non più un uomo che geme come un mare, ma un mare che grida come un uomo. Eppure, senza la convergenza nella figura di Laocoonte, che traduce in forma plastica l'effetto di una precisa percezione estetica, questa inversione non sarebbe stata possibile.

da Jena il 12 gennaio 1798, usi un lessico simile, riferito però alle possibilità creative della poesia; cfr. Mähl – Samuel 1978, pp. 656-657: «Anders ist die Poësie. Sie ist von Natur flüssig – allbildsam – und unbeschränkt – jeder Reitz bewegt sie nach allen Seiten […] – ein ewig stilles Meer, das sich nur auf der Oberfläche in tausend willkührliche Wellen bricht […] Sie wird gleichsam ein organisches Wesen – dessen ganzer Bau seine Entstehung aus dem Flüssigen, seine ursprünglich elastische Natur, seine Unbeschränktheit, seine Allfähigkeit verräth».

374. Auden 1995; Stöckle 2018.
375. Cfr. tra gli altri Pulega 1989.
376. Cfr. *supra* pp. 76-80.
377. Gamberini 2024, p. 125.
378. Rautmann 1991, pp. 53-54.

3.2.2 Laocoonte come sacerdote e filosofo

In linea con certune fonti mitografiche, Laocoonte viene definito sacerdote, e così talvolta connotato come tale anche attraverso dettagli ascrivibili all'ambito vestimentario.[379] Il fatto che Laocoonte appariva adornato alla stregua di un ministro di culto finiva però al contempo, a causa di una certa affinità semantica, per guadagnargli le fattezze tanto del santo quanto del filosofo.[380] Tale metamorfosi si riscontra soprattutto in testi e rappresentazioni teatrali di fine XIX secolo, là dove quei tratti del sacerdote desunti da elementi estetici o eruditi mutano in veri e propri elementi di carattere morale.

Nell'opera di Pascot (II, [V], 36), Laocoonte è definito «sacerdote e guerrier». Non è quindi un caso che, nella medesima tragedia, in un acceso diverbio con Agamennone, quest'ultimo attacchi il troiano proprio con un'invettiva rivolta alla casta sacerdotale in genere (II, Pascot [V], 1266-1285):

> Tu sacerdote e tu del ciel ministro?
> Tu dalla diva acceso aura del Nume?
> Voi ci esortate alla giustizia, al bene,
> e a rinunziar la vanità del mondo,
> per sollevar lo spirto alla celeste
> felicità: ma intanto voi, sì voi
> sacerdoti crudeli, state sempre
> sulla terra – che dico – anzi nel fango.
> Voi d'ogni laida cosa esperti e dotti
> operator, voi assumete il santo
> manto di religion perché nasconda
> e difenda dal ferro delle leggi
> e dei giudizi uman le vostre colpe,
> le vostre negre arti d'inferno, i vostri
> lascivi ardori e la mai sempre ardente
> avidità dell'or; voi, sì voi, sempre
> pronti a mercanteggiar gli altari e i Numi
> che profanate ognor; voi la virtude
> avete ognor sul labbro e mai nell'opre,
> giammai nel cuor; [...]

Il tono, di rara acredine, è riconducibile nell'alveo dalla tradizione. Da un lato, in ragione del sintagma 'sacerdoti crudeli' associato all'avv. 'sempre', nella prima parte dell'invettiva, sembra emergere una eco del *Saul* di Alfieri

379. Cfr. *supra* pp. 64-65. Come notato da Pigeaud 1995, pp. 470-471 a tralasciare completamente i tratti sacerdotali di Laocoonte è Jacopo Sadoleto.

380. Cfr., in relazione a Giordano Bruno, quanto riferito in Blum 2001, p. 45 «[…] la filosofia utilizza le stesse strutture che analizza nell'atto religioso, cioè la significazione al fine di ricollegare l'immaginativo con il concreto e con il metafisico, la filosofia stessa si fa religione».

(IV, iv, 176-178: «Or, donde in voi, donde pietade? in voi, / sacerdoti crudeli, empj, assetati / di sangue sempre»). Dall'altro, la chiusura dell'estratto, per via delle 'negre arti d'inferno' e dell'iterazione del 'voi…voi', rievoca un passo del *Manfredi* di Filippo Pistrucci, tragedia intitolata al figlio di Federico II, ove il sovrano svevo attaccava un legato della Curia romana con analoga ferocia:

> E quand'anche per negre arti d'inferno,
> tolto il senno a qualcun, vel foste in dono
> fatto voi dar, voi non dovreste almeno
> tanto abusarne.[381]

Si noti come la rielaborazione dell'invettiva in Pascot è posta in chiave parodica rispetto all'originale in Pistrucci, giacché quivi è Manfredi a trovarsi in una posizione di debolezza e di difesa strenua dei propri ideali di fronte alla maggior potenza del papato e dei francesi, mentre le parole del passo sono pronunciate da Agamennone, in chiara posizione di forza rispetto a Laocoonte. Eppure, Laocoonte non cedeva ad Agamennone, ribadendo la propria estraneità alle accuse mossegli, financo in punto di morte. Infatti, in un monologo dell'atto V, tornava ad affermare l'assoluta pietà del suo operato di sacerdote: queste parole sembrano quasi voler fugare quelle insinuazioni sulla sua empietà tràdite dalle trattazioni eziologiche,[382] che spiegavano la punizione divina subita come conseguenza della rottura del voto di castità e della profanazione del tempio (II, Pascot [V], 1740-1750):

> L'are affidate alla custodia mia,
> e ch'io non ho contaminato mai,
> a voi, Numi, ritorno: io mai con esse
> mi valsi a suscitar l'ire terrene,
> né a coronar la turpe opra del vizio,
> ned a mercanteggiar l'oro e gli onori
> di questa terra: i cantici e gl'incensi
> che sovra loro alzai, io lo diressi
> solo a lodar le glorie dei Celesti
> e le virtù dell'uom.

L'estensione dello spettro psicologico, acquisita grazie al riconoscimento del rango sacerdotale, rende la figura di Laocoonte molto più sfaccettata, e mette in luce come la dimensione interiore non sia scissa dall'esteriorità. Non è quindi un caso che la connotazione vestimentaria ritorni in una delle sue ultime invocazioni in punto di morte (II, Pascot [V], 2015-2018), quando

381. Pistrucci 1834, pp. 44-45.
382. Tra gli altri Hyg. *fab.* 135 e Serv. *Aen.* II, 201.

richiedeva che gli venissero coperti gli occhi proprio con i paramenti sacerdotali,[383] per evitare di assistere alla rovina finale della sua patria:

> Oh m'avvolgete il capo
> nel mio sacerdotal paludamento,
> ond'io non vegga il desolante aspetto
> d'Ilio cadente.

La dinamica descritta nel passo ricorda l'episodio delle ultime battute della campagna di Crasso nella Guerra Romano-Partica, dove il triumviro, temendo una congiura da parte dei suoi stessi uomini, per non farsi riconoscere, di notte dormiva a terra compiendo un analogo gesto. Nella versione italiana di una *Storia universale* composta originariamente in lingua inglese (1747), questi dettagli ricorrono in modo più che conforme:

> Crasso tennesi celato alla sua soldatesca, non giacendo dentro del suo padiglione, ma a cielo aperto, e sul nudo terreno colla testa avvolta nel suo paludamento, o sia manto militare; nella qual disperata condizione, dice Plutarco [*Crass.* XXVII, 6-7] «era egli un grand'esempio alla volgar gente della mutabilità della fortuna; ed alli saggi un esempio ancora più grande de' mali, che si tira dietro l'avarizia, la temerarietà, e l'ambizione».[384]

Pur essendo l'immaginario, per elementi compositivi, in apparenza sovrapponibile, non così può dirsi dell'orientamento semantico, che è invece

383. Il 'sacerdotal paludamento' a cui qui si fa riferimento è formula dalla discreta fortuna nella poesia del secolo XIX, sempre in contesti di ritualità religiose.

384. *Storia universale* 1804, XXXV, p. 197. Per l'originale inglese, cfr. *Universal History*, 1747, XI, p. 27: «Crassus kept himself concealed from the soldiery, lying not in the general's tent, but in the open air, and on the bare ground, with his head wrapped up in his paludamentum, or military cloack; and was, that forlorn condition, says Plutarch, a great example to the vulgar, of the instability of fortune; to the wise, a still greater of pernicious effects of avarice, temerity, and ambition». Il passo di Plutarco a cui si fa riferimento, in effetti, non menziona il dettaglio del mantello: «ὁ δὲ καθ'ἑαυτὸν ἐγκεκαλυμμένος ὑπὸ σκότος ἔκειτο, παράδειγμα τοῖς πολλοῖς τύχης, τοῖς δ' εὖ φρονοῦσιν ἀβουλίας καὶ φιλοτιμίας, δι' ἣν οὐκ ἠγάπα πρῶτος ὢν καὶ μέγιστος ἐν μυριάσιν ἀνθρώπων τοσαύταις, ἀλλ' ὅτι δυοῖν μόνον ἀνδρῶν ὕστερος ἐκρίνετο, τοῦ παντὸς ἀποδεῖν ἐνόμιζε». Sul mantello di Crasso si diffonde Val. Max. I, vi, 11: «Non sinit nos M. Crassus, inter grauissimas Romani imperii iacturas numerandus, hoc loco de se silentium agere, plurimis et euidentissimis ante tantam ruinam monstrorum pulsatus ictibus. ducturus erat a Carris aduersus Parthos exercitum. pullum ei traditum est paludamentum, cum in proelium exeuntibus album aut purpureum dari soleat». Mario Lentano mi fa notare come il nodo della questione risieda nel nesso ἐγκεκαλυμμένος ὑπὸ σκότος, che significa 'avvolto dalle tenebre', ma che si presta a essere interpretato (erroneamente) anche isolando il participio e legando ὑπὸ σκότος al successivo ἔκειτο: in questo modo (fra)intende un traduttore settecentesco, che rende «copertosi il capo [= ἐγκεκαλυμμένος] si giaceva all'oscuro [= ὑπὸ σκότος ἔκειτο]» (Pompei 1824-1831, III, p. 630). Messa insieme questa cattiva interpretazione con il passo di Valerio Massimo

del tutto opposto. La chiosa di Plutarco, infatti, aiuta a comprendere meglio non solo la dimensione iconografica, ma anche quella allegorico-metaforica del Laocoonte di Pascot. Per il filosofo greco, Crasso nascondeva il proprio volto con la veste per paura, diventando di fatto parvenza dei rivolgimenti della sorte e figura paradigmatica delle conseguenze di una condotta immorale; il Laocoonte di Pascot, invece, col medesimo atto intendeva risparmiare ai suoi occhi gli ultimi tragici istanti della propria patria per doloroso e decoroso contegno. L'ambivalenza del gesto è comunque acquisita dalla tradizione. Giovanni Bonifacio vi riconosceva al contempo una prova di timore, ma anche di grave dignità:

> Coprirsi la testa con le mani o con la veste. È gesto di timore, quasi che si voglia difender la testa da qualche percossa […] Giulio Cesare, veduto Bruto con l'arma nuda contra di sé, per non far atto indegno, con la veste si coprì il capo, e fu da' congiurati ucciso.[385]

Ma da sacerdote, nell'opera di Pascot, la figura di Laocoonte trascolora in quella di filosofo. In quest'ottica, dunque, devono leggersi anche le parole di Andromaca (II, [V], 540-563), che, pur reputando Laocoonte leggermente inferiore a Ettore per forza fisica e arte militare, affermava invece essergli superiore certo per pietà e saggezza, dal momento che il «sacerdozio» gli conferiva garanzia di incontestata e imperitura autorità:

> Molto perdemmo il giorno in cui fu spento
> il prode Ettor, ma or ci rimane il giusto
> Laocoonte. È ver che pari ad Ettore
> egli non è nel militar valore,
> ma or fra i Troian chi vince mai la sua
> prudenza e il suo saper? Qual scienza mai,
> qual via di cielo ascondesi al sapiente
> suo sguardo indagator? Chi più di lui
> austero osservator delle immortali
> norme della giustizia? E ancorché addetto
> ei viva al culto dei beati Numi,
> quale conforto e utilità non reca
> co' suoi consigli alla troiana terra?
> Mercè il suo sacerdozio ei tiene un trono
> che da nessun gli sarà mai conteso,
> e per il qual locato egli si trova
> infra la terra il ciel. Coll'eloquenza
> egli solleva l'alme alla profonda
> contemplazion delle celesti cose;

relativo al 'paludamentum' viene fuori l'idea di Crasso che si copre la testa con il mantello.

385. Bonifacio 1616, p. 31 (Gazzola 2018, II, p. 48).

intorno a sé tranquillamente ei vede
svolgersi il fiume degli umani eventi,
e lungi dai tumulti e dalle nebbie
splendere il trono altissimo dei Numi,
dei quai ministro e interprete egli vive.

Conoscenza scientifica, astronomia, sapienza giuridica, eloquenza e pietà religiosa sono gli elementi che costituiscono questa ibridazione: convergono tutti in un paradigma che caratterizza la figura del sapiente contemplatore degli eventi umani, circonfuso di un'aura di distacco, forse di lucreziana memoria (Lucr. II, 1-19): il 'vedere svolgersi il gran fiume degli eventi umani' con piena tranquillità sembra porlo in una posizione analoga a quella degli dèi dei templi celesti.

Eppure, l'elevato esercizio del pensiero facilmente poteva essere percepito come frutto d'arroganza o alterigia. Basti pensare a quanto scrive in un giudizio circa una pubblicazione scientifica (1892) Amedeo Crivellucci, che adottava termini non dissimili a quelli del Laocoonte di Pascot, ma stavolta in antifrasi, per definire la superficiale e millantatrice superbia dello scrittore: «L'autore da una cattedra più alta della torre Eiffel abbassa il suo sguardo sul gran fiume degli eventi umani, che egli vede e non vede, o li vede così in nebbia, in lontananza».[386]

Di qui si comprendono i meccanismi di trapasso da una dimensione aulica a una comica mediante la retorica dell'ironia, a cui un Laocoonte filosofo poteva essere esposto, finendo per sovvertire le solenni pose obbligate dall'esercizio dei sacri misteri divini e dall'alta saggezza. Così, ammessa una controparte comico-burlesca e satirica, le descrizioni umoristiche di Laocoonte finivano per servirsi di elementi più propri del linguaggio banausico, in linea con una memoria figurativa che, da Tiziano in avanti, avrebbe riverberato in maniera molto fortunata nella vignettistica otto e novecentesca.[387]

Così, uno dei tratti distintivi del filosofo, ovvero la barba, mai menzionata nelle fonti antiche e quasi sempre tralasciata nelle ecfrasi, si trasformava, nelle ottave di Giovanni Battista Tortello, in uno spunto per la variazione del repertorio in chiave eroicomica, assieme ad altri orpelli non presenti nell'usuale solenne immaginario della statua. Laocoonte è infatti presentato come una figura che «barba avea bianca, avea parrucca e occhiali» (I,

386. Crivellucci 1872, p. 286.

387. Non è un caso che la gravità del rito religioso viene demistificata da un Laocoonte che affila la lama del coltello con cui avrebbe dovuto sacrificare la vittima bovina all'altare (I, [XXVI], i, 3-4: «Lama arrotava, ché non taglia più, / per vittima offerire agli immortali»), secondo un lessico che si addice piuttosto a un apprendista di macelleria come si evince dal *Prontuario relativo a vocaboli inerenti ad arti, mestieri e vita domestica*, ove la voce 'ruota' è definita «disco di una particolare pietra arenaria, che gira su di sé verticalmente, e sulla cui grossezza, tagliata leggermente a campana, vale a dire alquanto sghembo, s'arrota la lama, quando più non taglia» (Carena 1858, I, p. 171).

[XXVI], i, 2), in linea con uno schema pertinente al filosofo da salotto non estraneo alle descrizioni di caratteri teatrali circolanti almeno a partire dal primo Ottocento:

> Cinquant'anni addietro chi si fosse avvisato di dipingere un uomo di lettere senza pancia, senza parrucca e senza occhiali, costui sarebbe stato rimandato a studiare l'abbiccì; ma certi fisolofacci in allora andavano spargendo che gli occhiali, la parrucca e la pancia non avevano alcuna relazione colle qualità dell'intelletto […][388]

Ma l'immaginario di un Laocoonte grave filosofo sembra prevalere sempre sulla controparte parodica e umoristica. E questo anche prima di Pascot. Infatti, un Laocoonte grave, savio e prudente pensatore, quasi profeta di fronte al popolo incapace di leggere le dinamiche storiche e di rispondere agli imperativi morali che la società gli metteva di fronte, era già apparso poco prima, nell'opera di David Levi (II, [IV], 164), dove Laocoonte veniva presentato come un «atleta del pensier». Il significato della locuzione è chiarito dallo stesso Levi in una precedente dissertazione, ovvero sia un filosofo impegnato sul versante civile, nei cui sforzi intellettuali, appunto, «risplende e grandeggia l'Atleta del pensiero, l'educatore del popolo».[389] La figura del Laocoonte, come immortalata nel simulacro marmoreo, diventa dunque per Levi «immagin viva, / e oracolo e maestro d'altre truci / lotte imminenti pe' vietati veri» (II, [IV], 157-159), quindi assume una funzione pedagogica e edificante, capace di educare il popolo a verità ad esso precluse o proibite. Inoltre, il «grido estremo» (II, [IV], 184) che Levi fa emettere al sacerdote troiano, in procinto di essere sopraffatto dai serpenti, viene poco dopo spiegato come il monito con cui i sapienti, i filosofi e i profeti tentarono nei secoli di mettere in guardia i popoli dalle lusinghe e dagli inganni del male (II, [IV], 202-207):

> Diero indarno
> un grido i precursori. – Ma quel grido
> cadde in deserto. Vennero i profeti;
> li accusaron le turbe. Tenta invano
> la ragion prevaler di pochi sofi,
> e la fossa dei martiri li accolse.

Già il fatto di per sé che Laocoonte venga incluso nel novero dei 'sofi' è senza precedenti. Il rilievo di questo proclama di appartenenza passa però attraverso il significato del termine, che non può tuttavia essere limitato a quello 'sapiente' o 'pensatore', come sembra emergere da una tradizione,

388. *Teatri, arti e letteratura* 1839, p. 137.
389. Levi 1875, p. 44.

riconducibile almeno a Cicerone, che ne ricollega l'etimo al greco σοφός.[390] Qui la voce 'sofi' invece convoglia felicemente una duplice vocazione, tanto filosofica quanto religiosa, che lascerebbe pensare a una diversa derivazione. Almeno questo è quanto emerge dalla lessicografia coeva, se si pensa al *Dizionario* di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, che definiva la voce 'sofi' ovvero 'soffì' con l'accezione di «uomo di pura religione, e riformato in meglio» alla luce di una plausibile interferenza dell'arabo صوفي [*Ṣūfī*].[391] Così, appare evidente come lo sviluppo dell'immaginario di un Laocoonte filosofo non possa effettivamente prescindere da quello della sua carica sacerdotale, che si pone come base necessaria per ulteriori evoluzioni della figura.

3.2.3 Laocoonte come Ercole

La contaminazione della figura di Laocoonte con quella di Ercole occorre precocemente già in epoca rinascimentale con il Sadoleto, che, come ipotizzato da vari studi, trae forse spunto per l'avvio dell'ecfrasi del suo carme latino da un epigramma greco dell'*Antologia planudea* che descrive una delle fatiche del semidio.[392] Nei testi del XVIII e del XIX secolo, questa affinità sembra riattivata, la figura di Ercole si sovrappone con naturalezza a quella di Laocoonte in più d'un'occasione, tanto attraverso schemi rappresentativi che elaborano elementi estrinsechi, quanto attraverso evocazioni che insistono su caratteristiche intrinseche.

Interessante, per esempio, il caso di David Levi: nel rappresentare la colluttazione tra Laocoonte e i serpenti, il sacerdote troiano è inscenato mentre «le due serpi stringe / ne le tenaglie di sue ferree mani» (II, [IV], 172-173). L'evocazione è plastica e tutto sommato conforme con i consueti paradigmi. Nondimeno, il sintagma 'ferree mani' lascia intendere qualcosa di più. Non ignoto ai testi letterari tanto latini quanto volgari, è possibile notare come almeno in un caso sia riferito anche a Ercole. Per esempio, nel *Torracchione desolato*, poema eroicomico di Bartolommeo Corsini composto nel XVII secolo ma rimasto inedito fino al Settecento inoltrato, la medesima locuzione viene riferita direttamente a Ercole e ad altri eroi la cui forza assurge all'antonomasia, contribuendo a incrementare la sensazione di una generale assimilazione (XX, lxix, 1-8) – sull'assonanza Rodomonte / Laocoonte s'ipotizza l'innesco della memoria involontaria:

390. Cic. *Tusc*. V, 7: «Itaque et illos septem, qui a Graecis σοφοί, sapientes a nostris et habebantur et nominabantur».

391. *TB*, IV, p. 948. Cfr. anche Ménage 1685, p. 439 e soprattutto il passo da cui origina questa lettura in Scaliger 1598, p. 490: «Hodie vocamus Reges illos Sophi. Quia صوفي *Tzophi* Arabice signifcat purae religionis hominem, et in melius reformatum».

392. Gamberini 2024, p. 91 e 101-107 (soprattutto la nota 30 e 45).

Del Torracchione ad una porta il conte
s'inoltra in questo mentre, e non men fiero
d'un Ercol, d'un Sanson, d'un Rodomonte,
o d'altro qual mai fusse almo guerriero,
con ferree mani, ancora che spesso un monte
di ruine gli cada in sul cimiero,
la percuote, la scrolla a man sì franca,
cha al fin la manda in pezzi e la spalanca.[393]

Nondimeno, due differenti schemi rappresentativi, già in parte emersi nella sezione precedente,[394] plasmano le relazioni tra Laocoonte ed Ercole: uno desunto dall'episodio di Ercole bambino che strozza i serpenti – vicenda fortunatissima nella mitologia e nelle letterature che se ne nutrivano[395] e non estranea alle arti visive, se si pensa anche all'omologa tela di Rubens[396] – l'altro dalla morte di Ercole, nel particolare momento in cui l'eroe, avvelenato dal sangue di Nesso, scagliava il giovane Lica, corriere ignaro del fraudolento dono.[397]

Tracce del primo schema si potrebbero notare nel capitolo di Paolo Costa, quando i mostruosi serpenti, che stringono tra le spire il sacerdote troiano, vengono descritti come 'avvolti e stretti' al corpo dell'uomo (I, [XI], 32: «degl'immani serpenti avvolti e stretti»). Sebbene la dittologia 'avvolto e stretto', al singolare, figuri talvolta in relazione a serpenti in opere di certa fortuna,[398] si segnala che occorre identica in una clausola del volgarizzamento di un *Idillio* di Teocrito (XXIV, 25-34), quello noto col titolo di Ἡρακλίσκος ovvero 'Eraclino', a opera di Domenico Regoletti, in cui si descrive proprio l'episodio di Ercole neonato che si batte contro i due aspidi, sicari di Era. Le tessere che compongono il passo sono pressoché sovrapponibili a quelle della morte di Laocoonte, eccezion fatta per la natura parodica del loro orientamento: da un lato ci si trova di fronte a un bambino, dormiente nello scudo del padre adibito a culla, che con le mani annoda i serpenti uccidendoli; dall'altro ci si trova di fronte a un uomo adulto avvolto da serpenti assieme ai suoi figli, che tenta invano di snodarne con le mani le loro spire, soccombendo infine ai suoi assalitori,

393. Corsini 1842, p. 267.

394. Cfr. *supra*, pp. 82 e 88.

395. Fonti letterarie classiche: Apollod. II, iv, 8; Theoc. XXIV; Pind. *N.* I, 30-50; Paus. I, xxiv, 2; Plaut. *Amph.* 1094-1128; Verg. *Aen.* VIII, 288-289; Hyg. *fab.* XXX; Diod. IV, x, 1. Per le fonti medievali cfr. *Mitografo Vaticano* I, 50.

396. Schmälzle 2018, II, p. 126.

397. Versioni varie del mito in Hyg. *fab.* XXXVI; Apollodoro *Bibl.* II, vii, 7. Ov. *met.* IX, 152-158 e 211-229.

398. Qui basti rinviare a Dell'Anguillara, *Metamorfosi* X, ix, 5-6: «Sopra un serpente a caso il piede pose / che stava in molti giri avvolto e stretto»; ma l'uso del sintagma trascende l'ambito erpetologico, figurando altresì in quello vestimentario, per cui cfr. T. Tasso, *Rinaldo* I, liv, 4: «parte in begl'aurei nodi avvolto e stretto».

i quali, terminata l'opera, si rifugiano nello scudo della dea nel tempio di Atena. Si segnala peraltro che, in entrambi gli episodi, le figure circostanti (i servitori, la folla) si danno alla fuga. La versione del Regoletti mostra bene gli elementi costituivi di questa sovrapposizione:

> Venne a le prese co' serpenti Alcide;
> ed ambi con tenace nodo avvinse
> de le braccia, stringendo lor le fauci,
> ove si nutre più nocivo il tosco,
> da cui fuggono schivi ancor gli dèi.
> Quegli a l'incontro co' volubil giri
> annodavano intorno 'l pargoletto,
> che tardamente nato, e ancor lattante
> mai pianse in grembo de la sua nutrice,
> ma finalmente poi che lunga pezza
> le vertebre del dosso affaticaro,
> agognando di sciorre i forti nodi,
> ond'erano a gran forza avvolti e stretti
> da l'audace imperterrito bambino,
> abbandonar le prese, e i groppi sciolsero.[399]

Lo stesso si potrebbe dire dei 'tortuosi giri' dei serpenti di Clemente Filomarino (I, [VI], 179-180) e di Antonio Viviani (I, [XIX], 1-2). Al netto di possibili influenze dal volgarizzamento di Apollonio Rodio,[400] i due passi celano forse una più profonda origine nell'episodio di Ercole e i serpenti secondo l'adattamento trasmesso proprio dall'*Ercole* del Giraldi Cinzio (I, xli-xliii), a sua volta probabile recettore di simultanei riflessi virgiliani:

> Di sangue ambiduo aspersi gli occhi ardenti,
> strisciando su il terren, con giri ondosi,
> entraro con la testa alta i serpenti,
> non orribili men, che minacciosi,
> e, le lingue vibrando intorno a i denti,
> via più di tutti gli altri venenosi,
> empiro ognun d'orror tal col lor fischio,
> che a cacciargli nessun si mise a rischio.
>
> Ma la tema, che lor per l'ossa scorse,
> tosto che ne la stanza i draghi entraro,
> fe', che il fanciul non pur nessun soccorse,

399. Regoletti 1728, p. 215.

400. Cfr. Flangini 1791, p. 399 (IV, 2359-2360): «Ned altrimenti in tortuosi giri / contorto drago per la via cammina / quando acuto di sol raggio lo scalda; / e sibilando intorno il capo volge / di qua e di là».

ma ne la cuna, a i due serpi il lasciaro;
egli, sì tosto che i serpenti scorse,
e si conobbe senza alcun riparo,
rizzossi e verso lor le mani stese,
ed ardito nel collo ambi gli prese.

Essi con lunghi e tortuosi giri,
gli legaro le braccia il ventre e il petto:
Ercol, quantunque questo e quel l'aggiri,
tien l'uno e l'altro fieramente stretto,
né ad alcun d'essi val che si ritiri,
che l'uno e l'altro a stare ivi è costretto
dal fanciullo, che 'n guisa ambi lor strinse,
che con forza incredibile gli estinse.

Giovanni Pascot, nel suo testo teatrale, nel momento in cui un araldo riferisce del feroce assalto dei serpenti, descrive Laocoonte nell'atto di tentar disperatamente di liberarsi dai 'viperei nodi' dei rettili (II, [V] 1927: «lo liberar dei lor viperei nodi»). Anche questa clausola è ascrivibile al medesimo episodio di Ercole fanciullo, questa volta secondo la versione che ne forniva Gabriello Chiabrera nelle *Rime*, nel contesto della celebre canzone dedicata a Francesco de' Medici (XV, 17-18):

Quand'ecco serpi a funestargli il seno
insidïose e rie;
cura mortal non spie
se pur sorgeva il gemino veneno;
ché ben si crede allora
ch'alto valor s'onora.

Or non sì tosto i mostri ebbe davante,
che colla man di latte
erto sui piè combatte,
già fatto atleta il celebrato infante;
stretto per strani modi
entro i viperei nodi.

Diverso il caso della morte di Ercole che, invece, viene accostata a quella di Laocoonte solo nel componimento di Louis Delâtre (I, [XXV], 1-2), non in maniera occulta, come nei casi appena visti, ma esplicitamente. Delâtre istruiva la similitudine facendo leva sulla specifica posizione delle braccia di Laocoonte, nello sforzo atletico di distenderle contro i serpenti:

Come Ercole nel rio mantel di Nesso
stende Laocoonte ambo le braccia.

In realtà, l'evocazione di questo elemento non deriva direttamente dalle fonti classiche,[401] ove non si forniscono dettagli sulla postura dell'eroe in preda al dolore; piuttosto, potrebbe derivare dalla riscrittura rinascimentale delle *Metamorfosi* per opera di Giovanni Andrea Dell'Anguillara, che indugia sulla plastica gestualità di Ercole, quasi discobolo, nell'atto di scagliare via il povero Lica (IX, lxxxviii, 3-5):

> E quattro e cinque volte in aria il rota;
> poi con ogni poter le braccia stende,
> e dona al ciel l'impallidita gota.

Di qui il gesto diventa canonica rappresentazione dello sforzo, come sottolineato dai numerosi *exempla* raccolti da Giovanni Bonifacio,[402] non di rado anche a fronte di una sollecitazione dolorosa.[403] E se si pensa che Canova abbia tenuto a mente, tra gli altri suoi modelli, proprio il Laocoonte per realizzare il suo Ercole e Lica[404] oggi alla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, e, viceversa, Francesco Hayez abbia potuto tenere a mente la postura dell'Ercole e Lica di Canova nell'allestimento del suo Laocoonte di Brera,[405] non si esclude che la medesima convergenza di forme notata da Delâtre potesse godere, se non di una circolazione vulgata, almeno di un cosciente attestato di affinità nell'immaginario artistico e letterario del secolo XIX.

401. Apollod. *Bibl.* II, vii, 158; Hyg. *fab.* XXXVI; Ov. *met.* IX, 211-225.

402. Bonifacio 1616, p. 258 (Gazzola 2018, II, pp. 274-275).

403. Si segnala, ma in contesto differente, Marino, *Adone* XIX, cliv, 1-8: «Quasi fin nel cervel la rigid'asta / del'acuto tizzon dentro gli caccia / e dela gemma sua vivace e vasta / impoverisce la terribil faccia. / Quei con la fronte sanguinosa e guasta / pasimando distende ambe le braccia, / poi si leva e tenton va con la mano, / ma l'aria stringe e lui ricerca invano».

404. Questa affinità di tra i due gruppi scultorei era già presente allo stesso Canova, il quale, in una lettera scritta da Roma e indirizzata a Quatremère de Quincy il giorno 1° dicembre 1806, affermava che «Voi mi ammonite che il gruppo del mio Ercole con Lica, e quello del Teseo, passa presso di loro come troppo mosso e ammanierato. Ma diasi loco al vero; cosa direbbero que' critici, se io avessi composto il gruppo della Lotta di Firenze, del Laocoonte, del così detto Toro Farnese, del Fauno coll'Ermafrodito (passato già in Inghilterra), di quel Gladiatore, che gli cava gli occhi, e di quell'altro, che si morde le braccia?». La convergenza di alcune espressioni del volto, per esempio, era già riconosciuta nella letteratura artistica del XIX secolo, e.g., in Anzelmi 1842, p. 82: «Sia di esempio col volto di quest'Ercole straziato dal duolo il volto del morente Laocoonte». La natura barocca come tratto connotante, ma in modo deteriore, della due opere diverrà poi topica nel Novecento, se si pensa a Brandi 1949, pp. 58-65: «Ma l'Ercole e Lica è una mostruosità inarrivabile: come il mammuth ritrovato nel blocco di ghiaccio, è la scultura barocca, il torso del Belvedere, il Laocoonte, il toro Farnese, messi in ghiacciaia, anchilosati dai reumi, fossilizzati come antracite».

405. Cfr. *supra*, pp. 18 n. 29, 38 e 65.

3.2.4 Laocoonte come Prometeo

Che i connotati di Laocoonte potessero sovrapporsi in parte e mescolarsi con quelli di Prometeo è un fenomeno riscontrabile sin dalla riscoperta cinquecentesca del gruppo scultoreo vaticano. Il dolore del mitologico titano, incatenato alla rupe e torturato in eterno dall'aquila, rappresentava infatti un termine di paragone di efficace consistenza per esemplificare quello del sacerdote troiano avvolto dai serpenti. Ciò si denota almeno a partire dalle *Stanze* di Eurialo d'Ascoli, in cui il poeta poteva affermare (XLII, 1-8):[406]

> S'a far pastore havessi altro giuditio
> non di beltà, ma di duol aspro et reo,
> a chi daresti 'l vanto di supplitio,
> a Laocoonte, o vero a Prometheo?
> Dirò per far di ver giudice uffitio,
> men doglia hebb'ei, che l'huomo al mondo feo,
> ch'assai men duro è 'l morso d'un augello,
> che quel d'un angue velenose e fello.

Ma se nell'ottava di Eurialo il paragone tra le due figure si sviluppava in ottica agonistica, nelle riscritture poetiche sette e ottocentesche si verifica piuttosto un'assimilazione tipologica, dove diventava possibile innestare caratteristiche dell'uno sull'altro, non solo grazie al denominatore comune del dolore, ma anche, per esempio, grazie al rapporto sbilanciato con gli immortali – sia Prometeo che Laocoonte sono vittime di una punizione divina – e alle dinamiche che guidano i rapporti con la moltitudine – Prometeo è abbandonato dagli uomini, Laocoonte non è creduto dalla folla di fronte al Cavallo, e abbandonato poi al momento dell'arrivo dei serpenti.

Il testo che meglio incarna questa contaminazione tra i due schemi rappresentativi è un dittico di sonetti di Rapisardi (I, [XXVIII], i e ii), dove i vari modelli di Laocoonte, letterari e archeologici, quasi si dissolvono all'interno del perimetro della figura di Prometeo.[407] Rapisardi attua il passaggio dall'una sfera all'altra in maniera graduale. Se il primo sonetto si apre con la consueta lotta tra il sacerdote troiano e i serpenti, sviluppata lungo le quartine e la prima terzina in modo canonico – si segnala solo l'assenza dei figli – nell'ultima quartina, invece, si percepisce un deciso scarto: Laocoonte non soccombe, trasformando il suo dolore in una pena senza possibilità di scampo, senza fine in termini d'intensità e durata (I, [XXVIII], i, 14: «l'alba invoca e la pace, e mai non muore»).

406. Gamberini 2024, p. 72 n. 72.

407. Uno studio su questi testi è in Sirri 1992, pp. 302-304 che tuttavia argomenta in maniera talvolta inespressa le complessità dell'interazione tra gli schemi rappresentativi.

Proprio quest'idea dell'eternità del dolore, già chiara all'immaginazione letteraria sin da Eschilo, offre al Rapisardi gli spunti per la metamorfosi.[408] Il secondo sonetto, infatti, si apre con un discorso pronunciato direttamente da Laocoonte, in cui le consuete caratteristiche della scena della sua morte, come delineate da Virgilio, si confondono con le vicende di Prometeo: la spiaggia diventa una rupe, i serpenti diventano catene – Laocoonte non è più 'avvinghiato' dagli 'orbi' dei rettili (I, [XXVIII], i, 6-8), ma 'inferriato' alla parete rocciosa da 'spire' che si sono fatte vincoli metallici (I, [XXVIII], ii, 1-2).

Ma non è tutto. Di fronte alla seconda quartina del secondo sonetto (I, [XXVIII], ii, 5-8), ci si rende conto di come i moniti con cui Laocoonte metteva in guardia la folla dal dono del Cavallo divengano, mediante processo allegorico, incessanti e 'funeste domande' (I, [XXVIII], ii, 7-8) che l'uomo raziocinante si trova a porre di fronte agli interrogativi della Natura, quasi a evocare la fisionomia dell'intelletto indagatore, del filosofo visto sopra:

> Né se gli odi selvaggi e le tempeste
> tutte scateni sul mio corpo stracco,
> o Natura, avverrà che le funeste
> dimande io cessi rassegnato e fiacco.

Che questa fosse anche una caratteristica di Prometeo è chiaro almeno a partire dalle parole di un testo rinascimentale di Celio Calcagnini: «Putant Prometheum virum sapientem, causarum naturae exploratorem, qui multa invenerit lucemque veritatis hominibus aperuerit».[409] Il processo di conoscenza non è dunque innocuo: la Natura medesima infligge al Laocoonte-Prometeo di Rapisardi una serie di tormenti per tacitarne gli slanci – ma invano, per la caratura morale dell'uomo pronto a non cedere a ingiuste intimidazioni.

L'aspetto più connotante che definisce tali martìri è forse dato dal sintagma 'odi selvaggi', a significare la furia animale, forse dell'aquila, esercitata sul corpo di Prometeo incatenato – al plurale, nel *corpus* della tradizione, sembra occorrere piuttosto di rado. Ciò che interessa è che questo sintagma ha almeno un precedente in un'immagine associabile a Prometeo, ossia in un canto del poeta e patriota marchigiano Mariano Alvitreti, che scriveva, parlando dell'Italia:

408. Si segnala che Rapisardi non era estraneo alla versificazione del mito di Prometeo, e alla sua variazione. Già in Rapisardi 1868, p. 154, associava la figura del titano a quella di Lutero, tale che quest'ultimo potesse affermare: «Opera io tentai. Nuove Prometeo, accesi / nel petto de' mortali il disiato / raggio di libertà, l'innata e santa / libertà del pensier, che la tiranna / sede di Roma disputava in nome / del Vangel, ch'offendea. Chiaro e vivente / offersi a tutti il sacro Libro, e ognuno, / come a fonte di vita, a la pietosa / onda il cor dissetò». Si segnala anche la traduzione italiana del *Prometeo liberato* di Percy Bysshe Shelley, in Rapisardi 1892.

409. Sandrolini 2004.

qual furor d'eccidi, e qual catena
d'odi selvaggi, e di vendette infami
scorreran sul tuo grembo orribilmente
per anni interminabili! – Caduta
alfin dentro le branche all'avvoltoio.[410]

Si può notare come il sintagma 'odi selvaggi' qui si accompagna alla voce 'catena' e alle grinfie del feroce 'avvoltoio'. Questo schema rappresentativo sembra davvero congeniale alla rappresentazione del mito del titano. Che sia in parte recuperato da Rapisardi non è da escludere: alla ripresa palmare di 'odi selvaggi' segue l'agg. 'inferriato', affine sul piano semantico alla 'catena', e sul piano etimologico al verbo 'scatenare', connotando l'intero passo come una ricombinazione di tessere dall'analoga carica.

E non è forse un caso che, se da un lato questo preciso momento della storia mitografica di Prometeo sia capace di influire sulle rappresentazioni letterarie di Laocoonte, dal punto di vista artistico si verifichi anche il percorso inverso, cioè che il gruppo scultoreo vaticano si ponesse come modello sottaciuto all'esecuzione plastica del titano incatenato. Questo potrebbe essere valido per almeno due diverse statue raffiguranti Prometeo: la prima è il dinamicissimo complesso del Louvre di Nicolas-Sébastien Adam, del 1762; la seconda, posteriore di più di un secolo (1872-1879), è il Prometeo incatenato di Eduard Müller, oggi all'Alte Nationalgalerie di Berlino. Rispettivamente, lo smanioso dinamismo degli arti e la posizione della gamba e del braccio sinistro, oltre che la posizione del volto del primo, e la posizione delle ninfe che circondano la figura incatenata per il secondo, paiono alludere in maniera evidente al Laocoonte romano.[411]

L'interferenza della figura di Prometeo con quella di Laocoonte si riscontra anche con più sottile intensità, per esempio, nella tragedia di Giovanni Pascot, dove si attesta la locuzione «oscuro / soggiorno della morte» (II, [V], 855-856). Espressa per bocca di Laocoonte, in un discorso che intendeva mettere in guardia i troiani dall'apparente mansuetudine di Agamennone e dal suo proposito di rinuncia alla conquista di Ilio, indicherebbe come, anche in questo caso, le istanze di libertà sostenute da Laocoonte finiscano per convergere con l'operato eversivo di Prometeo. La locuzione e l'immagine che trasmette potrebbero infatti derivare da una citazione del *Prometeo incatenato*, veicolata in questi termini dal testo di mistica cristiana di August Nicolas nella sua prima versione italiana, *La vergine Maria e i disegni divini* (1856). Infatti, nella sezione dedicata a *L'economia dell'incarnazione*, l'autore corredava la sua argomentazione con un passo ascritto generalmente alla tragedia antica, «Non sperar termine al tuo supplizio […] se non allora

410. Alvitreti 1864, p. 21.

411. Morris 1991, p. 203. Che Prometeo fosse una figura propensa a una contaminazione letteraria e artistica, è fatto ampiamente riconosciuto, per cui cfr. Corbeau-Parsons 2013, pp. 112-167.

quanto un Dio si offrirà per provedere ai tuoi patimenti, e vorrà discendere nell'oscuro soggiorno della morte (Eschilo)».[412] Il riferimento, tuttavia, non direttamente a Eschilo, ma piuttosto riconducibile alla versione francese offertane da Alexis Pierron («l'obscur séjour de Pluton»),[413] che preferisce la personificazione mitologica alla più didascalica definizione, non è estraneo a un certo linguaggio finalistico compatibile con la condizione di chi se ne fa depositario. Per esempio, nelle *Osservazioni sopra i salmi di Davidde* di Giovanni Bernardo de Rossi tradotte da Giuseppe Lanini (1828), intorno all'esposizione del passo «convertantur peccatores in infernum, / omnes gentes quae obliviscuntur Deum» (*Ps.* IX, 18), si riscontra un'espressione assimilabile a quella che da Prometeo passa alla bocca di Laocoonte per descrivere l'eternità della pena di coloro che non si affidano a Dio: «È dunque lo שאול (sceòl) l'oscuro soggiorno dei morti nelle parti più profonde della terra, nelle diverse magioni del quale sono detenute».[414]

Prometeo torna almeno un'ultima volta a influenzare la percezione letteraria di Laocoonte, in un'ottava delle stanze di Giovanni Rosini (I, [XII], vi, 1-8):

> Riedi al Tebro, e con te riedan le vive
> tele, ove tanto Bello arde e sfavilla,
> che forse, al cor delle stupite dive,
> pari non fu di Prometéo l'argilla!
> All'apparir sulle romulee rive,
> forse ne balzerà qualche scintilla,
> che i casti ingegni accenda, e l'estro amico
> rivolga ai modi del bel tempo antico.

In tale circostanza, il mitologico titano non è evocato come benefattore del genere umano poi messo in vincoli e costretto all'eterno tormento, ma come nume creatore del genere umano medesimo. Il riferimento dipende dal *Prometheus sive Caucasus* di Luciano (12-13), ove si narrava che l'uomo venne plasmato dall'argilla proprio da Prometeo:

> Io, che sempre ripenso al bene comune, e considero come accrescere la gloria degli Dèi, dando novelle bellezze al mondo, io pensai che saria cosa buona prendere un po' di creta, e comporne alcuni animali, dando loro una forma simile

412. Nicolas 1856, p. 252.
413. Pierron 1844, p. 42.
414. Lanini 1828, p. 17.

> alla nostra; […] Laonde, come dicono i poeti, mescendo terra ed acqua, e fattone una poltiglia, feci gli uomini: e chiamai Minerva per aiutarmi nell'opera.[415]

Stando alle parole del Rosini, la bellezza del gruppo scultoreo del Laocoonte si presentava quasi circonfusa d'un'aura sovrumana, tale che le stesse Muse potevano risultarne impresse. Sovrumana, ma comunque demiurgica, in quanto capace d'instillare a sua volta ispirazione creativa a coloro che vi erano esposti. Così, il Laocoonte diventava egli stesso un Prometeo, autore e fautore dell'arte, capace di innescare, anche solo con la sua presenza fisica, la più elevata creatività plastica e poetica.

3.2.5 Laocoonte come Ugolino

Già nota ai dibattiti estetico-letterari di inizio Ottocento, nei perimetri della cosiddetta polemica 'neoclassico-romantica', è invece la consonanza che s'instaura tra la figura di Laocoonte e quella del Conte Ugolino, secondo la rappresentazione fornita da Dante.[416] Probabilmente originata dalle meditazioni di Lessing, così almeno argomentava Lea Ritter Santini,[417] una convergenza di immaginario si riscontra anche nell'arte figurativa, dove Füssli e Blake paiono recepire nei loro ritratti del personaggio dantesco elementi riconducibili al Laocoonte vaticano.[418] Silvio Pellico, in una lettera del giorno 11 dicembre 1815, indirizzata al fratello Luigi, affermava:

415. Traduzione di Luigi Settembrini del 1862, in Fusaro 2007, p. 197.

416. Si veda a riguardo Fedele 2003, p. 110; piuttosto confuso, eppure meritevole di attenzione, è invece Maggi 2016, pp. 9-24. Pregressi accostamenti, ma non dirette relazioni, si riscontrano, e.g., nell'*Elogio di Dante* in Rubbi 1782, XI, pp. 26-27: «E chi sovra tutto non si commuove profondamente per quell'Ugolino, che geme in suono così pietoso, e terribile; per quell'Ugolino le cui bellezze sono tanto inerenti alle modulate tinte della nostra favella? Ma purtroppo un commune pregiudizio ricorda sol questi quadri obbliandone tali altri spesso più brevi, ma non però meno grandi, e lasciando di pareggiare qualche analogo tratto di Dante col virgiliano Laocoonte, come tal altro colla verità». Il riferimento in realtà è alla metamorfosi in serpente dei ladri, per cui cfr. *Inf.* XXV, 46-66; una possibile mediazione serviana tra il Laocoonte virgiliano e il Vanni Fucci dantesco è predicata in Gibaldi – La Fleur 1976, pp. 386-397.

417. Ritter Santini 1994, pp. 23-28, ma soprattutto p. 24: «A illuminare la loro genesi aiutano le riflessioni di Lessing ancora sull'episodio di Ugolino, una figura che rivela, nella rappresentazione visiva, la sua segreta analogia con il destino della figura virgiliana: un padre condannato dalla vendetta di un nemico impietoso a morire insieme ai suoi figli innocenti».

418. Per una più estesa ricognizione sulle convergenze artistiche tra Laocoonte e Ugolino, cfr. la sezione di catalogo intitolata *Un secondo Laocoonte* in Morachioli 2020, pp. 75-94 e soprattutto 83-84 e n. 132, dove si parla dell'opera di Pasquale Massacra (1844-1849), e si mettono in evidenza le affinità anche con il Laocoonte Tosio.

> Dante, che da filosofo imitava Virgilio e non da pedante, capì che riproducendo un Laocoonte farebbe assai meno terrore e pietà, che non avea fatto agli antichi quel di Virgilio – agli antichi che ancor credevano o si ricordavano d'aver creduto ai miracoli degli Dèi. Che fece Dante? L'Ugolino – tradito dall'arcivescovo Ruggieri, e morto di fame in una torre. Non si fa guerra ai classici; si ammira il Laocoonte; ma l'Ugolino è più dei nostri tempi.[419]

Poco dopo, nell'*Appendice ai cenni critici sulla poesia romantica* del 1818, Carlo Giuseppe Londonio, colui che di lì a tre lustri avrebbe tradotto in lingua italiana il *Laocoonte* di Lessing,[420] si trovava a sostenere che la grandezza poetica di Dante non avrebbe potuto realizzarsi senza la costante presenza di Virgilio, finendo per sussumere le qualità del primo nei paradigmi della fortuna e della ricezione del secondo.[421] A quest'affermazione, avrebbe nello stesso anno risposto Ludovico di Breme, nella XVIII di una serie di *Postille* al lavoro del Londonio, in cui recuperava un passo del suo *Discorso intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari*[422] e, dipoi, l'articolo II delle sue coeve *Osservazioni sopra il Giaurro*.[423] Quivi, per esemplificare il rapporto dialettico tra Dante e Virgilio, chiamava in causa proprio una possibile assimilazione di Ugolino con il Laocoonte:

> «[…] e collo scarso sussidio di una lingua ancor fanciulla sollevato aveva l'Ugolino a paro del Laocoonte virgiliano […]». Ed ora dicemmo «che invaso dalla favola virgiliana del Laocoonte, Dante, onde ripeterne degnamente gli effetti, non ritenne di essa che la pura drammatica situazione, il cui nerbo è tutto riposto nella reciproca dolorosissima ripercussione degli affetti paterni e filiali. A riprodurre pertanto un simile quadro, s'avvide egli, qual miracoloso ingegno, ch'era d'uopo raccomandar quella situazione a' costumi, avvenimenti ed accessori tutti analoghi ai suoi paesi ed a' suoi giorni. Non fu egli, no, di così corta veduta da confondere l'ideale d'una favola colle forme, onde incarnarla nelle immaginazioni e negli affetti, perché a lui non fuggiva che se la maestà creatrice del poeta si manifesta nel ritrovamento del concetto ideale, la bravura dell'artefice poetico consiste nell'attingerne le forme dall'indole onde sono costumate e atteggiate le fantasie».[424]

Se dunque era, quando non proprio acclarata, almeno talvolta riconosciuta una contiguità dell'immaginario del Laocoonte e di Ugolino, tale che gli

419. Cfr. le *Lettere milanesi* in Scotti 1963, p. 30.

420. Londonio 1833.

421. Londonio 1818, p. 25: «Fra quanti poeti vantar possa la moderna letteratura, niuno certamente può agguagliarsi al Dante nel sublime e nella originalità: e tuttavia non alla spontanea virtù del proprio estro, ma allo studio di Virgilio egli non esitò di attribuire se poté giungere tant'alto in poesia».

422. Calcaterra – Scotti 1979, p. 131.

423. Calcaterra – Scotti 1979, p. 212.

424. Breme 1818c, pp. 63-66; Calcaterra – Scotti 1979, pp. 554-555.

schemi dell'uno avevano contribuito allo sviluppo di quelli dell'altro, non è invece inusuale riscontrare, nei testi poetici che dal primo Ottocento si cimentano nella descrizione del gruppo scultoreo vaticano, un processo di natura inversa, cioè che i tratti del personaggio dantesco riemergano nella fisionomia della figura della mitologia classica.

Questo è un fenomeno che emerge in più casi, comunque significativi rispetto alla cornice testé definita. Al di là della possibile sovrapposizione degli 'occhi torti' di Ugolino (*Inf.* XXXIII, 76: «Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti») con i medesimi occhi del Laocoonte di Borromeo (I, [I], iii, 1-2: «e dalle luci torte / n'esce la rabbia»), di cui si è già parlato,[425] la contaminazione tra i due personaggi letterari nell'ecfrasi del gruppo scultoreo vaticano si verifica in due luoghi del capitolo di Paolo Costa che descrivono le emozioni e la gestualità di Laocoonte e dei figli.[426]

Nel primo caso, si legge (I, [XI], 55-57):

> Vedi il fanciul che, ogni vigor perduto,
> vacilla e leva il viso, e par che dica
> dolentemente: «O Padre, aiuto, aiuto!»

La perdita d'equilibrio, causata dalla stretta del serpente sulle gambe, provoca anche quell'abbandono di forze tradotto nell'elevazione dello sguardo al cielo e nell'ormai disperata richiesta di soccorso da parte del genitore (v. 57), che echeggia l'impotente richiesta d'aiuto nell'episodio del Conte Ugolino di *Inf.* XXXIII, 67-71:

> Poscia che fummo al quarto dì venuti,
> Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
> dicendo: «Padre mio, ché non m'aiuti?».

Il secondo, invece, che si presenta circa una decina di versi più avanti, legge (I, [X], 70-75):

> Ahi prima che l'angue a le tue membra attorto
> si pasca di tue viscere, vedrai
> l'uno e l'altro a' tuoi piè disteso e morto,

> l'un e l'altro per nome chiamerai,

425. Cfr. *supra* p. 69.

426. In quest'ottica, anche altre in apparenza minoritarie spie finiscono per confermare il potente influsso del canto di dantesco di Ugolino sul Laocoonte di Costa. Per esempio, all'inizio dell'ecfrasi si attesta «il dolor disperato» (I, [X], 31), che, in una costellazione di rimandi al carme del Sadoleto trasporrebbe i 'veros dolores' del testo latino, sembra modellarsi sulla matrice dantesca di *Inf.* XXXIII, 5: «disperato dolor che 'l cor mi preme», poi d'ampia fortuna, peraltro anche alfieriana. Allo stesso modo, alla luce di queste presenze, anche la «trionfal pompa onde l'età novella» (I, [X], 86) potrebbe riflettere la clausola di *Inf.* XXXIII, 88: «Innocenti facea l'età novella».

e cieco brancolando in atto fero
sovra i due corpi squallidi cadrai.

La scena della morte dei figli e delle grida del padre (vv. 73-75), che ne invoca il nome, riprende in modo palmare *Inf.* XXXIII, 72-74. L'unità di dettato è sancita anche dalla riproposizione di un'analoga trama allitterativa in /v/, presente in entrambi i passi del Costa, che lascerebbe supporre altresì la presenza attiva di ulteriori e forse concomitanti ipotesti:[427]

Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid'io cascar li tre ad uno ad uno
tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi,

già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
e due dì li chiamai, poi che fur morti.
Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.

Questo punto d'incontro tra Laocoonte e Ugolino nella richiesta d'aiuto dei figli era pienamente acquisito nel pensiero estetico dell'Ottocento, non solo nei confronti del gruppo scultoreo vaticano, ma anche, e soprattutto nei riguardi dell'opera di Luigi Ferrari. Così almeno emerge dalle parole del critico Federico Odorici, che, in conclusione di un opuscolo polemico sul cosiddetto Laocoonte Tosio, richiamava proprio tale tangenza:

> Ma la vita che più abbonda e combatte ancora, fugge omai dall'un giovanetto, il cui tenero fianco un serpe inesorabile duramente avvinghia ed immorsa così, che il soffocato anelito gli manca, gli si piegano le ginocchia, e mentre che l'una mano già irrigidita erra tremula sulle spire per islacciare la ineluttabile distretta, stende l'altra mollemente al misero genitore quasi dicendo: «Padre mio, ché non m'aiuti?» […] No, il veneto Ferrari non ha invocato pel suo Laocoonte la musa di Virgilio; ma quella di Dante ha suscitate le potenti ispirazioni dell'anima sua.[428]

Anche nell'ecfrasi del Laocoonte di Francesco Massi (I, [XXVI], 100-102) sembrano emergere tracce dell'Ugolino dantesco. Che i serpenti si cibino delle spoglie ancora puerili dei figli del sacerdote troiano con bestiale violenza evoca un immaginario non estraneo al penultimo canto dell'*Inferno*:

427. Cfr. Boccaccio, *Filostrato* IV, xcviii, 5-6: «Levati su e volgiti e favella, / leva alto il viso, e gli occhi sconsolati» e V. Monti, *In morte di Ugo di Bassville* IV, 27-34: «Quindi un demone spesso ivi s'annida / in uman corpo, e scaldane le vene, / e siede e scrive nel senato e grida; / mentre lo spirto alle cocenti pene / d'Averno si martira. Or leva il viso, / e vedi all'uopo chi dal ciel ne viene. / Levò lo sguardo: ed ecco all'improvviso […]». Per la clausola 'viscere vedrai', cfr. il volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio in Bondi 1806, II, p. 309: «d'api uno sciame in breve / dalle corrotte viscere vedrai / ronzando uscir».

428. Odorici 1856, p. 20.

l'un serpe e l'altro ai due teneri figli
pria s'avviticchia, e con rabbioso morso
di quelle carni misere si pasce.

E sebbene 'la coppia di serpenti' che 'ai teneri figli si avviticchia' ricordi l'*Eneide* volgarizzata da Leopardi (II, 301-304: «I serpi / ambo van dritto a Laocoonte: e i due / teneri figli avviticchiati e stretti, / pascono in pria le miserande membra»), le 'miserande membra', formula d'ascendenza tragica,[429] sono sostituite dal sintagma 'carni misere', che nella forma invertita appartiene all'episodio effettivamente del dantesco Ugolino (*Inf.* XXXIII, 61-63):

e disser: «Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia».

Che la memoria letteraria di Massi riproduca esattamente questo nesso potrebbe essere confermato dalla presenza del 'rabbioso morso' (v. 101). Il sintagma, derivante dal 'rabido morsu' del Sadoleto (*carm.* 20), veniva accostato al Laocoonte mediante il volgarizzamento del Bellucci (I, [XXIV], 27: «serrandol tutto, con rabbioso morso»). L'attrazione semantica con l'azione di Ugolino, che appunto rodeva con 'disdegno' e 'odio' (*Inf.* XXXII, 127-135) il capo dell'arcivescovo Ruggieri, combinata con l'aggettivo 'rabbioso', *hapax* dantesco che si attesta proprio in coincidenza con un morso,[430] avrebbe così favorito l'orditura di ulteriori elementi danteschi nell'ecfrasi del gruppo scultoreo vaticano, nel drammatico momento, già riconosciuto da Lessing, in cui i figli offrono al padre di nutrirsi delle loro carni.[431]

Che queste convergenze tra Ugolino e Laocoonte fossero operate in piena coscienza o si verificassero in maniera fortuita o carsica è difficile da stabilire; certo è che la sottigliezza con cui talvolta si manifestavano poteva raggiungere livelli estremi. Un esempio preclaro è quello di Melchiorre Missirini (I, [XIII], 5-6), che, nel descrivere l'attacco dei due serpenti al sacerdote e ai suoi figli, usava queste parole:

e chi l'infausto genitor si rode.

429. Cfr. la *Rosmunda* in G. Rucellai 1728, p. 35: «Sù, donne, sù; deh, ricevete in braccio / Queste regali e miserande membra, / Dove si serba ancor la vostra speme».

430. *Inf.* XXX, 28-33: «L'una giunse a Capocchio, e in sul nodo / del collo l'assannò, sì che, tirando, / grattar li fece il ventre al fondo sodo. / E l'Aretin che rimase, tremando / mi disse: 'Quel folletto è Gianni Schicchi, / e va rabbioso altrui così conciando'».

431. Londonio 1833, p. 174: «Anche Dante non solo ci prepara alla scena della fame di Ugolino col premettere la descrizione della orribile e schifosa situazione in cui egli ed il suo antico persecutore trovansi nell'Inferno, ma fa altresì in modo che la pena stessa ci muova a nausea, specialmente quando i figli offrono sé stesso per alimento al padre.

Si può notare infatti come il v. 6 del sonetto a cui si rimanda si modella su *Inf.* XXXIII, 8:

che frutti infamia al traditor ch'i' rodo.

Le corrispondenze sono significative: 'CHi' / 'CHe', 'INFAusto' / 'INFAmia', 'genITOR' / 'tradITOR' e 'RODe' / 'RODo'. Ma se dal punto di vista e fonico sussiste una vistosa analogia, lo stesso non si può affermare del versante grammaticale, per cui il verbo 'rodersi' del Missirini, riflessivo, non collima con quello dantesco, che è invece transitivo. Si segnala comunque che la formula 'infausto genitor' ha una sua fortuna tradizionale non scissa da quella del Conte Ugolino, tanto nell'elegia secentesca,[432] quanto nel melodramma del secolo successivo.[433]

3.2.6 Laocoonte come Cristo

Non è inusuale che nelle ecfrasi del Laocoonte condotte durante i secoli XVIII e XIX si attui un processo di attrazione, se non proprio di assimilazione, nei confronti della figura di Cristo, soprattutto circa i momenti più drammatici della Passione. Fenomeno in parte riconosciuto dagli studi,[434] almeno secondo un'intuizione di Dieter Blume, tale convergenza, affatto avulsa da dinamiche tradizionali, s'insinuerebbe nelle pieghe della ricezione cristiana dell'*Eneide*, in ragione della caratteristica più spiccatamente condivisa dal sacerdote troiano e dal Salvatore, quella di essere vittima sacrificale, la cui morte occorre in funzione di un piano provvidenziale, peraltro correlato: la fondazione di Roma e la Redenzione dell'umanità.[435]

E non solo l'arte figurativa del Rinascimento sembra recepire in maniera attiva la dialettica tra le due figure – preclari gli esempi della *Flagellazione* del Moderno[436] e della *Crocifissione* del British Museum di Michelangelo[437]

432. Cfr. Obizzi 1664, p. 146: «Infausto genitor di figli afflitti».

433. Come nell'*Ipermestra* di Antonio Vivaldi, per il cui libretto cfr. Salvi 1728, p. 63: «Da me che vuoi? Che chiedi? / D'infausto genitor, più infausta figlia?».

434. In generale, cfr. Scarry 1985 e Richter 1992, p. 58 che definisce Cristo come «unspoken other» di Laocoonte, ma anche Barkan 1999, pp. 2-17 e Wild 2013, pp. 496-499 che mette in relazione il corpo di Cristo con quello di Laocoonte, parlando dell'estetica del brutto come discussa da Lessing; per l'*Ardinghello* di Heinse, cfr. Cometa 2004, pp. 42-45; per il *Laocoön* di William Blake, cfr. Mellor 1974, pp. 223-225.

435. Blume – Herbert 1985, pp. 87-94 e 366-367; considerazioni poi riprese in Louro Berbara 1999, pp. 142-143 e in Louro Berbara 2013. Si segnala che tale processo ermeneutico non è dissimile da quello condotto in Andreae 1988, ove il significato sacrificale della statua, per quanto orientato dagli impulsi ideologici delle committenze, doveva essere ben chiaro al pubblico.

436. Cfr. Franco 2022, pp. 32-51 e Cafà 2017, 134.

437. Acidini Luchinat 2007, p. 326.

– ma la precettistica d'arte sembra derivarne altresì una teorica, almeno a partire dagli scritti di Giovanni Andrea Gilio (1564), che invitava i pittori a perseguirne la contaminazione: [438]

> […] ma da le statue chiaro argomento cavar potiamo de la perizia degli antichi pittori e scultori, il che ciascuno di voi può aver veduto in Roma in molte statue e spezialmente nel Laocoonte di Belveder, il quale par che con suoi figliuoli dimostri, così annodato dai serpenti, l'angustia, il dolore et il tormento che sentiva in quel atto. Certo sarebbe cosa nova e bella vedere un Cristo in croce per le piaghe, per i sputi, per i scherni e per il sangue trasformato […][439]

Ciò che più icasticamente lega le figure di Laocoonte e di Cristo è l'aspetto martoriato del corpo: l'uno afflitto tra i serpenti, l'altro provato dalle torture, dall'arresto nel Getsemani all'ascesa sul Calvario culminata con la morte in croce. In questa cornice va posta la descrizione de «le vene d'atro sangue illividite» che si attestano nella traduzione italiana di Agostino Gallo (I, [XVI], 53) del verso latino del Sadoleto (*carm*. 34: «liventesque atro distendunt sanguine venas»). Nonostante l'espressione del volgarizzamento rispetti fedelmente il dettato dell'originale, per comprendere bene la natura fisiologica dell'illividimento nel contesto d'ecfrasi qui sviluppato, è opportuno confrontare il sintagma con l'uso che ne fa Guglielmo Della Valle nelle *Lettere sulle belle arti* (1783), quando indugia sul *Cristo alla colonna* del Sodoma affrescato originariamente nel chiostro del convento di San Francesco a Siena:[440]

> Sta il Redentore legato con le mani dietro ad una alta e grossa colonna con una fune che, facendogli un nodo sotto e sopra il gomito, toglie sangue il campo di scor-

438. Oppure si pensi ad Antonio Possevino, che, nella seconda edizione della sua *Bibliotheca selecta* (1603), là dove discuteva le più corrette modalità di rappresentazione di Cristo in arte (XVII, xxxv, *Christus quomodo pingendus*), evocava il Laocoonte vaticano come modello per eccellenza donde desumere quei tratti espressionistici utili a cogliere con maggiore naturalismo la sofferenza del martirio cristiano. Possevino 1603, pp. 544-545: «Sane vero quando in veterum gentilium statuis acerbitas illa doloris exprimi potuit, quemadmodum in Vaticano Laocoonte cernitur, tantum non expirante, ac prae dolore se filiosque serpentibus victos durissime torquente, quis neget id effici posse in eo, in quem omnium dolorum ac diritatem genera omania irruperunt? […] At ego summam esse artem constantissime assero, quae rem ipsam imitetur, martyria in martyribus, fletum in flentibus, dolorem in patientibus, gloriam et laetitiam in resurgentibus exprimat, et in animis figat; haec nimirum substantia artis est: haec, quae arti formam, quod videlicet inspectione dignum est»; cfr. l'introduzione di Sonia Maffei a questo testo in Settis 1999, pp. 198 che viene ricollegato a un analogo approccio alla raffigurazione di martiri delineata da Lomazzo.

439. Barocchi 1961, II, p. 42; cfr. anche Schmälzle 2018, I, pp. 168-178 e Gamberini 2024, p. 110 n. 50. Il Laocoonte diventa quindi una possibilità per l'espressione del martirio cristiano, come ribadito circa vent'anni prima nella *Vita di Santa Caterina Vergine* (1540) di Pietro Aretino (Settis 1999, p. 202). Sull'argomento cfr. Dekoninck 2022, 169-188.

440. Oggi alla Pinacoteca Nazionale di Siena.

rere liberamente, e perciò si vedono gonfiate le vene e illividite le carni vicine.[441]

L'annerirsi, qui delle carni, risulta conseguenza della dilatazione vascolare alla stretta delle corde intorno agli arti, in una serie di azioni sul corpo analoghe, se non proprio omologhe, a quelle subite da Laocoonte nella colluttazione con i serpenti. La descrizione corrisponde a quella delle varie riscritture coeve della Flagellazione, tanto poetiche quanto in prosa – basti qui rimandare al capitolo dell'arcade Francesco Santoro-Forte, che si distende sull'episodio con simile fraseologia:

Le membra osservansi illividite,
e poscia s'aprono in più ferite:
le vene lacere già versan sangue,
onde mal reggesi, e trema e langue.[442]

Da ricondurre ancora all'episodio della Flagellazione è la prima terzina del sonetto di Louis Delâtre (I, [XXV], 9-11):

E mentre sempre più stringon lor nodi
i famelici rettili e i roncigli
nelle carni gli infiggon come chiodi.

L'attenzione non è rivolta alle spire ma al morso, peraltro per traslato senso. Con la menzione del 'ronciglio', generalmente un uncino,[443] il serpente viene assimilato a questo strumento di tortura forse per la prima volta nella tradizione letteraria.[444] I roncigli, che dunque qui, anche per l'analogia con 'chiodi', valgono 'denti adunchi' che penetrano nelle carni, trovano invece un precedente, più che conforme con l'immaginario adottato dal Delâtre, in un poema di Francesco Triveri della metà del XVIII secolo, circolante col titolo di *La Redenzione*, proprio in coincidenza con il martirio alla Colonna. I 'roncigli' s'intendono in maniera letterale come gli arnesi con cui i carnefici, durante la fustigazione, si accanivano sul corpo funestato di Cristo, donde, zampillando sangue, lasciava traccia su tutto ciò che c'era intorno (XVI, vii, 1-4):

Tal che in volto i carnefici, e le mura,

441. Della Valle 1783, III, p. 262

442. *Componimenti* 1821, p. 28. Si veda anche Sarcinelli 1803, II, p. 496: «Ecco alla prima scarica illividite le carni. Ecco alla seconda aperte le vene».

443. *TB*, IV, p. 449 e *VAC*[4], IV, p. 265.

444. Per quanto è stato finora possibile appurare, forse, l'unico caso di certa prossimità, peraltro irrelata, è in Folengo, *Della vita di Christo* VIII, xvi, 1-6: «Albergo di demon quel corpo esangue, / ha mani, bocca et occhi, orecchie et naso, / fatt'uscio et varco a mille non ch'un angue, / che l'han di divin tempio fatto un vaso / d'eterni guai, dove lo spirto langue / tra ' roncigli d'Alchin, di Satanaso».

e 'l pavimento, ed i flagelli asperge:
ma l'empia razza, che nel mal s'indura
via più i roncigli in quelle carni immerge.[445]

Stesse dinamiche di sovrapposizione d'immaginario si innescano anche con la Crocifissione. Così almeno possono essere interpretate le parole di Melchiorre Missirini (I, [XV], 26-27), ove si fa menzione degli occhi che non riescono a «sostener l'orrido esizio» e «la feral sciagura» – locuzioni con cui si volgarizza, peraltro in modo fedele, 'crudele exitium' e 'feros casus' dell'originale del Sadoleto (*carm*. 17-18):

puon gli occhi sostener l'orrido esizio,
duro a mirarsi, e la feral sciagura!

Al netto di un significativo parallelo alfieriano, che potrebbe aver influito sulla scelta di 'orrido' rispetto a 'crudele',[446] e ad attestazioni che evidenziano la fortuna del sintagma anche in chiave eroico-sacra in anni vicini alla composizione del testo,[447] è forse il verso successivo, che dice qualcosa di più sulla genesi compositiva del passo. Infatti, nella quasi coeva ode di Cesare Lucchesini intitolata *Per la Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* (1805) occorre il seguente enjambement: «Alla feral sciagura / inorridì natura».[448] Quivi, in congiunzione col sintagma, si attesta anche il verbo 'inorridire' quale possibile catalizzatore della traccia mnemonica della voce 'orrido'. Come noto, Lucchesini e Missirini agivano in un medesimo contesto erudito, entro cui si erano trovati a dirimere certune questioni dantesche;[449] la collaborazione tra i due potrebbe così rendere, se non probabili, almeno possibili i termini di tale contaminazione.

E che il Laocoonte celi un vestigio cristologico lo si potrebbe scorgere anche altrove, se si considera un passo della tragedia di Giovanni Pascot (II, [V], 1929-1931) in relazione all'episodio della Deposizione:

Laocoonte da pietose braccia
tosto raccolto, verso questo tempio
or vien trasportato.

445. Triveri 1756, II, p. 261.

446. Alfieri, *Eneide* I, 978: «Futuro orrido esizio già già pende».

447. Per esempio, il poema in ottave dedicato a *Costantino il Grande* in Cipriani 1814, p. 559 (XI, xxiv, 3): «lo strano a presentar orrido esizio».

448. Lucchesini 1815, p. 415.

449. Cfr. la scheda, che descrive il ms. Misc. 12, contenente *Opuscoli sopra Dante: la miscellanea sul conte Ugolino*, del Fondo Alessandro Torri della Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, allestita da Maria Selene Vatteroni per una mostra virtuale.

Il sacerdote troiano, infatti, che nel testo teatrale non muore a seguito dell'attacco dei serpenti,[450] ma viene ritratto in chiusura d'opera secondo uno schema assimilabile a quello del trasporto del Cristo morto (*Gv.* XIX, 40), come per esempio rappresentato da Raffaello. Le 'pietose braccia' che conducono un'ultima volta in scena l'eroe, ferito e prossimo all'esalazione dell'ultimo respiro, sono comparabili con quelle di Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea. La genesi compositiva, tuttavia, deve essere letta attraverso le lenti del Tasso della *Gerusalemme liberata*, dove il trasporto di un corpo senza vita viene rappresentato con medesimi elementi (III, liv, 1-6):

> Tornàr le schiere indietro, e da i nemici
> non fu il ritorno lor punto turbato;
> né in parte alcuna de gli estremi uffici
> il corpo di Dudon restò fraudato.
> Su le pietose braccia i fidi amici
> portàrlo, caro peso ed onorato.

La presenza delle 'pietose braccia' in entrambi gli estratti non può che rimandare all'originale ascendenza, petrarchesca, dove il sintagma appariva, come noto già all'esegesi antica,[451] per indicare le braccia aperte del Cristo crocifisso nell'atto di massima accoglienza (*Rvf* CCLXIV, 14-15: «Quelle pietose braccia, / in ch'io mi fido, veggio aperte ancora»). In questo modo, si può ipotizzare che la carica cristologica dell'immagine, secondo l'ideazione di Petrarca, sia sopravvissuta, pur latente ma con discorde orientamento, nel riuso tassiano, salvo poi riattivarsi, nel momento in cui Pascot la recuperava, polarizzata verso nuovi orizzonti e sensi, che non possono prescindere dalla sintesi delle sembianze di Laocoonte e di Cristo in un unico concetto poetico.

Tuttavia, le analogie tra Laocoonte e Cristo non si limitano solo alla rappresentazione del supplizio e di dettagli a sfondo cruento; se ne riscontrano anche sul versante allegorico. Ancora nella tragedia di Pascot (II, [V], 1726-1734), Laocoonte, di notte nel Tempio di Nettuno, quasi a prefigurare la propria imminente morte, costruisce un'ariosa metafora ornitologica ove rappresenta sé stesso come un'aquila che sorveglia dall'alto le pianure sottostanti replete di greggi; quando costretta a scendere a terra e a sporcarsi le ali per affrontare i propri bassi nemici, con crollo del corpo si libera facilmente delle lordure colà accumulate per librarsi nuovamente in volo verso le sfere celesti:

450. Come d'altronde qui in Chiari (II, [III]).

451. Tra gli altri Gesualdo 1574, p. 274: «Nondimeno pur spera nella divina pietà; perché vede ancora aperte quelle pietose braccia di Nostro Signore nelle quali egli si fida, ch'accoglierlo debbano, e rivelarlo gittandosi egli loro inanzi; et allude alla santissima Croce, in cui sta egli fisso, e colle braccia aperte a dimostrarci, che tutti accoglie, e nessuno scaccia»; cfr. anche Bettarini 2005, II, p. 1077, che rimanda ad altre fonti, scritturali e letterarie.

L'aquila sta nel ciel, dominatrice
delle pecorelle sotto lei frementi:
ma se talor, scesa dall'aereo nido
a guerreggiar co' suoi nemici in terra,
è costretta a lordar di fango l'ale
fortificate dal lottar coi venti,
tosto da sé sdegnosamente scuote
ogni terreno ingombro e a vol sì largo
stende le penne in ciel che riman sola.

Pur denotandosi ai vv. 1733-1734, dove si attesta «a vol sì largo / stende le penne in ciel», un'ipotetica memoria del *Saul* di Vittorio Alfieri (III, iv, 389-390: «A inarrivabil volo, / fin presso al polo — aquila altera ei stende / le reverende — risuonanti penne»), il modello, con tutta probabilità, va ricercato nell'inizio del *VII Inno* della *Via crucis* di Placido Campetti (1838), dove la medesima metafora dell'aquila che vola alta nel cielo e che finisce per lordarsi una volta scesa a terra, è applicata all'episodio della seconda caduta di Cristo nell'ascesa al Calvario:

Aquila altera dall'aereo nido
spiccata, fende con spiegati vanni
l'aria traverso le volanti nubi;
e per le vie del ciel come navile
in ampio mar spinto da' venti, il corso
tende inverso le stelle, e la superba
fronte di regni non varcati in grembo
tra il folgore portando, affissa immoti
i rai nel sole: della bassa landa
e della polve di quaggiù non cura.[452]

I due passi dimostrano una serie di coincidenze quasi palmari, a partire dalla voce 'aquila', incipitaria, alla ricorrenza di 'cielo', 'venti', degli adiafori 'penne' / 'vanni', 'altera' / 'dominatrice', 'terra' / 'bassa landa', e 'fango' / 'polve', oltreché del sintagma 'aereo nido'. Ma, al di là dei concorsi lessicali, che per convergenza d'immaginario potrebbero mantenere un certo irriducibile grado poligenetico,[453] è proprio la sovrapposizione di Laocoonte e Cristo, in un sotteso ermetismo simbolico che prelude al sacrificio, a legare più fortemente i testi, oltre la veste formale.

452. Campetti 1838, p. 49.

453. Come dimostra lo stesso Carducci nella sua poesia dedicata al Cadore; Cfr. G. Carducci, *Rime e Ritmi* IX, iii, 125-130: «A te ritorna, sì come l'aquila / nel reluttante dragon sbramatasi / poggiando su l'ali pacate / a l'aereo nido torna e al sole, / a te ritorna, Cadore, il cantico / sacro a la patria».

Stando a quanto possibile riscontrare nelle pieghe delle ecfrasi raccolte in questo volume, le caratteristiche della figura di Cristo non si innestano soltanto sulla figura di Laocoonte, ma anche su quella dei figli, quasi a sovrapporvi la dinamica del Figlio morente che si rivolge al Padre negli ultimi disperati momenti prima della morte. Un primo caso complesso emerge dalle ottave di Luigi Silvestri. In una delle stanze centrali del componimento (I, [XIV], iii, 4-8), l'arcade marchigiano allestiva questo sotteso paragone in rapporto alla stretta dei serpenti intorno ai figli del sacerdote troiano e ai sussulti impotenti di costoro:

> tenacissimamente avviticchiati,
> stretti da spine sembrano due gigli,
> e vicini infelici all'ultim'ore
> invocano in soccorso il genitore.

Similitudine botanica, i due pargoli vengono paragonati a 'gigli tra le spine': non estranea alla tradizione letteraria, esibisce un'ineludibile trama scritturale, se si pensa alla più celebre occorrenza nel *Cantico dei Cantici* (II, 2: «sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias»). Rispetto a questa più che convincente intertestualità, tuttavia, i versi del Silvestri si pongono in antifrasi rispetto al simbolismo liturgico, per cui il giglio tra le spine appare piuttosto protetto e al sicuro dai pericoli, oltreché risaltare per bellezza. Così almeno si desume dall'esegesi proposta dal grande biblista francese Isaac Louis Lemaistre de Sacy nel suo commentario (1779) sul profetico libro veterotestamentario:

> Sembra che il Profeta parlando del giglio, che trovasi tra le spine, abbia intenzione principalmente di dar risalto alla grande bellezza della Sposa, ch'ei paragona a quel fiore, e di far vedere la differenza estrema, che tra essa passa e le altre figlie […] Siccome dunque un giglio tutto cinto da spine è in sicuro, così la Sposa tutta attorniata dalla protezione dello Sposo, che a lei fa le veci di una saldissima siepe, vive sicura in mezzo alle altre figlie.[454]

L'immagine del giglio tra le spine offriva anche alternative interpretazioni, più strettamente cristologiche. Basti pensare ai *Discorsi dell'eccellenze di Maria Vergine* (1630) del gesuita napoletano Marcantonio Capece, che, nella quarta parte della sua opera, in cui si dimostrava *Come la Vergine ne' dolori al caro Figliuolo somigliossi*,[455] elencava una lunga serie di interpretazioni del versetto «sicut lilium inter spinas» ove il giglio era proprio simbolo di Cristo. Tra le altre, la formula «è Giglio l'incarnato Verbo»[456] viene parafrasata, circa un secolo dopo, dal fiorentino Francesco del Teglia, che

454. de Sacy 1779, p. 102.
455. Capece 1630, pp. 801-826.
456. Capece 1630, pp. 802-803.

l'applicava proprio a Cristo in un capitolo in terza rima in cui, rievocando le proprie sventure, celebrava e lodava l'umiltà:

Qual giglio infra le spine, il mio Signore;

il mio Signor, che sì pietoso e umile,
per noi salvar, curvò le sfere, e scese
in terra, e non sdegnò spoglia servile.[457]

Ma, soprattutto, Cristo è giglio tra le spine nel momento della Passione.[458] Non è dunque da escludere che la disperata invocazione dei figli indirizzata al padre – figli definiti appunto 'gigli tra le spine' – non abbia finito per richiamare alla memoria del Silvestri elementi relativi alla morte di Cristo, a caricare di ulteriore potenza espressiva la morte di Laocoonte. Ciò, infatti, potrebbe emergere dal verso finale dell'ottava vista sopra, dove si legge «invocano in soccorso il genitore» (I, Silvestri [XIV], iii, 8). Qui si riscontra una richiesta di aiuto al padre da parte della prole morente. La dinamica tratteggiata è sovrapponibile a quella delle ultime parole di Cristo sulla Croce, prima di esalare l'ultimo respiro, secondo *Mt*. XXVII, 46 e *Mc*. XV, 34 e *Lc*. XXIII, 46 – tra le altre viscerali emozioni, la paura dell'abbandono, l'affidamento finale prima del trapasso, che assumono toni tragici «nel grido estremo e reclinar del capo / ch'Ei facea nella morte»[459] in *Les Martyrs* di Chateaubriand tradotti da Ferdinando Santini, poi ripreso da David Levi per descrivere gli ultimi istanti del suo Laocoonte (II, [IV], 184-185: «un grido estremo / mandò Laocoonte»). Appunto per questo è interessante notare come le medesime tessere verbali che compongono il verso del Silvestri ('soccorso' + 'genitore') riscontrino un precedente nel *Teatro Cattolico* (1763) di Benedetto da Militello. In particolare, ne *Il compendio della Passione di Cristo* (I, xiii), un Cristo agonizzante pronuncia, almeno formalmente, le medesime parole:

…e già ne' lumi
si stende un fosco velo…il cor mi langue…
senza moti alternar…dentro il mio seno…
soccorso Genitore…io vengo…me…no.[460]

Un secondo caso di questa proiezione della figura di Cristo sui figli di Laocoonte si riscontra nella terzina finale del sonetto di Roberto Benazzi (I,

457. *RdA*, VI, p. 264 [Elenco Bocalide].

458. Laocoonte lancia, in pieno registro tragico, un 'grido estremo' (v. 184), un urlo che precede la morte; cfr. tra gli altri la versione italiana di *Les Martyrs* di Chateaubriand, in Santini 1877, II, pp. 30: «nel grido estremo e reclinar del capo / ch'Ei facea nella morte», che in questi termini descrive l'urlo di Cristo sulla croce. Capece 1630, pp. 816-820.

459. Santini 1877, II, p. 30.

460. Benedetto da Militello 1763, p. 392.

[VIII], 12-14), quando il sacerdote troiano viene pervaso dall'angoscia alla vista del tormento patito della sua prole:

> Ma più del suo destin lo grava e il preme
> degli egri figli il moribondo aspetto,
> gli amari lai, le tronche note estreme.

Al di là di una più o meno sottile allusione a Winckelmann nel v. 12, per cui forse si tiene a mente il testo della versione italiana della *Storia delle arti e del disegno presso gli antichi*, ove si afferma che «sembra egli frattanto sentir meno il proprio tormento che quello de' figli»,[461] in ragione del riferimento alla prole morente, l'immaginario volge in chiave tragica secondo il paradigma della sofferenza di Niobe di fronte al massacro della propria progenie per mano di Apollo.[462] Ciò forse è dimostrato dalle eco di un passo de *Gli horti del sole* (1621) di Marc'Antonio Ferretti nei vv. 13-14:

> E l'Anfionia prole
> impiagata e cadente
> formar tronchi sospiri, languide note:
> fuma il sangue e gorgogli, e porge altrui
> un pietoso diletto,
> viva la Morte in moribondo aspetto.
> Niobe infelice e stolta
> mira i suoi figli spenti.[463]

Al di là del calco esatto della clausola 'moribondo aspetto', si segnala la presenza dei 'tronchi sospiri' e delle 'languide note' che ritornano, in conflazione variata, nel v. 14 («gli amari lai, le tronche note estreme»). Nondimeno, proprio il 'moribondo aspetto' indicherebbe una ancor più articolata composizione dell'immagine, donde il caricarsi di ulteriori livelli di significato. Tale sintagma, se non è citazione diretta, trova almeno singolare parallelo con un verso della *Cristiade* di Girolamo Vida secondo la traduzione di Carlo Ercolani (1792), che, in riferimento alla morte di Cristo, legge (XX, xiv, 8):

> l'esangue Figlio in moribondo aspetto.[464]

461. Winckelmann 1779, II, p. 195.

462. Di questo, per il Rinascimento, ha discusso con ampia presenza di fonti, Gamberini 2024, pp. 56-65, mettendo in luce come le affinità di carattere letterario potrebbero derivare da tratti iconografici comuni derivanti dal «paradigma niobico» visibile anche nel gruppo scultoreo della Niobe degli Uffizi. L'affinità di questi tratti, riflessi nell'ecfrasi dell'*Antologia planudea*, avrebbe infatti favorito lo sviluppo di un linguaggio verbale poi recepito e riusato dai poeti del Cinquecento per rappresentare il Laocoonte vaticano.

463. Ferretti 1621, p. 21.

464. Ercolani 1792, p. 352.

La posizione dei termini all'interno del verso è pressoché identica a quella del Benazzi («degli egri figli il moribondo aspetto»): oltre alla corrispondenza di clausola, il primo emistichio è costruito secondo lo schema che combina un aggettivo del campo semantico dell'infermità con la voce 'figlio'. La tradizione attesta talvolta 'egro' ed 'esangue' in relazione di endiadi,[465] se non sinonimica, quantomeno di grado affine, come per esempio un verso de *Le Rivolte di Parnaso* (1626) di Scipione Errico («Mortiferi rigori ecco già coprono / gli egri miei sensi, e i membri esangui e pallidi»)[466] – cosa che potrebbe aver favorito l'attrazione terminologica e la conseguente *variatio*.

465. Posteriore ma ben esemplificativa l'attestazione in Mamiani 1857, p. 148: «Le nude spade e i corpi esangui e gli egri / trafitti».

466. Errico 1665, p. 164.

Testi

Nota all'edizione e al commento

I testi qui raccolti e commentati sono trattati con criteri uniformi. Componendosi nella quasi totalità di edizioni a stampa, si segue sempre la lezione di ciascuna *editio princeps* – elencate in calce – con l'intento di ricostruire la forma primigenia del rapporto tra i poeti e il Laocoonte, in modo da offrire anche una più compatta cronologia della prima fortuna letteraria della statua nella produzione di ciascun autore. Nondimeno, le edizioni posteriori sono sempre tenute in considerazione; e, laddove emergano varianti, sono sempre menzionate *ad locum* nel commento.

Il commento, nelle intenzioni, contempla parafrasi, analisi linguistica, stilistica e filologica, ricostruzione di fonti ed eventuali luoghi paralleli, nonché, dove si reputa necessario, digressioni erudite e storiche. Rimandi interni tra testo e testo sono puntualmente segnalati. Le fonti, quando non disponibile un'edizione moderna, sono indicate in base a edizioni potenzialmente accessibili al tempo della composizione dei testi.

Per la sezione I. *Poesia*, le edizioni dei singoli componimenti sono: [I] = *Elogio* 1813; [II] = Chiusole 1768; [III] = De Carli 1775; [IV] = *Pregi* 1779; [V] = Diacóni 1821; [VI] = Filomarino 1786; [VII] = Cicognara 1790; [VIII] = *Raccolta* 1796; [IX] = Bondi 1808; [X] = De Luca 1816; [XI] = Costa 1817; [XII] = Rosini 1817; [XIII] = Missirini 1818; [XIV] = Silvestri 1820a; [XV] = Missirini 1822; [XVI] = Gallo 1825; [XVII] = Roero di Saluzzo 1843; [XVIII] = Danna 1874; [XIX] = Viviani 1835; [XX] = Chiarli 1841; [XXI] = Nelli 1848; [XXII] = Massi 1854; [XXIII] = BUG ms. E. I. 23, c. $90^{r\text{-}v}$; [XXIV] = Bellucci 1858; [XXV] = Delâtre 1859; [XXVI] = Massi 1868; [XXVII] = Massi 1876; [XXVIII] = Rapisardi 1887.

Per la sezione II. *Teatro*, le edizioni dei singoli drammi sono: [I] = De Benedictis 1747; [II] = *Incendio* 1748; [III] = Chiari 1761a; [IV] = Levi 1884; [V] = Pascot 1887.

I

Poesia

[I]

Antonio Maria Borromeo
Il Laocoonte

1.

Laocoonte è questi: ahi del vibrato
dardo nel gran destrier qual frutto ei coglie!
Veggo, che immani serpi hanno avvinchiato
de' figli suoi le tenerelle spoglie:
già su di esse far pasto dispietato
senza sfamar le lor crudeli voglie;
anzi si slancian con maggior furore,
sparsi di bava e sangue al genitore.

2.

Già l'hanno avvinto orribilmente stretto,
sì che più non gli lascian dar un crollo;

Schema metrico: ottava rima ABABABCC.

[1] La prima ottava si apre con un esplicito intento ecfrastico. La statua qui descritta è il calco in gesso raffigurante il Gruppo del Laocoonte, fatto realizzare da Filippo Farsetti, oggi presso la sala monumentale detta Camaron d'oro di Palazzo Grimani a Venezia. Tuttavia, già dal primo verso l'oggetto trascolora nell'immaginazione poetica, rilevando, tra le altre cose, con un diffuso sigmatismo, la studiata mimesi nei riguardi dell'azione del serpente. vv. 1-2: Il 'vibrato dardo' trova un precedente letterario in Boccaccio, *Filocolo* I, 6: «si levò un cervio: il quale come Filocolo vide, preso delle mani d'uno dei suoi compagni un dardo, correndo il cominciò a seguire; e già parendogli essere al cervio vicino, s'aperse, e vibrato il dardo col forte braccio, quello lanciò, credendo al cervio dare». v. 4: Le 'tenerelle spoglie' hanno un parallelo in G. B. Guarini, *Pastor Fido* I, iv, 1014: «che ne le verdi sue tenere spoglie», ove però non si attesta il vezzeggiativo, che invece analogamente ricorre nell'episodio analogo del poema virgiliano tradotto in Caro, *Eneide* II, 361-364: «E pria di due suoi pargoletti figli / le tenerelle membra ambo avvinchiando, / ne si fer crudo e miserabil pasto». v. 6: Le 'crudeli voglie' dichiarano una matrice tragica, ripresa e.g. anche in Alfieri, *Merope* I, ii, 134: «Cessò il periglio, e le crudeli voglie». Le parole-rima del distico finale ('furore' / 'genitore') ricorrono in identica posizione in Dell'Anguillara, *Metamorfosi* II, ccxxxii, 7-8: «Ma rivolse il profetico furore / al biforme, et attento genitore». v. 7: La clausola è di sapore petrarchesco; cfr. *Rvf* CXI, 7: «ch' avrebbe a Giove nel maggior furore». v. 8: Il sintagma 'sparsi di bava' sarà forse ricordato nella *Tamira*, tragedia inedita, in Pompei 1791, IV, p. 282: «I labbri avea sparsi di bava; e i denti».

[2] L'ottava continua la descrizione dell'azione dei serpenti nei confronti di Laocoonte. v. 1: La combinazione 'avvincere' + 'orribilmente' è con tutta probabilità di stampo dantesco; cfr. *Inf.* V, 4-6: «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / […] / giudica e manda secondo ch'avvinghia». Nondimeno, la dittologia 'avvinto' + 'stretto' è più che diffusa e obliqua dei generi, e.g., in *RdA*, VI, p. 319 [Tegeseo Acroniano]: «Tra gli occulti suoi moti avvinto e stretto» e S. Maffei, *Merope* III, iv, 193: «a qual fine son io qui avvinto e stretto?». v. 2:

premon col tergo l'affannato petto
e colle spire tortüose il collo;
vibran le lingue e figgono l'infetto
dente sul teschio e il fan di lui satollo;
ei si agita e contorce, e colla mano
disgroppar tenta i forti nodi invano.

3.

Mugge qual toro, e dalle luci torte
n'esce la rabbia e il duolo che l'accora:

L'azione di 'dare un crollo', ovvero 'scrollarsi', in relazione a una stretta di lacci, è letteraria, e.g., Ariosto, *OF* XV, lv, 7-8: «Che legate le braccia i piedi e il collo / gli vede sì, che non può dare un crollo». v. 3: L'evocazione del 'petto affannato' risulta, almeno per la collocazione in clausola, squisitamente collegata al dibattito settecentesco relativo all'espressione del dolore per cui cfr. Winckelmann 1779, II, p. 195; ricorre in poesia, e.g., in V. Monti, *La visione di Ezechiello* 10: «Vista sì dolce all'affannato petto». v. 4: Si segnala la paronomasia tra 'colle' (preposizione articolata) e 'collo' (parte del corpo). v. 5: Per la 'vibrazione della lingua' come elemento connotante dei serpenti, cfr. Giraldi Cinzio, *Ercole* VII, cliii, 1-8: «Quale a l'incanto suol serpe gonfiata / divenir più d'ogni umiltade umana, / talmente l'ha l'incantator legata, / che ne riman la sua fierezza vana, / e resta in preda di chi l'ha incantata, / quantunque fusse pria, cruda e inumana, / né fischia più, né più vibra la lingua, / perché l'incantator col morso estingua». v. 6: Relativo all'immaginario del serpente è anche il sintagma 'infetto dente'; il più consono precedente, con analoga dinamica che presenta anche il morso sulla testa, si trova forse ne *L'America*, poema eroico in Smeducci 1650, p. 55 (V, xxx, 7-8): «Infetto dente allor che non s'accorse / detro alla testa, sovra 'l collo morse». v. 8: Il termine 'disgroppar' è connaturato al suo oggetto, cioè il nodo; cfr. *VAC*[4], II, p. 179: «Disfare il groppo. Lat. nodum dissolvere. Gr. ἀναλύειν». Il sintagma 'forti nodi' è ampiamente attestato, ma vale qui la pena segnalarne la ricorrenza almeno in ambiente arcadico in *RdA*, I, p. 25 [Alessio Cillenio]: «Ch'a me non penso, e a i forti nodi, a' quali».

[3] vv. 1-2: Il 'mugge qual toro' è recupero di Verg. *Aen*. II, 223-224: «Qualis mugitus, fugit cum saucius aram / Taurus». Per 'luci' ovvero 'occhi torti' deve intendersi qui 'guardando di traverso', in maniera minacciosa, adirata, il cui significato è chiarito dal verso successivo, appunto col riferimento alla 'rabbia' leggibile nel suo sguardo; cfr. Marino, *Adone* II, lviii, 6-8: «ché s'avanza in dispetto e cresce in rabbia; / dove le luci minacciose e torte / volga talor, là presso è pianto e morte» e T. Tasso, *GL* VII, liii, 1-2: «Tal ne l'arme ei fiammeggia, e bieche e torte / volge le luci ebre di sangue e d'ira». Indi, l'ascendenza dantesca, anche sul significato, dall'episodio del conte Ugolino (*Inf.* XXXIII, 76-78: «Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti»), che, analogamente, è preda di grande sofferenza; sofferenza evocata dal susseguente 'duolo' che lo 'accora', cioè affligge. v. 3: Il verbo 'esprimere' acquisisce quasi una connotazione tecnica nell'ambito dell'ecfrasi artistica, considerando il portato rappresentativo, dettato tanto dall'etimo quanto dall'uso, relativo alla descrizione dei moti dell'anima, dell'interiorità. Si veda in proposito la medesima combinazione nell'ecfrasi del *Mosè di Prospero Bresciano* in Marino, *La galeria* II, i, 27, 8-9: «mirabilmente in questo marmo espresso / animato ha sé stesso». v. 4: In opposizione al precedente, già introdotto dall'avversativo 'ma', in quanto il polisemico 'colorare', qui nell'accezione di 'fingere' o 'rappresentare in modo mimetico' (*VAC*[4], I, p. 709), allude anche al fatto che il marmo, bianco, possa acquisire e quindi trasmettere le passioni in maniera efficace tanto

espressa è in marmo la sua dura sorte,
ma pure al vivo il suo dolor colora;
freme per sé, che preda è già di morte;
par che de' figli sia dolente ancora;
s'odon confusi i sibili e gli accenti
fra 'l disperato fremito de' denti.

4.

Ma tu, ministro audace degli dèi,
perché t'armasti contro il sacro legno?
Giustamente da lor punito or sei,

quanto altre tecniche artistiche, come per esempio la pittura. Tale sfumatura si evince dall'occorrenza di 'al vivo', che *VAC*[4], I, p. 141 ne riporta così la definizione: «Posto avverbialm. Veramente, Per l'appunto. Lat. vere, graphice. Gr. ἐναργῶς», ossia con estrema puntualità. v. 5: La figura di Laocoonte dà l'impressione di gridare, questo il senso di 'fremere' in accordo con *VAC*[4], II, p. 527. v. 6: La percezione dell'osservatore si comprende dal 'par' ovvero 'appare' (cfr. *VAC*[4], I, p. 225), verbo tipico dell'ecfrasi e sovente premesso alla descrizione di azioni dinamiche capaci di travalicare la congenita fissità dell'arte plastica; si pensi ai ritmati inserti di 'appare' o 'parea' in *Purg.* X, 37, 58 e 79-80 sempre di fronte a scultura. vv. 7-8: Da intendere 'si udiva il digrignare dei denti', sottintendendo a causa dello sforzo della lotta per la sopravvivenza, non per la paura. Medesimo sintagma in medesimo contesto di lotta, sempre in clausola, occorre nel XXIII dell'*Italia liberata da' Goti* del Trissino, in Zanotto 1835, p. 380: «Ma come fur vestiti, andòr nel mezzo / l'un contra l'altro coi feroci pugni, / e le man gravi mescolaro insieme. / Alor s'udiva il fremito de i denti / e 'l strepito de i colpi, onde 'l sudore / correa copioso fuor de le lor membra».

[4] v. 1: l'agg. 'audace' ha connotazione negativa (cfr. *TB*, I, p. 749), combinato con 'ministro' si attesta talvolta in opere eroiche o tragiche, e.g., Bianchi 1645, p. 8: «Piegarsi al cenno di ministro audace». v. 2: Il sintagma 'sacro legno' ricalca Verg. *Aen.* II, 230: «Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur / laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam», ma filtrato mediante la fortunata formula di Caro, *Eneide* II, 387: «e del furor che contra al sacro legno». v. 4: Verso dall'intonazione tragica, dettata in particolare dal sintagma 'guiderdon ben degno', per cui, di fronte all'azione empia, si innesca il meccanismo della punizione divina. Non è un caso quindi se ne ritrovino formule analoghe già nella tragedia rinascimentale, *Didone*, peraltro di argomento virgiliano, in Dolce 1566, p. 22[b]: «O degno guiderdon che ne riceve». v. 5: L'incedere anaforico del 'non cadea', replicato due volte (v. 7), che collega l'inefficacia del gesto di Laocoonte con la caduta di Troia, mette in relazione questa ottava direttamente con in *RdA*, III, p. 101 [Dareno Minteo]: «Cadde il Tarpeo: chi di sua gran ruina / l'orme, ahi, non vede, o dell'ostil furore? […] fatta di real Donna umile Ancella, / se non cadea squarciata il petto e 'l manto, / Roma giammai non risorgea sì bella». v. 6: Il 'meditato segno' è di stampo arcadico, da intendersi come 'avessero trovato compimento'; cfr. *RdA*, V, p. 26 [Agesilao Brentico]: «Contrari venti di Fortuna e Amore / urtano i fianchi del mio stanco Legno: / questi impiega nell'un tutto il suo sdegno, / tutto quella nell'altro il suo rigore; / sicché scorger non so fra tanto orrore / chi ne sarà l'usurpatore indegno. / So ben che questo è il meditato segno, / ove drizzano entrambo il lor furore». Si segnala che la dinamica è ugualmente di lotta, in quanto il 'meditato segno' è il bersaglio degli attacchi di Fortuna e Amore nella vita del poeta. v. 7: Il verbo 'adoma' è da *adomare, i.e., 'domare'; quindi Troia domata dagli Achei.

e dell'ardir hai guiderdon ben degno.
Già non cadea, se i tuoi disegni rei
fossero giunti al meditato segno,
non cadea Troia dagli 'chivi adoma,
né dal cener di lei sorgeva Roma.

5.

Né men dalle troiane arse faville
avrebbe or l'Adria il suo famoso impero;
l'Adria, che rinnovella Ettore e Achille
se fia d'uopo trattar brando guerriero;
che all'amiche di pace aure tranquille
fa poggiar l'alme in cima all'onor vero;
e tra quelle, ond'è bella all'età nostra,
i due chiari Farsetti addita e mostra.

6.

Vola Giuseppe a eternitate in seno
sull'ali pronte di saper sovrano;

[5] v. 1: Squisitamente arcadico è anche 'arse faville', e.g., in *RdA*, II, p. 163 [Euganio Libade]: «Uscian fuori arse faville». v. 2: La clausola 'famoso impero' è di ampia derivazione letteraria; tuttavia, qui il modello è forse da ricercarsi nel IX dell'*Italia Liberata* del Trissino, per cui cfr. Zanotto 1835, p. 140: «ch'ebbe ne l'Asia sì famoso impero», in considerazione del verbo 'avere' incipitario 'ebbe' / 'avrebbe' e l'assonanza 'Asia' / 'Adria'. v. 3: L'intera ottava stabilisce un confronto ipotetico tra il destino dell'antica Roma, la cui grandezza si fondava sul sangue troiano, e la Venezia del presente, che, con le giuste circostanze politiche e militari, potrebbe provare il proprio valore militare e di costà assurgere alla gloria. Il richiamo a Ettore e Achille, a cui vengono poco dopo paragonati Tommaso Giuseppe e Filippo Farsetti, è però riorientato, visto il tempo di pace, alla gloria delle lettere e della vita civile. v. 4: La clausola 'brando guerriero' ha una sua fortunata tradizione d'ascendenza teatrale, e.g., Lucchesi 1697, p. 38: «nobil tempra l'onor brando guerriero». v. 5: Il sintagma 'aure tranquille' è recepito in ambito arcadico, e attestato ampiamente dalla fine del Cinquecento in avanti, e.g., in *Rime degli arcadi*, VI, p. 315 [Tegeseo Acroniano]: «Fatto sereno il Ciel, l'aure tranquille». v. 6: 'poggiar' è da intendersi 'ascendere' ovvero 'innalzarsi' (*VAC*[4], III, p. 647).

[6] v. 1: La metafora è di matrice barocca; cfr. Metastasio *Sonetti* VI, 11: «Collocherò d'eternità nel seno». v. 2: Clausola di sapore arcadico; cfr. *RdA*, XII, p. 294 [Polimedonte Eutresio]: «o Beatrice con saper sovrano». v. 3: La locuzione 'il labbro pieno di stile' è metonimica e atta a esprimere facondia. vv. 4-8: Riferimento alla copiosa produzione in versi e in prosa di Tommaso Giuseppe Farsetti, lo 'stile romano' è dettato anche dall'ampia opera di volgarizzamenti poetici. vv. 5-6: Riferimento di carattere biografico. Tommaso Giuseppe Farsetti si era trasferito proprio in Toscana, dove divenne Accademico della Crusca a partire dal 19 agosto 1758 (cfr. Preto 1995); indi anche alcune opere antiquarie, opere poetiche latine e volgari (per questo 'l'una e l'altra lira').

già di quell'aureo stile il labbro ha pieno
che al buon tempo fioria nel suol romano,
né men ricco di quel che or fa sereno
sovra d'ogni altro clima il ciel toscano;
già detta egregi carmi, e ognun l'ammira
sommo cantor nell'una e l'altra lira.

7.

L'altro del pari andar chiaro e famoso
lo veggio incontra alla futura etate:
Filippo il gran Filippo glorioso,
degno cultor dell'opere pregiate:
egli di Laocoonte desioso,
con altri marmi dell'età passate,
statue e modelli d'immortal lavoro,
accolse in sua magion sì nel tesoro.

8.

E se immagin sì belle attento io miro
della greca scultura, or mi confondo,

[7] L'intera ottava celebra il collezionismo di Filippo Farsetti abate, fratello di Giuseppe Tommaso. Si fa menzione della collezione di calchi di gesso di statue antiche da lui costituita presso il museo di Ca' Farsetti, poi confluita nel Museo Archeologico – tra le altre, proprio il Laocoonte, oggi esposto a Palazzo Grimani. vv. 1-2: Le clausole dei primi due versi ('chiaro e famoso' e 'futura etade') sono entrambe di matrice letteraria e sparse tra le *RdA*; nondimeno, si segnala che entrambe ricorrono in Gaspara Stampa, *Rime d'amore* X, 5: «quanto sei qui tra noi chiaro e famoso» e XCVIII, 6: «sì che l'intenda la futura etate».

[8] In questa ottava si esaminano gli effetti piacevoli dell'arte sull'uomo. v. 2: La 'greca scultura' è il Laocoonte; la 'confusione', ovvero il 'turbamento dell'animo' (*TB*, I, p. 1620) generato dalla bellezza, è evocazione topica nelle trattazioni di estetica diffuse al tempo, e.g., il volgarizzamento dello pseudo-Longino, *Sul sublime*, in Gori 1737, p. 3: «le straordinarie cose non persuadono, ma rapiscono e pongono in estasi gli ascoltatori». v. 4: Il 'piacer giocondo' è clausola che torna in molte opere poetiche, e.g., per prossimità cronologica e geografica, in Goldoni, *Il mondo della luna* II, vii, 871: «Oh che piacer giocondo». v. 6: Auspicio che richiama l'affermazione di Antonio Diedo, fondatore, nel 1766, dell'Accademia delle Belle Arti di Venezia, in Matteini 1841-1842, p. 18, per cui si «riconobbe allo studio dei gessi Farsetti il merito maggiore nel 'risorgimento delle arti' a Venezia». v. 8: Il riferimento a Fidia è topico, di solito in coppia con Prassitele; la presenza di Atenodoro non è certamente casuale, in quanto, secondo la tradizione, si identifica con uno dei tre scultori che eseguirono il Laocoonte. Auspicio quasi profetico, se si pensa che Canova si sarebbe formato sulla collezione Farsetti a partire dal 1773, e si sarebbe guadagnato l'epiteto di nuovo Fidia; cfr. Franceschinis 1827, p. 16: «Tale il novello Fidia […] Onde composti indocili / marmi in panier gentili, / l'Adria invaghita e provida, / toltolo ai lari umìli, / atto a seguir di Fidia / l'arte sublime il fe».

u' che 'l piè movo, u' che la vista giro,
nuovo mi nasce al cor piacer giocondo,
poi, ripensando, i rari frutti ammiro,
di cui sarà l'adriaco suol fecondo.
Già sorge ad onta dell'argiva invidia,
in seno ad Adria, Atenodoro e Fidia.

9.

Mercè di lui risorgeran novelli
Guilandini e Cortusi, onor degli orti.
Dei recinti di Sala ch'io favelli?
Ma i sensi son da maraviglia assorti.
Colà virgulti e teneri arboscelli
recò il nocchier d'americani porti;
erbe salubri e fiori e frutti e piante
tolte dall'odorifero Levante.

10.

Colà frascati e nobili spalliere
di cedri, aranci e di limon si vede,

[9] v. 2: Riferimento a Melchior Wieland, detto il Guilandinus (1520-1589) e a Giacomo Antonio Cortusi (1513-1603). Il primo fu erudito tedesco morto a Padova, i cui spiccati interessi botanici condussero alla pubblicazione di almeno tre opere monografiche: un commentario ai capitoli sulle piante di Plinio (1576), una trattazione contro il botanico Pietro Andrea Mattioli (1558) e il postumo trattato sull'orto botanico di Padova (1608). Il secondo, botanico padovano, pubblicò una trattazione sulle piante medicinali coltivate nell'orto botanico della città (1591). v. 3: I 'recinti di Sala' evocano il giardino botanico di Villa Farsetti già, appunto, Villa Sala; lode di questo è in Marsili 1840, p. 21: «Filippo Antonio Farsetti, figlio di Antonio Francesco Cavaliere, merita distinto luogo tra i mecenati della Botanica, avendo nella sua regia villa di Sala dato ad essa tal luogo, quale non ebbe mai, ned è forse per avere in qualsivoglia altra parte del mondo. Il numero e la grandezza e la magnificenza degli edifizii destinati alle piante esotiche, e la copia d'esse procurata con spesa incredibile da rimotissimi paesi, e la quantità di persone impiegate nella loro coltura, sorpasso l'idea d'un Giardino privato, e fanno vergogna ai più celebri che a spese dei Principi si mantengono. Trianon e l'Orto Regio di Parigi, e quello di Chelsea presso Londra, e quelli di Leida e d'Amsterdamo, e tutti gli altri da me veduti in Italia e fuori, devono far berretta al Giardino botanico di Sala». v. 4: Come l'arte, anche questo orto botanico può condurre all'estasi sensoriale. vv. 5-8: Elenco di elementi botanici esotici, con clausola fina di stampo petrarchesco; cfr. *Rvf* CCXCIII, 2: «Odorifero e lucido oriente».

[10] v. 1: Per 'frascato' s'intenda «coperta di rami colle sue frasche. Lat. porticus frondibus tecta» (*VAC*[4], II, p. 518), mentre per 'spallera' «quella verzura fatta con arte, che cuopre le mura degli orti. Lat. peristromata topiaria» (*VAC*[4], IV, p. 633). v. 4: Riferimento ad Ariosto, *OF* VI, 20-22: «Non vide né 'l piú bel né 'l piú giocondo / da tutta l'aria ove le penne stese; / né se tutto cercato avesse il mondo, / vedria di questo il piú gentil paese, / ove,

ivi ombrosi boschetti, ivi peschiere,
che de' giardin d'Alcina a noi fan fede.
E là sorger vedrem le moli altere,
quando Filippo qua rivolga il piede,
moli, onde Sala non invidi poi
all'Arno o al Tebro i bei palagi suoi.

11.

Deh torni presto alle natie sue sponde,
e i suoi disegni il cavalier colori,
sì che ognun tra il Tirreno e d'Adria l'onde
gli orti di Sala e più lui stesso onori.
Allor noi cinti delle sacre fronde
belle ghirlande intreccierem di fiori,
onde il crin di Filippo abbia corona
qual di rado o non mai da noi si dona.

dopo un girarsi di gran tondo, / con Ruggier seco il grande augel discese: / culte pianure e delicati colli, / chiare acque, ombrose ripe e prati molli. // Vaghi boschetti di soavi allori, / di palme e d'amenissime mortelle, / cedri et aranci ch'avean frutti e fiori / contesti in varie forme e tutte belle, / facean riparo ai fervidi calori / de' giorni estivi con lor spesse ombrelle; / e tra quei rami con sicuri voli / cantando se ne giano i rosignuoli. // Tra le purpuree rose e i bianchi gigli, / che tiepida aura freschi ognora serba, / sicuri si vedean lepri e conigli, / e cervi con la fronte alta e superba, / senza temer ch'alcun gli uccida o pigli, / pascano o stiansi rominando l'erba; / saltano i daini e i capri isnelli e destri, / che sono in copia in quei luoghi campestri». v. 5: Le 'moli' sono 'grandi fabbricati' (*VAC*[4], III, p. 267), qui nello specifico da intendersi nel senso di 'serre'. vv. 5-8: Riferimento al cantiere aperto di Villa Farsetti a Santa Maria di Sala, il cui palazzo fu edificato dall'architetto senese Paolo Posi, su commissione proprio di Filippo Farsetti, tra il 1744 e il 1774.

[11] L'ultima ottava è d'elogio a Filippo Farsetti, ancora lontano da Venezia, a cui si augura di poter realizzare tutti i propri disegni. v. 3: Le onde adriatiche ispirano ampiamente l'immaginario poetico; il parallelo più calzante in T. Tasso, *Rime* LXXII, 10: «ne l'onde d'Adria alterna o nel Tirreno». vv. 5-8: L'immagine finale è un auspicio che Filippo Farsetti possa ottenere corona d'alloro – qui forse più generalmente simbolo di fama in relazione all'orto botanico di Sala. Il fatto che di rado in terra veneta questo riconoscimento venisse tributato, spinge i sodali del cenacolo farsettiano ad adoprarsi essi stessi alla realizzazione dell'ambito premio. I versi sono tramati di riferimenti arcadici; 'sacre fronde' è sintagma di duratura e estesissima fortuna, che ricorre anche in *RdA*, VI, p. 127 [Elenco Bocalide]: «Gli s'incoroni delle sacre fronde», così come 'belle ghirlande' in *RdA*, II, p. 31 [Aglauro Cidonia]: «tessea / belle ghirlande al suon del canto mio».

[II]

Adamo Chiusole
[*Il Laocoonte*]

Ed or che quello che la Fama onora
vedesti, andiam tra le vicine e conte
statue a mirar un gran prodigio ancora. 345

Cinto da fier serpente il Laocoonte,
oh qual desta stupor! L'afflitto core
par che traluca su la mesta fronte. 348

Pe' nervi serpeggiando il gran dolore
fin nel piè si palesa, e sembra a' moti
ch'ei non possa provar pena maggiore. 351

Schema metrico: terza rima ABA BCB CDC DED etc.

vv. 342-345: Dopo aver descritto gli interni pittorici dei Palazzi Vaticani, con le Stanze di Raffaello e la Cappella Sistina di Michelangelo – in una redazione successiva dell'opera si attesta la variante «Da questo Tempio che cotanto onora, / la Fama» (Chiusole 1781, p. 35), il 'tempio' è per antonomasia il 'tempio della pittura' – il poeta inizia una panoramica sulla collezione delle statue antiche quivi presenti, aperta proprio dal gruppo scultoreo del Laocoonte. L'escursione tra le sculture è topos che, dai canti danteschi del 'visibile parlare' in avanti, si fa sempre più concreta nella visione archeologica dell'Umanesimo. Il sintagma in enjambement 'vicine e conte / statue' (vv. 344-345) è proprio di questo sottogenere letterario; cfr. il significativo parallelo della descrizione di Versailles data in Adimari 1693, p. [86]: «Le Loggie anch'esse a le pitture a fronte / di non volgar scalpel s'ornan coi pregi, / chiudendo in sen le più famose e conte / statue condotte da Maestri egregi» – si noti come, oltre alle parole rime 'conte' / 'fronte', il sintagma in questione è posizionato in maniera identica, con una dittologia, sinonimica nel caso dell'Adimari, e scarto nel verso successivo della voce 'statue'. La medesima combinazione torna in uno degli *Argomenti* scritti da G. A. Dell'Anguillara per il *Furioso* dell'Ariosto; cfr. XXVI, 3-4 in Dolce 1568b, p. 138[b]: «u' son da Malagigi mostre e conte / statue che sono e storie che saranno». Il 'vicine e conte' deve intendersi come 'prossime' alle pitture appena descritte e 'conosciute', ovvero famose (*TB*, I, p. 1676).

vv. 346-348: Laocoonte viene tratteggiato, con sintetico riferimento, avvolto dal serpente, donde lo 'stupore' di chi osserva. La sua interiorità si manifesta dalle distorte espressioni del volto, secondo il canonico meccanismo dell'estetica delle passioni; cfr. Winckelmann 1779, II, p. 195: «e mentre l'eccessiva pena ne gonfia i muscoli, e ne stira violentemente i nervi, mostra il suo coraggio sulla fronte rilevata». Per 'cinto da fier serpente' del v. 346, cfr. il Laocoonte di Eurialo d'Ascoli (CXXXIX, 3: «E 'l fianco poi dal fier serpente cinto») in Morani 1539. Le clausole 'afflitto core' e 'mesta fronte' sono entrambe di matrice letteraria e d'uso arcadico; tuttavia, il tralucere di emozioni tristi attraverso la mimica facciale potrebbe avere un archetipo ben definito, ossia Gonzaga 1582, p. 6[b]: «Et ch'indi gli traluca in fronte, quale […] ma di fuor nel mirarlo amaro e tetro».

vv. 349-351: L'attacco (v. 349) è probabilmente ispirato a Sadoleto, *carm.* 27, che menziona appunto il tendersi dei nervi al morso doloroso del serpente («intendunt nervi»); lo svolgersi del passo, tuttavia, che fa menzione del piede (v. 350), è direttamente ispirato da Winckelmann 1767, II, p. 161: «La figura di Filottete ci manifesta il dolore del morso del serpente nel piè destro,

Da quel dolente marmo, oh, quanti ignoti
affetti a disvelare apprender devi
per far che l'alma il mesto cor dinoti! 354

Senza quei, non sperar ch'unqua ricevi
spirto e vigore l'opra, e senza quei,
corpi parran di congelate nevi. 357

Che giova colorir un che i capei
si svelle, e acuto acciar nel seno pone
adirato con uomini e con dèi, 360

se ai stimoli del cor tutta s'oppone
la fronte, e 'l seren ciglio, che del duolo
non palesa di aver alta cagione? 363

col tenerlo alzato ch'ella fa, quasi non attiensi posarlo in terra; e il dolore come veggiamo nella celebre statua di Laocoonte, sembra anche qui sentirsi da Filottete sino nelle dita del piede». La costatazione finale (v. 351), ossia che la statua riesce a cogliere di Laocoonte l'apice del dolore, è intessuta di una sonora allitterazione che si lega a lacerti fonici dei versi precedenti, accentuando l'intensità del momento: 'Piè' + 'Palesa' + 'Possa' + 'Provare' + 'Pena'.

vv. 352-355: Il Laocoonte diviene modello preclaro dell'espressione del dolore, da cui artisti devono trarre insegnamento per analoghe realizzazioni. Lo scopo è quello di riuscire ad animare le proprie creazioni di quelle oscure passioni ('ignoti affetti') di cui è pervaso il cuore. Il sintagma 'ignoti affetti', che pur gode di attestazioni letterarie (in opere eroiche e tragiche) con l'accezione di una specifica passione (e.g., odio, amore, paura etc.) ignota a qualcuno, deve essere qui inteso come passioni sconosciute, cioè ancora da scoprire, all'animo umano.

vv. 355-357: Senza i già menzionati 'ignoti affetti' a dar vita alle rappresentazioni artistiche; 'unqua' è forte latinismo per 'mai'. Il sintagma 'spirto e vigor', in endiadi semantica ma non sinonimica, è letterario e ampiamente attestato, sebbene non trovi applicazione in ambito artistico: i corpi, in metafora di 'congelate nevi', sono freddi, cioè senza vita, quindi in opposizione allo spirito e al vigore che di vita sono segnali.

vv. 358-363: Precetto finale che l'artista deve seguire, ossia, non ha senso rappresentare corpi nell'atto di compiere azioni guidate dalla passione – come e.g. l'ira – senza che l'espressione del volto corrisponda allo stato d'animo che si ha intenzione di raffigurare. Lo 'svellersi i capelli' (v. 358) è un topico atto di disperazione; cfr. il posteriore Zangirolami 1827, I, 169 (CLI, 1): «Il disperato, che i capei si svelle». Per 'acuto acciar' (v. 359), cfr. Marino, *Adone* XIX, xcii, 5-6: «L'acuto acciar, com'abbia un saldo muro / ferito overo una scabrosa cote». Gli 'stimoli del cor' (v. 361), qui devono intendersi come 'emozioni', diversamente da quanto generalmente acquisito dalla tradizione, e.g., T. Tasso, *Rinaldo* IX, vi, 4-6: «e desta in lor brame di gloria ardenti / con dolci detti e con maniera accorta, / ch'al cor son caldi stimoli pungenti», dove devono piuttosto considerarsi nell'accezione di 'slancio'. Il 'ciglio sereno' (v. 362) è metonimico per uno sguardo tranquillo, ossia non distorto dalla passione. Proprio da questo sintagma genera la più significativa variante accolta a testo in Chiusole 1781, p. 23: «L'occhio l'alma palesa; in quello dei / far l'ira balenar, la gioia, il duolo; / e andrai famoso tra' seguaci miei». Gli occhi, come da tradizione, sono specchio dell'anima, ed è per questo che in essi bisogna imprimere le passioni; cfr. F. Bracciolini 1611, p. 279 (XXXII, liv, 3-4): «dalle cui ciglia / vidersi balenar folgori d'ira».

[III]

Antonio Luigi De Carli
La tragica morte di Laocoonte

A che ridico
d'altra fatica monumento illustre
Laocoonte, cui con giri immensi
cingon due serpi, e intorno intorno l'ampie 175
spire doppiando crudelmente annodano?
Vedi: di bava asperso e di veleno
come contorce in atti orrendi e strani
la smorta faccia; e le turgide vene

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

vv. 172-183: L'estratto traduce gli esametri latini del *Carmen de sculptura*, per cui cfr. Doissin 1775, p. 30.

vv. 172-173: L'attacco della versione latina «Quid referam alterius monumentum insigne laboris» è un chiaro tributo all'ecfrasi del Sadoleto, che apre la descrizione della statua proprio con un 'quid' retorico (*carm.* 9). Il sintagma 'monumentum insigne' è raro, occorre sempre in in penultima posizione, e già della latinità argenta (cfr. Val. Fl. *Argon.* V, 229: «Ipse sui Phrixus monumentum insigne pericli»), poi transitato in sparuti casi dalla poesia umanistica. La forma volgare qui a testo è forse mediata da Zeno 1744, III, p. 286: «che a questa tomba, monumento illustre / dell'amor mio», costruita, come nel lat., con il genitivo.

vv. 174-176: Doissin, che legge «Laocoonta, duo quem immensis orbibus angues / circumdant, spirisque ligant ingentibus artus», recupera quasi alla lettera due emistichi virgiliani, *Aen.* II, 204: «immensis orbibus angues» e *Aen.* II, 217: «Corripiunt spirisque ligant ingentibus», incrociati però con una clausola derivante da Sadoleto *carm.* 32: «spirisque prementibus arctum». La forma 'giri immensi' del testo volgare è calco aperto del latino, e di fatto risemantizza l'uso di questo sintagma in poesia, che invece è di consueto volto a esprimere la continua rotazione dei corpi celesti, e.g., Pers 1666, p. 75: «Con l'ombra sua del Sole i giri immensi / misura un lieve stile al Sole esposto». Per la formula 'cingon due serpi', cfr. l'episodio del Laocoonte nel rifacimento in ottave dell'*Eneide* in Dolce 1568a, p. 16: «Lo cingono due volte a la cintura». Delle 'ampie spire', in enjambement, si riscontra parallelo in Leopardi, *Eneide* II, 306-307: «e d'ampie / spire il van ricingendo».

vv. 177-180: Questi quattro versi corrispondono a tre versi latini del Doissin: «Cernis, ut ora modis contorqueat horrida miris / Laocoon sanie aspersus foedoque veneno? Ut distenta tument inflatis guttura venis». L'incipit, 'cernis', sembra ricalcare la clausola 'cernas' del Sadoleto (*carm.* 22) che riporta lo spettro emotivo del passo all'interno della sfera visiva; l'evocazione di un verbo del campo semantico della vista, offre al traduttore l'occasione di enfatizzare il dettato con una vistosa allitterazione in /v/, 'VEdi' + 'baVa' + 'VEleno', che, grazie alla presenza di 'asperso', di certo rimanda a Caro, *Eneide* II, 371-372: «di bava e di veleno / le bende e 'l volto asperso». Il dolore causato dal veleno dei serpenti e lo sforzo per combatterli si esprimono nella mimica facciale – dettaglio assente nel latino – su volto però 'smorto', ossia impallidito e sofferente, per cui cfr. Borsieri 1612, I, p. 67: «Tinta ha la smorta faccia». Il sintagma 'smorta faccia' non è estraneo all'ecfrasi artistica, e.g., in Bellori 1672, p. 22: «cade la smorta faccia su la spalla sinistra». La clausola 'orrendi e strani' è topica e trova, tra le sue molte occorrenze, un parallelo in Dell'Anguillara, *Metamorfosi*

tendongli il collo, e l'anelante petto. 180
Ahi! Che 'n mirarlo agghiaccio; e orror mi scuote
le fredde membra, e al crudo obbietto l'alma
di spavento, e pietà rifugge indietro.

V, cccxviii, 5: «V'è l'Idra, e gli altri mostri orrendi e strani». Per quanto il terzo verso latino del Doissin evochi un immaginario già presente nel Sadoleto (*carm.* 34: «liventesque atro distendunt sanguine venas»), la matrice è certo Ov. *met.* III, 73: «Causa recens, plenis tumuerunt guttura venis». Per 'turgide vene', cfr. Casti 1769, p. 179: «Per le turgide vene a lui si sparse»; per 'anelante petto', anch'esso derivante dal Sadoleto (*carm.* 28: «de vulnere murmur anhelum est»), cfr. anche Bentivoglio d'Aragona 1729, p. 67: «dall'anelante / petto distilla un gelido sudore».

vv. 181-183: Doissin chiude la descrizione della statua con un distico dal sapore tragico: «Horresco aspectans, gelidos tremor occupat artus, / et fugio infanda turbatus imagine mentem». L'incipit del primo verso è un chiaro tributo a Verg. *Aen.* II, 204: «Horresco referens», mentre il resto richiama in modo esplicitio Sadoleto, *carm.* 12-13: «Horret ad haec animus, matuaque ab imagine pulsat / perctora non parvo pietas commixta tremori». Eppure, i versi del Doissin dimostrano un forte slancio emulativo, essendo la clausola 'tremor occupat artus' già virgiliana (*Aen.* VII, 446; XI, 424), ma qui forse piuttosto derivante da Ov. *met.* III, 40: «Corpus et attonitos subitus tremor occupat artus», non solo per la maggiore pertinenza degli elementi contestuali, ma anche perché altre memorie del medesimo libro ovidiano contribuiscono alla stesura del passo. La resa volgare, con la formula 'orror mi scuote', è letteraria, e forse memoria di Visconti 1752, p. 12: «un crudo / serpe infernal… che freddo orror mi scuote! / Mi sento in fronte irrigidir le chiome». Per 'crudo obbietto', cfr. Dell'Anguillara, *Metamorfosi* XIV, civ, 1: «Pur sebben così fero e crudo obbietto».

[IV]

Antonio Mariotti
Sul celebre Laocoonte nel Vaticano

Vive nel marmo Laocoonte espresso
e misto al duolo ha lo spavento in faccia;
qual era allor, che la feral minaccia
vide del Cielo avvicinarsi ad esso. 4

Ve' come irato in volto, e come oppresso –
misero! – dai colubri invan si slaccia,
e invan la prole di salvar procaccia,
ostia infelice del paterno eccesso. 8

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD.

vv. 1-4: La prima quartina cerca di tracciare in maniera assoluta i connotati della statua descritta. L'incipitario sintagma 'vive nel marmo' (v. 1) echeggia *Le Stanze in lode di Angela Serena* XXXIII, 3 di Pietro Aretino: «chi forma in marmo le persone vive» (cfr. Aquilecchia – Romano 1992, I, p. 236), e dipoi ripreso in modo palmare dall'abate Cesari in un capitolo in terza rima in lode del gruppo scultoreo del Milone di Giuseppe Fabris; cfr. Cesari 1822, p. [9]: «Di questi affetti la verace istoria / vive nel marmo». L'agg. 'espresso' (v. 1) è da intendersi come realizzato in maniera plastica (cfr. *TB*, II, p. 564). Per l'enjambement dei vv. 3-4, cfr. *infra* I, Diaconi [V], 2-3: «a cui minaccia / vendetta il Ciel», ma con archetipo autonomo. Il 'misto al duolo' (v. 2), solitamente destinato a esprimere una contrapposizione secondo le meccaniche del dolce/amaro, qui invece è riferito a una diversa dinamica, per cui la dolcezza, in una sorta di assimilazione amplificativa con il secondo termine, diventa spavento; nondimeno, la combinazione è affatto sinonimica, basti vedere Sannazaro, *Sonetti* LXXVII, 12-14: «e fra tanti terrori atri e funesti / seco dicea per duol, non per spavento: / — Tant'ire son negli animi celesti? —». La 'feral minaccia' (v. 3) è di gusto epico, se si pensa al luogo parallelo «Colpo seguace alla feral minaccia», che occorre nella *Gerusalemme abbandonata*, attribuita postuma a Vincenzo Monti nella prima edizione del 1832 (p. [9]), ma forse dell'omonimo Michelangelo Monti, in cui è inclusa in un'edizione del 1839 (p. 262 con variante «fatal minaccia»). La medesima struttura sintattica del v. 4, con tanto di allitterazione, ricorre due volte in Cesarotti, *Ossian* I, v, 137: «Vide Fingallo avvicinarsi, e tutta» e IX, ii, 42: «Vide i nemici avvicinarsi, e cruccio». Si noti infine la potente catena allitterativa che ripete il fonema /v/, spesso anche con intarsi anaforici (vv. 1-8): 'VIVE' – 'spaVENto' – 'VIde' – 'aVVIcinarsi' – 'VEdi' – 'Volto'– 'spaVENto' – 'inVANo' – 'inVANo' – 'salVAre'.

vv. 5-8: La seconda quartina invita l'ideale spettatore a osservare alcune specificità della statua, costruendo un ponte estetico tra l'oggetto e il suo pubblico. Il 'volto oppresso' (v. 5) ha certo matrice classica, cfr. Ov. *met.* II, 275: «Sustulit oppressos collo tenus arida vultus», poi transitato anche nella tradizione volgare, e.g., in Filenio Gallo, *Rime* XXXIII, 9-10: «Che dirò quando el volto da l'ardore / oppresso infrescarò?». L'impotenza dell'uomo rispetto all'azione divina dei serpenti è scandita anche dalla ripetizione anaforica di 'invan' (vv. 6-7), al punto da passare dal ruolo di sacerdote sacrificatore a quello di vittima sacrificale, scarto già virgiliano (*Aen.* II, 224-225). Il sintagma 'ostia infelice' (v. 8), d'uso comune in poesia tra XVIII e XIX secolo, trova un interessante uso posteriore nella traduzione di Lucrezio del Rapisardi (1880, p. 28): «Dal padre suo scannata ostia infelice», dove

Ma se può lo scalpello animatore
rapirmi i sensi e lusingarmi tanto;
no, non è questo il pregio suo maggiore: 11

altro in esso vegg'io più nobil vanto;
però che tolse da l'acheo scultore
l'idea sublime il gran cantor di Manto. 14

peraltro ritorna anche 'padre' in ipotetico ossequio al 'paterno' del sonetto qui analizzato – Rapisardi autore egli stesso di due sonetti sul Laocoonte (cfr. *infra* I, [XXV], i-ii). La clausola 'paterno eccesso' (v. 8) sarà forse ricordata, in ambito tragico, da Leoni 1829, p. 257: «a te in ammenda del paterno eccesso».

vv. 9-11: La prima terzina rappresenta una considerazione sul potere estatico dell'arte, che comunque non è il pregio principale dell'opera stessa. Il sintagma 'scalpello animatore' (v. 9) si attesta identico in poesia almeno in Colpani 1784, I, p. 232: «dall'attico scalpello animatore», e in tutta una serie di prose di carattere storico artistico, tra cui, e.g., la prefazione della *Pisa Illustrata* di Alessandro da Morrona (1812, I, p. 10): «Che se si tenesse sempre fermo quell'assioma, quisquis in arte sua, ogni opera pregevole delle Arti del disegno, tolta di mano agl'intriganti guastatori, inviolato conserverebbe quel bello originale, quel carattere puro e divino che il pennello industre, o lo scalpello animatore le dette; gli scritti altresì privi di fantastici giudizj non confonderebbero con falsi lumi i leggeri amatori». Il 'rapirmi i sensi' (v. 10), che indica l'estasi mistica di fronte all'opera d'arte (uno stato di trance, di sogno), ritorna in poesia nella traduzione italiana della *Fidanzata d'Abido* di Lord Byron, in Fava 1832, p. 30: «Rapire i sensi ed allettar, in quelle».

vv. 12-14: Si sancisce come Virgilio abbia trovato ispirazione nella statua piuttosto che i versi dell'*Eneide* abbiano ispirato l'opera degli scultori, di fatto ribaltando l'assunto di Lessing che avrebbe considerato il contrario; cfr. la traduzione italiana in Landonio 1833, p. 52: «Ciò premesso, io dovrò confessare che a me pare assai più inverosimile il supposto che Virgilio abbia imitato gli artisti anziché questi abbiano imitato lui». La clausola del v. 14 torna identica in un verso di Gian Matteo Manni incluso in *Applausi poetici* 1774, p. 35: «d'Enea la fama il gran cantor di Manto».

[V]

Pellegrino Sperandio Diacóni
Sonetto sopra la celebre scultura di Laocoonte in S. Pietro

O come gl'occhi su quel marmo gira
misero Laocoonte, a cui minaccia
vendetta il Ciel! E oppresso al suol rimira
i due figlioli, che il rio serpente abbraccia. 4

Quando il lubrico mostro il seno allaccia
e gambe, e fianchi, e petto, e man raggira,
e vede attorta a sue robuste braccia,
in mille doppi, la nodosa spira. 8

Schema metrico: ABAB BABA CDC EDE.

vv. 1-4: La prima quartina è tutta orientata all'interpretazione dello sguardo di Laocoonte, all'inizio esteriormente (vv. 1-3), donde il poeta riconosce la sofferenza del sacerdote inflitta dalla punizione divina, poi interiormente (vv. 3-4), dove la prospettiva si sovrappone a quella di un Laocoonte collassato a terra, impotente spettatore di fronte al massacro dei figli. L'atto di alzare gli occhi verso il cielo, come richiesta di misericordia, è diretta citazione di Winckelmann 1779, I, pp. 195-196: «[…] e il cuor paterno ben si manifesta negli occhi dolenti, su cui par che si stenda la compassione […] e tien volti al cielo, per implorarne l'assistenza, gli sguardi». Il sintagma 'occhi gira', già stilnovistico e petrarchesco, e poi di ampia fortuna in tutta la successiva poesia italiana, viene rifunzionalizzato e dall'ambito amoroso traslato in quello della fenomenologia del dolore – unico precedente, forse, in T. Tasso, *GC* XI, i, 1: «Alza gli occhi dolenti, e 'ntorno gira», dove, grazie al ritorno delle medesime parole rima ('rimira' e '[in]spira'), la memoria poetica crea un ponte con *GC* IV, xi, 3-4: «fra lor rimira / i figli tuoi de' lacci antichi sciolti», che evoca anche la liberazione di 'figli' da vincoli, echeggiati qui dai termini 'figliuoli' (v. 3) e 'allaccia' (v. 5). La 'minaccia' del cielo (vv. 2-3), in clausola, è chiara eco dantesca; cfr. *Inf.* XXXI, 44-45: «cui minaccia / Giove del cielo ancora quando tuona». Il sintagma 'oppresso al suolo' (v. 3) potrebbe avere una matrice classica, forse ascrivibile a Lucr. I, 63: «In terris oppressa», riferito alla vita dell'uomo che giaceva ('iaceret') oppressa dalla religione; per un riuso volgare, con formula ancor più prossima alla matrice, cfr. *La Giuditta*, dramma musicato, in Cazzati 1668, p. 27: «Se non giace oppresso al suolo»; ma in questo caso l'ispirazione deriva da Petr. LXXXIX, 52: «Terramque plangit».

vv. 5-8: La seconda quartina descrive puntualmente l'attacco dei serpenti, tratta per la maggior parte da un volgarizzamento virgiliano del tempo; cfr. Beverini 1680, p. 62: «E gambe e fianchi e petto e man raggira / e stringe e lega et inviluppa e impaccia / con mille doppii la nodosa spira, / e si ravvolge a le robuste braccia: / egli tenta di sciorsi, e invan s'aggira, / e vie più che si snoda egli s'allaccia; / e le bende sacrate e sparso ha 'l seno / di nere bave e di mortal veleno». Si segnala, tuttavia, che la clausola 'seno allaccia' (v. 5) in rima con 'abbraccia' (v. 4) è già letteraria e coincide con Lotti 1690, p. 18: «arridi se t'aggrada e il seno allaccia / a chi tue leggi abbraccia».

Volge gl'occhi sanguigni, e palpitante
manda gl'ultimi accenti al Cielo irato
al sagro tempio di Minerva innante. 11

Saggio Appollonio, di scalpello armato,
par che quivi giugnesse in quell'istante
ed esprimesse il suo sì acerbo fato. 14

vv. 9-11: La prima terzina torna a concentrarsi sul volto di Laocoonte, che, in un accesso d'ira, impreca contro il tempio della dea Minerva. Singolare che il testo virgiliano si concentri sugli occhi iniettati di sangue dei serpenti e non dell'uomo (cfr. Verg. *Aen*. II, 210: «Ardentisque oculos suffecti sanguine et igni»); 'occhi sanguigni' (v. 9) è sintagma d'uso arcadico (e.g., *RdA*, III, p. 70 [Aurisco Elafio]: «e tu non vedi c'hai / sanguigni gli occhi»). Gli 'ultimi accenti' (v. 10) sono le ultime parole prima di morire; la chiave tragica è confermata dal parallelo con Metastasio, *Demofoonte* II, ii, 625-628: «del moribondo labbro / udir gli ultimi accenti; i moti estremi / degli occhi suoi».

vv. 12-14: La terzina finale evoca come l'arte plastica, personificata nella figura del greco Apollonio di Atene, riesca a cogliere il momento di massimo dolore della figura rappresentata in un rapporto di prefigurazione-inveramento del destino di Laocoonte. Il riferimento ad Apollonio è comunque singolare, in quanto, già a partire dalla riscoperta del gruppo scultoreo nel Cinquecento, la paternità veniva attribuita ad Agesandro, Atenodoro e Polidoro. Apollonio era noto piuttosto per essere l'autore del Torso del Belvedere; si potrebbe ipotizzare un errore di memoria o, piuttosto, una corruttela testuale. Il sintagma finale 'acerbo fato' (v. 14) è ampiamente attestato in volgare, ma ha una chiara matrice classica; cfr. Verg. *Aen*. XI, 587: «Verum age, quandoquidem fatis urgetur acerbis» e Hor. *epod*. VII, 17: «Sic est: acerba fata Romanos agunt».

[VI]

Clemente Filomarino
[*Del Laocoonte*]

È quello Laocoon: oh come in volto
atteggiato di smania e di dolore
tenta snodarsi invan da' tortuosi
giri de' serpi avviticchiati! O come 180
sembran gli angui spirar ira e veleno,
mira le ardite mosse e le distinte
attorte spire dei terribil serpi.

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

vv. 177-183: La descrizione del Laocoonte è preceduta, secondo canonica sequenzialità, da quella dell'Apollo del Belvedere, ed è anticipata anche dall'Ercole Farnese, che pare ereditarne alcuni tratti; cfr. Filomarino 1786, pp. 41-42: «Allora io qui locai / que' sculti marmi, che alle gonfie vene, / onde ricerche son le parti, ai tesi / nervi, alle braccia muscolose appaiono / corpi animati di trattabil carne. / Mira l'intonso dio col plettro in mano, / a cui traspar di deitate in fronte / lucido raggio, e banché sculto in sasso / ispira l'estro animator. Il forte / Ercol là mira, che al polputo braccio, / alle nervose gambe, all'irto petto, / ed all'incolto crin più si ravvisa». La combinazione 'smania' + 'dolore' (v. 178) è di gusto melodrammatico; cfr. Rolli 1742, p. 44: «Perché afflitta sei tu? Smania, dolore / veggo negli occhi tuoi». La clausola 'spirar ira e veleno' (v. 181) ha un luogo parallelo in Dell'Anguillara, *Metamorfosi* VI, cxviii, 7-8: «Dove il ferma, che sbuffa ira, e veleno, / e sbava per superbia, e rode il fieno». I 'tortuosi giri' (v. 180) ritornano nella versione volgarizzata delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, in Flangini 1791, I, p. 399 (IV, 2359-2360): «Ned altrimenti in tortuosi giri / contorto drago per la via cammina / quando acuto di sol raggio lo scalda; / e sibilando intorno il capo volge / di qua e di là». Le 'attorte spire' (v. 183) si attestano anche nel volgarizzamento della *Farsaglia* di Lucano, ove si descrive il terribile serpente noto come basilisco; cfr. Cassola 1791, II, p. 113: «Il fiero basilisco. E voi nel dorso / draghi splendenti per dorate strisce / che serpeggianti sotto dive spoglie / rimira il mondo illeso, in alto il volo / ratto spiegate, ed inseguendo il corso / del vasto armento coll'attorte spire / fate scoppiar i corpulenti tori».

[VII]

Leopoldo Cicognara
Il Laocoonte

Non così dove vivamente e forti
l'orme virili greco marmo ha impresse
nel sacerdote, che a spirar vicini
si vede i figli avvelenati e stretti
in doppi giri dai mortifer'angui; 270
dell'argivo Agesandro opra immortale,
che il tempo struggitor vince e disfida
del Vatican fra le superbe mura.

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

vv. 266-270: L'inizio della descrizione del Laocoonte segue quella della statua dell'Apollo del Belvedere ed è costruita in esplicita opposizione con esso – il 'non così' incipitario è un patente stacco rispetto alla sezione appena chiusa. Se infatti l'Apollo rappresenta l'ipostasi della calma, il sacerdote troiano personifica la smania del dolore; cfr. Cicognara 1790, pp. 34-35: «Tal io ravviso l'Apollineo Nume / uccisor del serpente. Intatto ancora / sfida l'onta del tempo, e norma e legge / detta a chi sculpe, a chi colora e incide. / Vedilo; non appar nel divo aspetto / orma mortal: protuberante vena / che sveli il sangue, e i palpitanti moti / sol retaggio a chi vive, e cede agli anni: / parte non trovi in lui che senta e mostri / quai dalla dominatrice aspra fatica / nascano effetti, a cui soggetto è l'uomo / nel violento mover d'ogni fibra, / che s'ingrossa, si tende e i gentil tratti / ne' risentiti muscoli nasconde». v. 270: I 'doppi giri' sono noto recupero virgiliano (*Aen*. II, 218-219: «Bis medium amplexi, bis collo squamea circum / terga dati superant capite et ceruicibus altis»), poi recepito dal Sadoleto (*carm*. 15-17: «Prolixum bini spiris glomeratur in orbem / ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant, / ternaque multiplici constringunt corpora nexu») non comparabile in modo palmare con lo stato del gruppo scultoreo.

vv. 271-273: Dei tre scultori, viene menzionato sinteticamente il solo Agesandro. Il sintagma 'tempo struggitor' è di gusto settecentesco, ricorrendo con una certa frequenza in opere poetiche del secolo, ma radicato ampiamente nella tradizione, dal XV secolo in avanti. Si segnala tuttavia la significativa prossimità cronologica e concettuale di un luogo parallelo in Murari 1789, p. 7: «O Dea, che dell'obblio squarci l'ammanto / de' sommi eroi vetusti, alma pittrice, / deh! Mi palesa con qual arte, o incanto, / del tempo struggitor sei vincitrice». In una glossa al verso 393 della *Romilda*, tragedia di Enrico Altan (1702, p. 150: «ai de' adorar ciò solo / ch'ha del divin, che non soggiace a l'onte / del tempo struggitor»), dove ricorre la medesima locuzione, Altan riconduce questa immagine a Ov. *ars* II, 113: «Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos, / fit minor et spatio carpitur ipsa suo». v. 273: Le 'superbe mura', già topiche, trovano una felice convergenza, visto anche il contesto troiano del mito di Laocoonte, con *RdA*, III, p. 155 [Idaste Pauntino]: «Poscia l'acerbo fato / vedean di Troia, ed arse / l'alte superbe mura», per cui il Vaticano si connoterebbe come la nuova residenza del sacerdote; il 'vedean' arcadico pare replicato nel 'vedesi' del Cicognara (v. 274), che a sua volta è il punto conclusivo di una lunga catena allitterativa in /v/ iniziata al v. 266: ' 'VIVAmente' + 'VIrili' + 'VIcini' + 'VEDe' + 'AVVElenati' + 'VInce' + 'VAtican' + 'VEDesi'.

Vedesi un uom, che di raccor s'adopra
tutta la forza degli estremi spirti 275
contro i tormenti, e mentre il duolo immenso
i muscoli rigonfia e stira i nervi,
mostra il coraggio sull'alzata fronte;
solleva a stento per angoscia il petto,
e l'opprime la forza, ond'ei s'adopra 280
di ravvolgere in sé tutti i suoi mali,
per non sfogar l'intensità del duolo.
Compresso il ventre ed incavati i fianchi,
il respiro trattien soffoca il pianto,
e par che senta più quello de' figli 285
che il proprio affanno. Già a morir costretti
fissano gli occhi nell'afflitto padre;
e il cor paterno si disvela intanto
sull'aggrottate ciglia a pietà mosse,
sovra il dolente aspetto, e nei contratti 290
perfin del destro piè tendini estremi.

vv. 274-276: La formula 'raccor s'adopra' (v. 274) si specchia nell'analogo 's'adopra di ravvolgere' (vv. 280-281); così come il 'duolo immenso' (v. 275) si riflette ne 'l'intensità del duolo' (v. 282), generando una circolarità concettuale in cui l'impossibilità di misurare il dolore si lega direttamente alla gestione che ne fa Laocoonte; il verbo 'ravvolgere' (v. 281), diventa distintivo di uno stato d'animo che esprime il coraggio e la forza dell'uomo. Gli 'estremi spirti' (v. 275) preceduti dal verbo 'raccor' – da intendersi con 'raccogliere' le ultime energie, prendendo gli ultimi respiri – citano quasi alla lettera una soluzione di Cornelio Bentivoglio d'Aragona nel suo volgarizzamento della *Tebaide* di Stazio (1729, p. 360: «e almen gli estremi / spirti raccor colle tue labbra puoi»).

vv. 277-286: Per l'immaginario, cfr. Winckelmann 1779, II, p. 195: «Veggiamo nel Laocoonte la natura nel suo maggior dolore: vi scorgiamo l'immagine d'un uomo che cerca di adunare intorno al suo cuore tutta la forza dello spirito contro i tormenti; e mentre l'eccessiva pena ne gonfia i muscoli, e ne stira i nervi, mostra il suo coraggio sulla fronte rilevata. Il petto sollevasi a stento e per l'angoscia che lo stringe, e per lo sforzo ch'egli fa di trattenere l'espressione della sensazion dolorosa, e di tutti concentrare e chiudere in sé stesso i suoi mali. I sospiri soffocati, e 'l trattenuto respiro comprimongli il ventre, e incavangli i fianchi; onde in qualche modo par che ne veggiamo il moto degli intestini. Sembra egli frattanto sentir meno il proprio tormento che quello de' figli, i quali in lui fissano l'afflitto sguardo, quasi chiedendigli soccorso; e 'l cuor paterno ben si manifesta negli occhi dolenti, su cui far che si stenda compassione, come una torbida nebbia».

vv. 287-291: Il sintagma 'aggrottate ciglia' (v. 289) è di uso letterario nel Settecento, e.g., Vicini 1781, p. 44: «con le aggrottate ciglia una donzella»; ma qui, sembrano echeggiare una nota alla *Vita di Michelangelo* di Ascanio Condivi, relativa all'oggi disperso studio di Michelangelo per la crocifissione di uno dei ladroni, al tempo parte della collezione di Philipp von Stosch; cfr. Gori 1746, p. 118: «[…] ed è oltremodo stupendo, e meraviglioso; poiché nello scontorcimento, che fa, nell'atto di spirare, di tutte le membra del suo corpo; nel gettare all'indietro il suo capo, col volto pieno di rabbia, di dolore, colle ciglia aggrottate, esprimenti lo spasimo, ed in somma ogni più sensibile pena; colla bocca aperta, quasi che urli, e strida»; cfr. Steinmann 1924, pp. 991-993 e Riddick 2020. L'ultimo verso è forse ispirato a un'immagine in *supra* I, Chiusole [II].

[VIII]

Roberto Benazzi
Il Laocoonte di Roma

Le sacre bende e l'irto crin disciolto
sparso d'immonda bava all'ara appresso,
il troian sacerdote, ahi, porta in volto
tutto l'orror di cruda morte impresso. 4

Negli atti e nei sembianti io veggo espresso
il tumulto feral, che ha in seno accolto,
l'analer veggo irrequïeto e spesso
e il disperato orribil grido ascolto. 8

Di serpi immani edace coppia infesta
stretti gli annoda il gonfio collo e il petto
alto lanciando la sanguigna cresta. 11

Schema metrico: sonetto ABAB BABA CDC EDE.

vv. 1-4: La prima quartina descrive lo stato di Laocoonte, sovrapponendo il piano letterario a quello ecfrastico. Nella statua, infatti, non si riscontrano le 'sacre bende' (v. 1), ossia le 'vittas' virgiliane (*Aen*. II, 221: «Perfusus sanie vittas atroque veneno») , che qui vengono rese con sintagma dantesco (*Par*. III, 113-114: «sorella fu, e così le fu tolta / di capo l'ombra de le sacre bende»); per i capelli al vento (il 'crin disciolto'), invece , cfr. Petr. LXXXIX, 19: «crinem solutus omne Laocoon replet», filtrato poi da formule letterarie volgari, e.g., T. Tasso, *GL* IV, xxx, 1: «Fa nove crespe a l'aura il crin disciolto», ma soprattutto dall'identica forma nel volgarizzamento della terza *Elegia* di Tibullo in Gargallo 1825, p. [4]: «O l'irto crin disciolto». La 'immonda bava' (v. 2) trova un interessante parallelo nell'*Adamo*, poema d'ispirazione biblica, per cui cfr. Rota 1778, p. 83 (V, vi, 3-4): «gli entrò per bocca e coll'immonda bava / pel tortuoso corpo si disperse», dove si narra come il serpente edenico finisca per trasformarsi nella personificazione del male. Il v. 3 descrive attraverso il volto i moti dell'anima.

vv. 5-8: Segue qui l'espletamento dei moti dell'anima, ma declinati secondo la casistica indicata dal Sadoleto. Lo 'anelar irrequieto' e lo 'orribil grido' (vv. 7-8) richiamano il latino 'anhelum est' (Sadoleto, *carm*. 28) e al 'gemitum ingentem' (Sadoleto, *carm*. 24), per quanto il secondo sintagma dichiari altresì una mediazione ariostesca (*OF* VIII, ci, 2 e XXVII, lxxxiii, 7: «A questo orribil grido risvegliossi»). Gli 'atti' e i 'sembianti' (v. 5) corrispondono a gesti ed espressioni del viso da cui traspare l'interiorità (cfr. *TB*, IV, p. 778). Di matrice tragica, invece, il 'tumulto feral' (v. 6); cfr. Bianchi 1732, p. 32: «feral cagion di più feral tumulto».

vv. 9-11: La prima terzina si concentra sull'attacco dei serpenti. L'attributo 'immani' (v. 9) traduce Verg. *Aen*. II, 204: «immensis orbibus angues», ma filtrato dal Caro, *Eneide* II, 344: «due serpenti immani». Il sintagma 'coppia infesta', clausola del medesimo verso, è forse memoria del poemetto intitolato *Felicità*, per cui cfr. Bondi 1778, I, p. 139: «A corrompere il dì la coppia infesta / nel mondo appena dagli abissi sorse, / che nella sembianza orribile e funesta / tremò la terra e il sol la faccia torse». La coppia menzionata dal Bondi è composta dalle personificazioni di Delitto e Morte, provenienti entrambe dagli abissi; non è da escludere che la reminiscenza di questo passo possa aver innescato la costituzione di

Ma più del suo destin lo grava e il preme
degli egri figli il moribondo aspetto,
gli amari lai, le tronche note estreme. 14

un analogo immaginario applicabile all'episodio mitologico, vista la provenienza dagli abissi marini dei due serpenti. Per il significato di 'infesto' come 'nemico', cfr. *VAC*[4], II, pp. 814-815. Il sintagma 'gonfio collo' (v. 10) sembra ispirato all'osservazione della statua, che mostra la figura di Laocoonte nello sforzo estremo di divincolarsi dai serpenti. Non è da escludere, tuttavia, che sussista l'interferenza di un'immagine virgiliana di poco successiva al racconto della vicenda di Laocoonte, dove però a gonfiare il collo è il serpente e non l'uomo – si tratterebbe di una trasposizione di carattere tropico; cfr. Verg. *Aen.* II, 379-381: «anguem / pressit humi nitens trepidusque repente refugit / attollentem iras et caerula colla tumentem». Al v. 12, i due serpenti, nell'atto di divorare l'uomo, aprono le creste, non presenti nella scultura – attributo descritto già in Verg. *Aen.* II, 206-207: «iubaeque / sanguinae».

vv. 12-14: La chiusura è una pietosa interpretazione dello stato d'animo dell'uomo, che, pur nell'estrema sofferenza, antepone la sofferenza dei figli alla propria; per cui cfr. Winckelmann 1779, II, p. 195: «Sembra egli frattanto sentir meno il proprio tormento che quello de' figli». I 'figli in moribondo aspetto' (v. 13) trovano singolare parallelo con il volgarizzamento della *Cristiade* del Vida in Ercolani 1792, p. 352 (XX, xiv, 8): «l'esangue Figlio in moribondo aspetto», riferito alla morte di Cristo. Gli 'amari lai' sono le grida di dolore, per la cui natura letteraria cfr. tra gli altri B. Tasso, *Amadigi* XL, iii, 3: «riversando dagli occhi amari lai». Le 'tronche note estreme' (v. 14), ovvero gli ultimi lamenti soffocati, è sintagma di ascendenza mariniana; cfr. Marino, *Adone* XII, xcviii, 7-8: «mentr'ei si lagna addolorato e geme / replica per pietà le note estreme» e, con identiche parole rima, XIX, cci, 7-8. Per l'intelligenza della tessera 'tronche note', da intendersi come 'suoni soffocati', si veda Fontanella 1638, p. 279: «Ecco muto e confuso, / lascio in mezzo al cantar tronche le note».

[IX]

Clemente Bondi
A celebre scultore

Che non può l'arte, ond'hanno i marmi vita,
della natura in emular la traccia?
Fidia l'Apollo suo vivo ti addita,
che già si move, e di volar minaccia. 4

Tenta con man Laocoonte ardita
scioglier dai serpi le annodate braccia;
ed il languor di chi già sviene imita
del moribondo Gladiator la faccia. 8

Schema metrico: ABAB ABAB CDC EDE.

vv. 1-4: L'intero sonetto rappresenta una galleria ideale di sculture, ospitate in diversi luoghi, attraverso cui dimostrare l'incredibile capacità mimetica dell'arte nei confronti della natura. La prima quartina si apre con una domanda retorica relativa alle possibilità infinite dell'arte nell'imitazione della natura (vv. 1-2). Il dare vita alla materia è formula topica dell'elogio delle arti; cfr. tra gli altri un sonetto sempre dedicato a un'opera di Fidia in Marino, *La galeria* II, i, 5, 14: «C'huomo non è chi può dar vita ai marmi». La voce 'traccia' (v. 2) qui è da intendersi per 'strada', ovvero percorso (*TB*, IV, p. 1528). Dopo di ciò, lo scultore Fidia, che diventa ipostasi dell'arte plastica, è maestro di come realizzare figure viventi indicando il suo Apollo come sommo modello (vv. 3-4). Di quale Apollo si parli, al momento, non è chiaro: potrebbe trattarsi del cosiddetto Apollo di Kassel, attribuito a Fidia e noto già dal 1721, che peraltro è menzionato anche in Winckelmann 1779, I, p. 284. Lo sguardo minaccioso è comunque proprio dell'ecfrasi di Apollo, come per la statua del Belvedere; cfr. il madrigale in Marino, *La galeria* II, i, 8, 2-6: «questo marmoreo Arcier, Nume di Delo, / tanto fiero e sdegnoso / par che minacci, e scocchi / assai più da' begli occhi — ire, e vendette, / che dala man saëtte». Il sintagma 'Apollo addita' (v. 3) occorre nel volgarizzamento delle *Selve* di Stazio in *Poeti latini* 1732, III, p. 249: «ove l'antica Cuma Apollo addita», chiaramente distinto dall'originale Stat. *silv.* IV, iii, 115: «Qua monstrat veteres Apollo Cumas».

vv. 5-8: La seconda quartina, anch'essa ripartita in due sezioni, descrive brevemente il Laocoonte (vv. 5-6) e il Galata morente (7-8). Il Bondi aveva già trattato in poesia la morte di Laocoonte, nel suo volgarizzamento virgiliano (1790, I, p. 97: «Poscia a lui stesso, che in aiuto accorso / era con l'armi, si avventaro, e stretto / abbracciando l'avvinsero; e due volta / coi pieghevoli dorsi il petto a lui, / ed altrettante circondando il collo, / sul capo gli sovrastano, […] con le mani invano / discioglier tenta i tristi nodi, e il cielo / d'urli ferisce e disperate grida»). Le 'annodate braccia' trovano un parallelo in Bracciolini 1611, p. 237 (XXVII, lvii, 7-8): «e già sul tergo all'annodate braccia / steso l'orribil canape s'allaccia». Il cosiddetto Galata morente era conosciuto al tempo del Bondi anche come 'gladiatore moribondo' donde la denominazione a testo; e.g., nella stampa (bulino su carta), pubblicata nel 1786 all'interno de *La collection des plus belles statues de Rome* di Francesco Piranesi, la didascalia che ne accompagna la raffigurazione recita: «Statua del Gladiatore moribondo, / che si conserva nel Museo Capitolino». Per la smentita, a quanto pare, ignota al Bondi, cfr. Winckelmann 1779, I, p. 165: «Ha questi legata con un nodo sotto il mento intorno al collo

Sovra la fronte tacita e raccolta
vedi l'astuzia curiosa impressa
dell'Arotin, che lavorando ascolta. 11

Ma con prodigi non uditi o visti
tu d'Amarilli, in questo marmo espressa,
fin la virtù d'innamorar scolpisti. 14

una corda, e s'appoggia su uno scudo ovale, su cui è gettato un corno da suonare rotto in due pezzi. Non può questa statua rappresentare un gladiatore, sì perché, mentre l'arte fioriva presso i greci, ignoti erano colà que' sanguinosi spettacoli, sì ancora perché nessuno scultore, capace di fare una simile statua, avrebbe mai voluto lasciar dopo di sé, come uno de' più pregevoli suoi lavori, la figura di un gladiatore».

vv. 9-11: Nella prima terzina si fa riferimento all'Arrotino mediceo: 'l'astuzia di chi lavorando ascolta' (v. 10) fa forse riferimento alla credenza popolare per cui l'arrotino, orecchiando una conversazione, fu il reale scopritore della congiura di Catilina; cfr. Bianchi 1759, p. 199: «Si mostra attento a tutto altro, che alla professione che gli vorrebbe appropriare, esprimendo anzi nella testa una grande e seria applicazione a ciò che gli possa venire comandato. L'opinione volgarissima di suo significato è che sia fatta in memoria d'un tal uomo del mestiero di pulire e arrotare i ferri da taglio, il quale non considerato per sua viltade, ebbe però l'attenzione d'ascoltare chi parlava della congiura di Catilina, e discopertala al Senato, da cui vennegli decretata una statua».

vv. 12-14: Non è stato possibile invece reperire informazioni relative alla ninfa Amarilli qui menzionata. Il nome è fin troppo generico e di amplissima diffusione nella letteratura del XVIII secolo da trascolorare nel topos. Ciò che si comprende comunque da quest'ultima terzina è che il Bondi, con tutta probabilità, indirizza questo sonetto a uno scultore vivente, che, per abilità, si inserisce nel solco dei grandi modelli canonici che ne precedevano la menzione dell'opera.

[X]

Giovanni De Luca
[*La scultura del Laocoonte*]

Ma tu sei giunto all'immortal già innanzi
Agesandro divin; già col tuo sguardo
quel felice tu cogli istante, in cui 695
col giovin Polidoro e col sublime
Atanadoro ardito ei sulla Terra
nel Laocoonte il più stupendo or lascia
monumento dell'Arte. Un sol cocente
il loro petto animando almo desio 700
di esprimer la Natura in sen spirante
al più vivo dolor, sembra che un solo
sia pur quel Genio, che le vie secrete,
onde scoprir dell'alme i tristi affetti
al lor scalpello insegna. Ecco a misura, 705
che ciascun vibra sulla pietra i colpi,
quel vel già cade, che chiudea nel marmo
la lugubre tragedia. Ah! Qual non scorgi
di tenera pietà, di orror profondo
mista scena apparir? Già il vecchio eroe, 710
che fra i nodi de' serpi avvinto or sorge,

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

vv. 693-699: L'incipit del passo, con l'evocazione dei tre artisti, è fondato su Plin. *nat.* XXXVI, 37-38, ma filtrato certamente nella letteratura coeva che trattava del Laocoonte; e.g., Winckelmann 1779, II, p. 193 che ne sottolinea anche l'omogeneità stilistica: «Essa [la scultura del Laocoonte] fu lavoro di Agesandro, Polidoro e Atanadoro di Rodi; il terzo de' quali era figliuolo del primo, come rilevasi da un'iscrizione posta sulla base d'una statua nella villa Albani, e tale forse era anche il secondo, perché altrimenti non ben si comprende come tre artisti e lavorassero insieme al medesimo pezzo, ed avessero la stessa maniera». Il 'felice istante' (v. 695) è già sintagma arcadico d'area napoletana, prossimo quindi al poeta, attestato quattro volte nel medesimo sonetto di Michele Santoro in *Componimenti* 1805, p. 70: «Felice istante in cui venne concetta».

vv. 700-708: I tre artefici, animati da una medesima sensibilità, sembrano agire all'unisono, rendendo indistinguibili le loro mani sul prodotto finito della statua. La locuzione 'sole nel petto' (vv. 699-700), già letteraria, è qui 'cocente', ed è da intendersi come 'furor artistico', che suscita il desiderio di imitare la natura negli atti dolorosi. L'indagine sulla rappresentazione delle passioni, inclusa la tristezza, era viva al tempo della stesura di questo testo; cfr. de Focatiis 1814, pp. 25-26: «Della tristezza ne sono i segni il color pallido, la mestizia negli occhi, la languidezza ne' membri e gli oppressi interrotti sospiri, che bene dan indizio dell'oppressione del cuore». Gli scultori non fanno altro che rimuovere il velo del marmo che racchiude l'idea in esso avvolta è topos michelangiolesco; il sintagma 'chiudea nel marmo' (v. 707) trova un precedente in Dell'Anguillara, *Le metamorfosi d'Ovidio* VIII, clxi, 5: «Mentre chiudea nel marmo, allegra un grido».

mostra al di fuor quanti nell'alma ei soffre
tumulti di dolor. Vedersi in preda
a' feri mostri; risentir lo sdegno
per l'ingiusto gastigo; e seco i cari 715
suoi figli rimirar vittime anch'essi
del suo fato crudel: qual per un uomo
curvo dagli anni aspro destin; qual fiera
sorte per un eroe; qual per un saggio
padre amoroso più feral sventura? 720
Ma con qual verità s'offre a' tuoi sguardi
spettacol sì funesto? Il grande ingegno
de' valorosi artisti, ah, non potea
esprimer più fedel tal cupo interno
d'un lacerato cor triplice affanno, 725
quanto in far sì, che Laocoonte a un tempo
col profondo suo duol, col suo coraggio,
e col tenero suo paterno amore
apparisse luttar. Ve' con qual mossa

vv. 709-722: La statua di Laocoonte viene presentata in maniera teatrale, riprendendo la 'lugubre tragedia' del verso precedente, quasi che lo spettatore la vedesse messa in scena; tuttavia, ne derivano passioni contrastanti, dolore e pietà insieme. Il sacerdote è rappresentato, come 'vecchio eroe' (v. 710), secondo un immaginario caro tra gli altri a Cesarotti, *Ossian* X, 167-169: «Ei va: la spada arreca, / porgela al padre; il vecchio Eroe più volte / tenta la punta con le dita. Figlio». Il di poco successivo 'curvo dagli anni' (v. 718) ricorre identico nel volgarizzamento ovidiano in Bondi 1806, II, p. 28: «anche a me stesso è superiore il Fato: / ché se i decreti suoi fosse in mia mano / sospendere o cangiar, curvo dagli anni, / Eaco», da cui si spiega anche il distante 'ma il Fato è sopra' (v. 767). Il mostrare esternamente quanto l'anima soffra nell'interiorità è retaggio petrarchesco; cfr. *Rvf* XXXV, 8: «di fuor si legge com'io dentro avampi». Sonora consonanza 'ingiusto gastigo' (v. 715), peraltro titolo di una commedia di Francesco Guerini (1637), più volte inclusa nella *Drammaturgia* di Leone Allacci. Si segnala il quadruplo sintagma sinonimico con chiaro intento amplificativo: 'fato crudel' + 'aspro destin' + 'fiera sorte' + 'feral sventura' – ciascuno di attestata matrice letteraria.

vv. 723-729: Questa sezione celebra il lavoro degli artefici, capaci di penetrare tanto nel profondo la psicologia di un uomo lacerato dal dolore; il 'cupo interno [del cuore]' (v. 724), cioè la più intima interiorità, è sintagma arcadico che si attesta in un sonetto di Alessandro Marchetti in *RdA*, V, p. 87 [Alterio Eleo]: «Della gran mente sua nel cupo interno / eran l'idee di cose altre più belle». Essa è funzionale a introdurre l'ecfrasi vera e propria secondo una tripartizione fondata sulle percezioni del Laocoonte come personaggio qui rappresentato: il dolore fisico, il tentativo di reprimere la sofferenza (definita 'coraggio'), e, infine, la compassione per la sorte dei figli. Questa triplicità è già insita nella tradizione cinquecentesca (Gamberini 2024, p. 121), per cui cfr. l'epigramma di Fausto Sabeo, pubblicato nel 1556, in Maurach – Echinger-Maurach – Töns 2009, p. 15: «Laocoonta vides triplici maerore gementem, / implicitum et geminis anguibus et pueros, / plus tamen in natis languet – peccaverat ipse: / pro patre et innocui fata ferunt pueri». De Luca la figura per similitudine come una lotta, una 'orribil pugna', peraltro iterata, che sembra ricordare T. Tasso, *GC* XVIII, lxxix, 7-8: «ché non pur tra' nemici ivi si pugna, / ma le macchine fanno orribil pugna».

ei tutto il corpo a questa pugna espone, 730
a questa nuova orribil pugna in cui
cimentarsi ei dovrà con tre possenti
affetti del suo cor, per lui tremendi
più che tre forti atleti! Ai primi atroci
morsi, onde un serpe avidamente il fianco 735
gli comincia squarciar, chi non comprende
con quanta effervescenza entro le vene
gli ribolle già il sangue, e come ardente
or tutto a un colpo gli comprime il ventre;
ora i nervi gli stira; ed or gonfiando 740
con più vivo calor l'ampio suo petto:
sembra che tutte a sviluppar lo astringa
de' muscoli le molle, onde ei sottrarsi
al supplizio fatal? Ma invan distende
Laocoonte le braccia; invan con forza 745
slacciar tenta le gambe; oimè, già il mostro
gli omeri gli circonda, e in tutti i lati
gli raddoppia i suoi nodi. Il sol coraggio,
il suo coraggio solo in questa pugna
può sostenerlo ancor. Con qual fermezza 750
non vedi or tu, ch'ei vigoroso in alto

vv. 729-744: Qui si descrive la figura di Laocoonte al momento dell'attacco dei serpenti, in linea con il paradigma impostato nell'ecfrasi latina di Jacopo Sadoleto; cfr. *carm.* 21-28: «implicat et rabido tandem ferit ilia morsu. / Connexum refugit corpus torquentia sese / membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas. / Ille dolor acri et laniatu impulsus acerbo, / dat gemitum imgentem, crudosque evellere dentes / connixus, laevam impatiens ad terga Chalidri / obiicit: intendunt nervi, collectaque ab omni / corpore vis frustra summis conatibus instat. / Ferre nequit rabiem et de vulnere murmur anhelum est». Tuttavia, si denota anche la sovrapposizione dell'ecfrasi condotta da Winckelmann 1779, II, pp. 195-196; per il gonfiore dei muscoli e la tensione nervosa, e per il 'comprime il ventre', cfr. *supra* I, Cicognara [VII]: «i muscoli rigonfia e stira i nervi […] compresso il ventre ed incavati i fianchi». L'effervescenza del sangue nelle vene è locuzione di stampo medico; cfr. tra gli altri Bianchini 1769, p. 67: «per tema d'accrescere l'effervescenza del sangue nelle vene, e promovere l'infiammazione delle arterie in modo disordinato». Si noti come 'ardente' e 'ventre' siano posti in rapporto di para omeoteleuto (vv. 738-739), e come i quattro versi vicini siano tramati da due coppie di richiami fonici /ven/ + /erv/ disposti a chiasmo: 'effERVescenza' + 'VENe' e 'VENtre' + 'nERVi'.

vv. 744-748: L'anafora di 'invan' combinata con 'distende le braccia' è forse memoria del poemetto *L'origine delle idee*, di Carlo Castone Rezzonico in Mocchetti 1815, II, p. 308: «Quinci agli uditi suoni ella distende / invan le braccia, e lor s'accosta invano». Si segnala anche la riproduzione variata di Verg. *Aen.* II, 217-219: «Corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam / bis medium amplexi, bis collo squamea circum / terga dati superant capite et ceruicibus altis».

vv. 748-752: Concitata sequenza ricca dal punto di vista retorico. La reduplicazione chiastica 'sol coraggio' + 'coraggio solo' avvia una sequenza allitterativa in /or/ e /ol/ che irradia

la sua fronte solleva? È ver che il volto,
dall'aria trista e dall'aperta bocca,
sembra indicar che i suoi sospir frequenti
spinger vorrian dall'assetate fauci 755
il grido del dolor; ma del suo spirto
il magnanimo ardir tal di sue labbra
sulla punta il soffoca, e tal lo asconde
nell'intima del cor parte più cupa;
ch'egli nel colmo del suo sforzo interno, 760
sull'irritate sue convulse membra
d'un agitato mar mostra l'imago.
Intanto il proprio mal piaga più lieve
gli aprirebbe nel cor, s'ei non temesse
colla vista crudel se' suoi martiri, 765
a' suoi figli aumentar l'aspro tormento.
Ma il fato è sopra. Ei da' paterni amplessi
invan scacciarli e quelli invano
fuggiran del suo sen. Già tutti avvolti
son da que' serpi; il lor supplizio è un solo; 770

l'intero gruppo di versi: 'ancOR' + 'OR'+ 'vigORoso' + 'fROnte' e il recupero finale di 'SOLleva'. Una seconda trama fonica in /v/ incrocia la prima: 'Vedi' + 'Vigoroso' + 'solleVa' + 'Volto', peraltro in omeoteleuto consonantico con 'alto' del verso precedente. Questo gioco è pressoché identico a quello allestito nell'ecfrasi per cui *supra* I, De Luca [XI], 748-752.

vv. 753-762: L'intero blocco si sofferma sull'espressione del volto di Laocoonte. In contrasto con le letture ecfrastiche, influenzate da Virgilio (*Aen.* II, 222-223: «Clamores simul horrendos ad sidera tollit, / qualis mugitus») e da Sadoleto (*carm.* 24: «dat gemitum ingentem»), per cui Laocoonte avrebbe emesso un potente grido, quasi un muggito di toro ferito, qui si propende per una lettura che echeggia le parole del teorico dell'estetica Francesco Milizia, dove compare anche la similitudine tra Laocoonte e il mare in tempesta; cfr. Milizia 1781, p. 24: «Virgilio lo fa urlare, anzi muggire come un toro immolato a morte. Ma la nostra statua non ispalanca la bocca: par che sospiri profondamente. Dunque, lo scultore è stato più filosofo del poeta, e pare come diretto da Socrate, che maneggiò anche lo scalpello, e seppe sì ben soffrire. Gran dose di filosofia è certamente necessaria per esprimere con tanta dignità un sì orribil tormento. Qui è esteriormente grande; ma a guisa del mare che dagli uragani più veementi non è agitato che nella superficie, e internamente è in calma». Le 'assetate fauci' (v. 755) sono una memoria del volgarizzamento delle *Georgiche* di Virgilio in Bondi 1808, II, p. 276: «che trae dall'arse ed assetate fauci / il polveroso viaggiator». Il 'magnanimo ardir' (v. 757) ha sapore epico; cfr. V. Monti, *Iliade* XIII, 952: «I Teucri, / con magnanimo ardir passato il muro». Per 'convulse membra', cfr. il volgarizzamento lucreziano di Alessandro Marchetti (II, 290), in Saccenti 1992, p. 271:«sforzando i nervi e le convulse membra».

vv. 763-771: La sorte dei figli finisce per accrescere il dolore dell'uomo. La clausola 'aspro tormento' (v. 766) è già petrarchesca (*Rvf* XII, 1: «Se la mia vita da l'aspro tormento»), donde si riscontra ampia diffusione nei secoli successivi, anche in ambito arcadico e epico. Il sintagma incipitario 'il fato è sopra' indica l'inesorabile destino di morte che attende il sacerdote troiano e la sua prole; per l'idea di un fato incombente dall'alto, cfr. l'*Iliade* volgarizzata in Cesarotti 1802, IV, p. 111: «colle suppliche sue, l'ultimo fato / sovrasta ai

già un solo è il lor destin! Qual tenerezza,
quai di paterno amor vampe cocenti
non miri or balenar sul mesto ciglio
del genitor dolente? E qual non miri
lacrimevol de' figli afflitto sguardo 775
sul lor padre fissar? Par che ciascuno,
mentre che chiede dall'altro il suo soccorso,
glie 'l vorrebbe prestar; ma nel conflitto
il più giovin già spira, e veggon gli altri
la lor morte vicina…oimè, niun nume, 780
niun uom saravvi, che pietoso accorra
a porger loro aita? O Tempo! Almeno
risparmi tu da' tuoi fulminei strali
questo gran monumento, in cui dell'Arte
quel vero bel si ammirerà, che l'alma 785
a sì gravi pensier possente innalza.

Teucri». In epanadiplosi le voci 'invan' e 'invano' (v. 768).

vv. 772-779: Prosecuzione della precedente sezione dedicata al martirio dei figli, in cui si invita l'osservatore a indugiare ('non miri' in anafora) sugli sguardi delle figure rappresentate (vv. 773-774), da cui emerge al contempo sofferenza e tenerezza: entrambi i sintagmi 'mesto ciglio' (v. 773) e 'afflitto sguardo' (v. 775) sono di matrice letteraria; cfr. e.g. Giraldi Cinzio, *Ercole* III, xlvii, 1-5: «Visto Alcumena il suo marito e il figlio, / che s'eran messi contra Ergino in punto, / seco considerando il gran periglio, / si sente il cor da grave ambascia punto; / e volta verso lor con mesto ciglio», dove si verifica una simile dinamica di pericolo in cui sono coinvolti padre e figlio, e le *Georgiche* di Virgilio volgarizzate da Biancoli 1768, p. 65 (III, 437): «pur torcendo tra via l'afflitto sguardo». La locuzione 'd'amor vampe cocenti' (v. 772) riscontra analoga prosodia in Tronsarelli 1643, p. 354 (X, xlv, 7): «ha d'infocato humor vampe cocenti».

vv. 780-786: L'invocazione finale è al nume del tempo, che risparmi dalla continua erosione il prodigio artistico appena descritto. I 'fulminei strali' (v. 783) sono memoria tassiana; cfr. *GL* VII, lxxxi, 2: «percosso giacque, e i gran fulminei strali». Il 'vero bel' (v. 785) è sintagma lirico (cfr. *RdA*, VIII, p. 133 [Amisto Aristodemio]: «l'alma beltade al vero bel simile») e si riferisce all'arte, mediante la quale la mente può ascendere a sublimi percezioni di carattere estetico. L'intero passo sembra echeggiare gli *Aforismi platonici* versificati in Baffo 1770, p. 169: «Questo Dio possente innalza / alle altezze i bassi e gl'imi».

[XI]

Paolo Costa
Il Laocoonte

Dall'Alpe scende in atto dolce umano
Vittoria, e l'opre onde superba è l'arte
guida sui lieti carri a l'Eridano. 3

E vinta pon le mani entro le sparte
chiome, guatando le rote fuggenti
Gallia, per nostro mal già cara a Marte. 6

Ecco fra i tanti italici ornamenti
Laocoonte, che Tito si tenne
a pompa de' regali appartamenti. 9

Poscia che a stranio ciel volse le penne

Schema metrico: terza rima ABA BCB CDC EDE etc.

vv: 1-3: La personificazione della Vittoria è il soggetto dell'intera terzina. La sua attitudine 'dolce e umana' deve intendersi pacifica e benevola, ed è insita nella tradizione; cfr. Foscolo, *Poesie. Versi giovanili (1795-1799)* V, i, 104: «Egli m'asciughi in atto dolce umano», a sua volta di matrice petrarchesca, *Rvf* CCXI, 11: «parlar dolce umano». Colei che, sconfitto Napoleone, riconduce in Italia ciò che connota maggiormente il paese, ossia la gloria artistica; la combinazione 'arte superba' trova trova eco nelle *RdA*, VI, p. 350 [Verildo Eleuterio]: «I vivi almi colori, onde superba / andar può l'arte». I carri, questa volta lieti (cfr. Ciampoli 1676, 88: «Non so se Grecia narri / in mar sì lieti carri»), che si dirigono verso Eridano, cioè il Po, sono quelli che riportano in Italia, sotto la supervisione di Canova, le opere artistiche sottratte durante le spoliazioni napoleoniche – in opposizione ai carri inevitabilmente mesti che ne avevano effettuato il trasferimento al Louvre nel 1798 e che avevano avuto un'ampia fortuna iconografica.

vv. 4-6: Cambio di soggetto, che qui è la Francia, evocata con l'antico nome latino a stabilire una relazione di subordine rispetto alla Vittoria della prima terzina, in una sorta di memoria implicita della conquista di Cesare. La Gallia, dunque, non scevra da successi bellici in Italia, 'guata', cioè 'guarda' (*VAC*[4], II, p. 695) impotente le ruote dei carri che portano via quelli che già furono trofei di guerra, e si rattrista; 'fuggenti rote' è forse reminiscenza arcadica dell'accademico Rinato Pindario, attestata in Gattinara 1765, p. 175: «Volga Fortuna le fuggenti rote». Le 'chiome sparte', cioè, 'sciolte', sono segno di sconfitta, implicando cioè la dismissione dell'elmo militare; l'immagine è topica e qui basti rimandare al luogo parallelo della quasi coeva *All'Italia* di Leopardi, *Canti* I, 14-15: «sì che sparte le chiome e senza velo / siede in terra negletta e sconsolata».

vv. 7-9: Le opere d'arte sono 'ornamento', cioè, abbelliscono quanto in questo caso già si considera bello (*VAC*[4], III, p. 430), ossia l'Italia, topicamente 'bella'. Il riferimento al Laocoonte conservato negli appartamenti di Tito è da Plin. *nat.* XXXVI, 36: «sicut in Laocoonte qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum», ma qui deriva piuttosto da Sadoleto, *carm.* 2-3: «aulis regalibus olim / qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates».

l'aquila altera, e che del bel paese
a barbariche mani il fren pervenne; 12

fra le antiche ruine un dio difese
l'alto lavoro quando tutte cose
fuor della rabbia longobarda offese. 15

Poi trassel fuor da le caverne ascose
a quel buon tempo che l'arte fioriva
e invidiato in Vaticano il pose; 18

e se il varco dell'Alpi non apriva
l'empia discordia, e sane eran le menti,
unque dal seggio suo non si partiva. 21

vv. 10-12: L'aquila è quella del potere imperiale, che abbandona l'Italia per approdare in terre straniere ('stranie'), lasciando le redini ('freno') del paese nelle mani di barbari. L'intera evocazione si fonda su un immaginario dantesco, che echeggia in maniera esplicita *Par.* VI, 1: «Poscia che Costantin l'aquila volse», per poi recuperare anche, nelle parole rima 'penne' / 'pervenne' e nella *traslatio* del segno imperiale in altra mano, *Par.* VI, 7-9: «e sotto l'ombra de le sacre penne / governò 'l mondo lì di mano in mano, / e, sì cangiando, in su la mia pervenne». L'agg. 'altera' per aquila è topico; cfr. in combinazione con 'penne', Alfieri, *Saul* III, ii, 389-390: «[…] aquila altera ei stende / le reverende — risuonanti penne». Le 'barbariche mani' sono chiara reminiscenza tassiana, peraltro in simile contesto di *lamentatio*; cfr. T. Tasso, *Rime* DXXX, 1-2: «Pianse l'Italia già mesta e dolente / da barbariche mani arsa e combusta».

vv. 13-15: La statua del Laocoonte era stata idealmente protetta da un dio benevolo, mentre gran parte delle opere di arte e ingegno degli antichi venivano devastate dalla 'rabbia longobarda', ossia dal furore distruttivo dei barbari – qui parafrasi del petrarchesco *Rvf* CXXVIII, 35: «tedesca rabbia». 'Alto lavoro', ossia opera eccelsa, è ancora richiamo dantesco, sempre in *Par.* VI, 23-24: «a Dio per grazia piacque di spirarmi / l'alto lavoro», dove peraltro ricorre anche la voce 'dio'. Le 'antiche ruine' echeggiano forse ancora Sadoleto, *carm.* 1: «ingentisque ruinae», dove la grandezza è anche morale e conferita dalla vetustà.

vv. 16-18: Dopo secoli di sicuro oblio, durante il Rinascimento – il tempo del rifiorire delle arti – la statua del Laocoonte viene dissotterrata e posta in Vaticano, invidiata da tutto il mondo; cfr. Sadoleto, *carm.* 1-3: «Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae / visceribus, iterum reducem longinqua reduxit / Laocoon dies». Si segnala che il sintagma 'caverne ascose', per indicare appunto le viscere della terra, trova un precedente nel cosiddetto *Virgilio Tifernate*, ossia la versione del secondo libro dell'*Eneide* data da Ippolito de' Medici e pubblicata nel 1539 («s'apra e si cerchin le caverne ascose»), per rendere *Aen.* II, 38: «Aut tenebrare cavas uteri et temptare latebras», cioè due versi prima del discorso di Laocoonte al popolo, che verrà punito con l'arrivo dei serpenti.

vv. 19-21: Periodo ipotetico dell'irrealtà. Se la discordia, cioè il «principio dell'odio» (*TB*, II, p. 254) che condusse alla guerra, non avesse fatto venire meno la naturale protezione garantita all'Italia dall'arco alpino (cfr. *Rvf* CXXVIII, 33-34: «Ben provide Natura al nostro stato, / quando de l'Alpi schermo»), e se la follia non avesse oscurato le menti dei conquistatori, il Laocoonte non avrebbe abbandonato il suo debito luogo. La 'discordia empia' è frequente; si segnala che il sintagma ricorre anche in Caro, *Eneide* VI, 414: «l'em-

Ma l'acerbezza or più non si rammenti
dei tristi casi, e rivolgiam l'ingegno
a le belle arti nostre, o esperie genti, 24

che se le Pegasee me faran degno
d'alzarmi al tuo concetto, o Atenodoro,
ne le altrui fantasie ne sarò segno. 27

Ma qual parte del nobile lavoro
i versi nostri prenderanno a dire?
I due fanciulli, o il miser padre loro? 30

Il dolor disperato, o i fischi e l'ire
degl'immani serpenti avvolti e stretti
a tre persone con orrende spire? 33

pia Discordia, che di serpi ha 'l crine», in un'immagine con serpenti; cfr. anche Leopardi, *Catone in Africa* IX, 15: «L'empia Discordia, e il rio furor precede».

vv. 22-24: Qui si scaccia via l'alone, ancora doloroso, degli infelici ricordi – questo il senso del 'tristi casi', forse reminiscenza di Parini, *Odi* XII, 35-36: «Non avveduto ai tristi / casi» – con l'invito di concentrarsi sulle bellezze artistiche italiane. L'apostrofe alle 'esperie genti' – già in G. Chiabrera, *Poemetti profani* XII, 135: «Singolar pregio delle Esperie genti» – è rivolta agli italiani; così da intendersi l'aggettivo 'esperio' (*TB*, II, p. 558), uso forse inaugurato in Caro, *Eneide* VI, 8-9: «Lieta la gioventù nel lito esperio / gittossi».

vv. 25-27: Per l'invocazione alle muse, appunto alle Pegasee (*GDLI*, XII, p. 932), cfr. il commento alla *Commedia* di Dante del medesimo poeta, in Costa 1828, III, p. 177: «Pegasee si chiamarono le muse dal cavallo Pegaseo da loro educato»; ma anche, attraverso cui il poeta spera di poter raggiungere con i suoi versi la medesima elevazione estetica dell'oggetto rappresentato ('concetto' qui vale 'facoltà immaginativa'), la statua del Laocoonte, entrando in diretta competizione con lo scultore, Atenodoro. Il richiamo alle Pegasee, l'utilizzo della voce 'concetto', e le parole rima 'ingegno' / 'segno' dichiarano l'ispirazione dantesca; cfr. *Par.* XVIII, 79-87: «Prima, cantando, a sua nota moviensi; / poi, diventando l'un di questi segni, / un poco s'arrestavano e taciensi. / O diva Pegasëa che li 'ngegni / fai glorïosi e rendili longevi, / ed essi teco le cittadi e ' regni, / illustrami di te, sì ch'io rilevi / le lor figure com' io l'ho concette: / paia tua possa in questi versi brevi». Per 'fantasia' si intenda «potenza che ha la mente di rappresentare a sé e ad altri vivamente le imagini delle cose» (*TB*, II, p. 646), tale che l'arte poetica possa raggiungere con le parole anche coloro i quali non possano godere della diretta percezione dell'oggetto.

vv. 28-33: L'indecisione del poeta circa la scelta del principio della propria ecfrasi è direttamente tratta da Sadoleto, *carm.* 8-11: «Quid primum summumve loquar? Miserumne parentem / et prolem geminam? An sinuatos flexibus angues / terribili aspectu? Caudasque irasque draconum / vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?». Il 'nobile lavoro' in clausola è forse memoria di Petrarca, *TF* IIa, 101-102: «che tesseo / di rozza trame un nobile lavoro». L'ecfrasi vera e propria parte dall'evocazione dell'intrico delle spire dei serpenti intorno ai corpi delle vittime. Il 'dolore disperato' (v. 31), che traduce i 'veros dolores' del carme latino, in realtà si modella sulla matrice dantesca di *Inf.* XXXIII, 5: «disperato dolor che 'l cor mi preme», poi d'ampia fortuna, peraltro alfieriana (e.g., in *Mirra*, *Bruto secondo*, *Antigone*). E se 'immani serpenti' (v. 32) rispecchia la tradizione volgare del virgiliano

Ahi vista che di tema agghiaccia i petti,
e non consente di fermar le ciglia
per la pietà de' miserandi aspetti! 36

A Laocoonte un serpe si arronciglia,
e lubrico strisciando per lo dorso
rabbiosamente al lombo gli si appiglia. 39

Sì che il trafitto al sanguinoso morso
gli occhi in alto volgendo al ciel lamenta
e il fianco per dolor piega retroso. 42

Oh come ansante ha il petto, oh come tenta,
forte ghermendo la squamosa scorza,
frenar la bocca ingorda che lo addenta! 45

'immensis' (Verg. *Aen.* II, 204 dove però 'immensis' è attribuito a 'orbibus'), la dittologia 'avvolti e stretti' potrebbe essere originale, al netto di luoghi paralleli, per cui cfr. Regoletti 1728, p. 215: «ond'erano a gran forza avvolti e stretti», proprio in ragione del contesto – si parla di Ercole bambino che lega insieme i due serpenti (cfr. Theocr. XXIV, ma anche tra gli altri Verg. *Aen.* VIII, 288-289). Della clausola 'orrende spire' si ricorderà forse Carducci, *Levia gravia*, I, i, 41: «Sabbie rimove e ne le orrende spire».

vv. 34-36: Il fatto di raggelare di fronte alla pena di Laocoonte con conseguente rivolgimento altrove dello sguardo, in una sorta di fuga dello spettatore, recupera e combina Sadoleto, *carm.* 12 e 17-18: «Horret ad haec animus […] Vix oculi sufferre valent crudele tuendo / exitium, casusque feros»; questi versi, a loro volta, rispecchiano l'azione dei troiani, come narrata da Enea, che fuggono all'arrivo dei mostruosi rettili; cfr. Verg. *Aen.* II, 204: «(Horresco referens)» e 212: «Diffugimus visu exsangues». Un significativo parallelo del sintagma 'miserandi aspetti' si trova nel XVIII libro dell'*Iliade* volgarizzata in Cesarotti 1802, III, p. 259: «in più ch'el morto miserando aspetto».

vv. 37-42: La prima descrizione dell'attacco è centrata sull'azione del serpente sull'uomo (vv. 37-39), ispirata da Sadoleto, *carm.* 18-21: «micat alter et ipsum / Laocoonta petit, totumque infra supraque / implicat et rabido tandem ferit ilia morsu». Il verbo 'arroncigliare' è proprio del campo semantico degli ofidi (*VAC*[4], I, p. 273: «Arroncigliarsi dicesi della Serpe, quando percossa, si ritorce in sé stessa») e traduce Sadoleto *carm.* 14: 'glomeratur'; così come l'aggettivo 'lubrico', calco da Verg. *Aen.* V, 84 («Dixerat haec, adytis cum lubricus anguis ab imis»), ripreso anche in Caro, *Eneide* V, 122: «de l'alto avello un gran lubrico serpe». La seconda descrizione è invece centrata sulla reazione dell'uomo (vv. 40-42). Laocoonte, trafitto dal morso del serpente – l'aggettivo 'sanguinoso' è ancora desunto da Verg. *Aen.* II, 221 («perfusus sanie») e dalle sue riscritture volgari – viene descritto nel duplice dinamico gesto di alzare gli occhi al cielo e di scartare lateralmente a seguito del dolore percepito. Se l'atto di scartare lateralmente è citazione diretta del Sadoleto (*carm.* 22: «latusque retro sinuatum»), quello di innalzare gli occhi al cielo è probabilmente figlio di Winckelmann 1779, II, pp. 195-196, anche se, va segnalato, già nel sonetto ecfrastico *sufra* I, Diaconi [V], 1: «O come gl'occhi su quel marmo gira».

vv. 43-45: Nella finzione ecfrastica, il poeta desume movimenti della figura anche oltre la plastica fissità della statua. Respirando affannosamente, cerca di bloccare, con la mano sinistra, la testa del rettile. Il 'petto ansante' sembra echeggiare ancora il Sadoleto, *carm.*

Come la destra d'espedir si sforza
il corpo da le orribili catene!
Mostra ogni membro l'addoppiata forza. 48

Per la fronte rugosa e per le gene
vedil diffuso di dolore e d'ira,
e tesi i nerbi, e turgide le vene. 51

Vedi l'altro serpente che s'aggira
per le membra del figlio, e già l'acuto
dente accarna, e terror dagli occhi spira. 54

Vedi il fanciul che, ogni vigor perduto,
vacilla e leva il viso, e par che dica
dolentemente: «O Padre, aiuto, aiuto!» 57

28: «de vulnere murmur anhelum est»; ma, nella formula qui adottata, trova molteplici attestazioni nella poesia del tardo XVIII secolo (e.g., *RdA*, IV, p. 255 [Nedisto Collide]: «ed or con petto ansante»); la 'squamosa scorza' è già in Guarini, *Il Pastor fido* IV, ii, 196: «quand'egli di squamosa e dura scorza»; mentre 'ingorda bocca' occorre in Lorenzo da Ponte, *Nozze di Figaro*, IV, vii, 42-45: «Già già mi tocca, / l'ingorda bocca, / già di difendermi / speme non ho»; medesimo sintagma si attesta anche in Bertola, *Favole* I, vii, 10-11: «Eternamente ingorda / bocca, di sangue lorda».

vv. 46-48: Questa terzina si concentra sul gesto di liberarsi dalle spire dei serpenti; inevitabile, come noto, tanto sulla ricostruzione della statua quanto sulla resa poetica, l'influsso di Verg. *Aen.* II, 220: «Ille simul manibus tendit divellere nodos». L'immane sforzo, però, è desunto dalla muscolarità della statua e dalle braccia in opposizione, nel tentativo di allontanare il serpente da sé. Il verbo 'espedire' è usato nel senso di 'sbarazzarsi', 'liberarsi di qualcosa'; cfr. *TB*, II, p. 555, che rimanda ad Ariosto, *OF* XXVII, xxv, 4: «ad espedire e sgombrar loro il calle». Le 'orribili catene' si attestano in F. M. Pagano, *Gli esuli tebani* I, i, 44: «Dalle gravi ed orribili catene».

vv. 49-51: A partire da questa terzina, e per le due successive, si distende un'apostrofe al pubblico / lettore, connotata dall'anafora 'vedi', di dantesca memoria (*Purg.* XII, 24-36) – ma, in simile contesto reiterato nell'ecfrasi per cui *supra* I, Cicognara [VII] – che invita a soffermarsi su particolari dettagli del pathos espresso dalla statua. L'espressione dei moti dell'anima attraverso le rughe del volto e la contrazione delle guance è segnale di ricerca del sublime; cfr. Milizia 1797, p. 105: «Le pieghe e le grinze son effetti dell'impressione de' muscoli […] Lo stile sublime degli antichi era di mettere gran masse di forme, perché le minuzie nuocono all'unità, danno un carattere di debolezza e d'indecisione. Sapevano però metter delle pieghe dove convenivano. Si vegga Laocoonte». Si segnala che la combinazione di 'fronte rugosa' e 'guance' (gene) è prefigurata nella descrizione grottesca di Tricane dal Dente in Marino, *Adone* XVI, ccviii, 5: «fronte rugosa, oscure guance e smorte». La *iunctura* 'dolore' + 'ira' è topica; qui si segnala un interessante precedente in Monti, *Iliade* XIX, 366-367: «gli strideano i denti, / gli occhi eran fiamme, di dolore e d'ira / rompeasi il petto». Il v. 51 è esemplato su Casti, *Novelle piacevoli* I, viii, 7-8: «Tesi li nervi, e turgide le vene / e di sovrabbondante umor ripiene».

vv. 52-57: Attacco del secondo spaventoso serpente, che prima 'aggira', cioè, 'avvolge' (*VAC*[4], I, p. 88) uno dei figli di Laocoonte, poi scaglia il suo morso (vv. 52-54). L'intero

Ma frattanto al maggior corpo s'implica
la mala striscia, e passa, e il terzo annoda,
che colla mano indarno s'affatica 60

a disgroppar la ribadita coda.
La faccia al lagrimabile parente
spaventata si volge e si trasmoda. 63

O Laocoonte, che stato dolente,
che core è il tuo! Ahi misero ti duoli
non di te, ma di tua prole innocente! 66

Se gli inimici Dei che indarno coli
han Troja in ira e il tuo consiglio accorto,
perché fan scempio tal de' tuoi figliuoli? 69

passaggio è debitore di Sadoleto, *carm*. 34-38: «Nec minus in natos eadem vis effera saevit / implexuque angit rapido miserandaque membra / dilacerat: iamque alterius depasta cruentum / pectus, suprema genitorem voce cientis, / circumiectu orbis volido volumine fulcit». Lo 'acuto dente' trova un felice luogo parallelo, con 'aspira' come parola rima, in Metastasio, *Alessandro nelle Indie* I, v, 154-164: «O sugli estivi ardori / placida al sol riposa, / o sta fra l'erbe e i fiori / la pigra serpe ascosa, / se non la preme il piede / di ninfa o di pastor. / Ma se calcar si sente, / a vendicarsi aspira; / e su l'acuto dente / il suo veleno e l'ira / tutta raccoglie allor». La descrizione (vv. 55-56) è relativa alla figura che nel gruppo scultoreo si trova alla destra di Laocoonte, l'espressività della quale è aumentata dalla lunga catena fonica in /v/: 'VEdi' – 'VIgor' – 'VAcilla' – 'leVA' – 'VIso'. La perdita d'equilibrio, causata dalla stretta del serpente sulle gambe, provoca anche quell'abbandono di forze tradotto nell'elevazione dello sguardo al cielo e nell'ormai disperata richiesta di soccorso nei confronti del genitore (v. 57), che echeggia l'analoga impotente richiesta d'aiuto nell'episodio del Conte Ugolino di *Inf*. XXXIII, 69: «dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?"».

vv. 58-63: Il serpente, avviluppato, questo il senso di 'implica' (cfr. *TB*, II, p. 1354) intorno al corpo più grande della statua, finisce per trarre nelle proprie spire anche la figura sulla sinistra, che cerca di liberarsi con la mano. Il modello è ancora Sadoleto, *carm*. 39-43: «Alter ahuc nullo violatus corpora morsu, / dum parat adducta caudam divellere planta, / horret ad aspectum miseri patris, haereret in illo, / et iam iam ingentes fletus lacrimasque cadentes / anceps in dubio retinet timor». Il verbo 'disgroppare' è qui usato per descrivere l'azione di uno dei figli; nel testo virgiliano, chi invece tenta di 'divellere nodos' è il padre – si segnala comunque che la maggior parte dei volgarizzamenti dell'*Eneide*, dal Caro in avanti traduce il lat. *divellere* con 'disgroppare'. La 'mala striscia' è riferimento a *Purg*. VIII, 100: «Tra l'erba e ' fior venìa la mala striscia». La figura del figlio che si volge con sguardo terrorizzato al padre e trasfigura (così 'trasmoda'), qui forse non è da intendersi con la definizione di *VAC*[4], V, p. 137 e *TB*, IV, p. 1563, ossia 'eccedere i limiti', ma piuttosto come 'cambiare di espressione', ovvero 'sbigottire', mostrando tutto il proprio orrore. Si segnala che, in linea con le annotazioni lessicografiche, 'trasmoda' in clausola occorre in *Par*. XXX, 19: «La bellezza ch'io vidi si trasmoda».

v. 66: Il sintagma 'innocente prole' occorre in Remigio Nannini, *Epistole di Ovidio* XI, 198: «Misera me, che l'innocente prole».

Ahi prima che l'angue a le tue membra attorto
si pasca di tue viscere, vedrai
l'uno e l'altro a' tuoi piè disteso e morto, 72

l'un e l'altro per nome chiamerai,
e cieco brancolando in atto fero
sovra i due corpi squallidi cadrai. 75

Queste immagini triste nel pensiero
finge l'arte che i cor move e governa,
e il finto è tal che più non puote il vero. 78

Oh lode, o gloria de' Rodiani eterna?
Tu fai qui fede che l'uman concetto
è un vivo raggio de l'Idea superna. 81

Degno di te sul Tebro abbi ricetto,
colà dove Natura agli altri avara
spira liberamente a più d'un petto. 84

vv. 67-75: Il 'consiglio accorto' è riferimento a Verg. *Aen.* II, 40-49. Ma il poeta si domanda il perché dell'accanimento nei confronti dei figli, non direttamente interessati dall'anatema di Laocoonte. Questa considerazione, non si sa quanto consciamente, fa emergere il problema della natura sacrilega della sua prole; cfr. Igin. *fab.* 135 e Serv. *Aen.* II, 201. Parte del castigo divino di Laocoonte è quello di dover assistere alla morte dei suoi figli (vv. 70-72). Per la clausola 'membra attorto', cfr. Alamanni, *Della Coltivazione* V, 622-624: «L'amorosetta persa, in mille forme / di vasi e di animai composta, avvolga / le membra attorte». La scena della morte dei figli e delle grida del padre (vv. 73-75) che ne invoca il nome echeggia in modo palmare in *Inf.* XXXIII, 70-74: «Quivi morì; e come tu mi vedi, / vid'io cascar li tre ad uno ad uno / tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi, / già cieco, a brancolar sovra ciascuno, / e due dì li chiamai, poi che fur morti». Per la clausola 'atto fero', cfr. Alamanni, *Avarchide* XIII, l, 4: «già con l'altro il rivede in atto fero».

vv. 75-78: Che l'arte, al pari della retorica, abbia capacità psicagogiche è ampiamente riconosciuto dalla letteratura artistica, dal Rinascimento in avanti; cfr. e.g. Paleotti 1582, p. 20[b]: «Intorno a che dicemo che, solendosi nell'arte oratoria assignare tre principali, che sono il dilettare, l'insegnare et il commovere, non è dubbio che i medesimi cadono ancor notabilmente nella pittura». Per la dittologia 'move e governa', cfr. *RdA*, IV, p. 127 [Fortunio Maloetide]: «Ei, che gli esempli in noi muove e governa».

vv. 79-81: Il Laocoonte diventa prova della partecipazione dell'intelletto umano al mondo delle idee – in chiave neoplatonica e cristiana. Il sintagma 'idea superna' potrebbe essere d'ispirazione arcadica; cfr. *RdA*, III, p. 285 [Polibo Emonio]: «E vivo già nella superna Idea» e VI, p. 7 [Almapse Steniclerio]: «Ché scender mai dalla superna Idea» – per quanto non sia possibile escludere l'influsso de *L'Adamo*, fortunato poema, in Campailla 1737, p. 296 (XX, xxxviii, 1-8): «Tanta ha distinzione ed evidenza / questa, c'ha in sé la Mente, Idea superna / de la Divina ed infinita Essenza, / semplice perfettissima ed eterna, / che inclusa necessaria ha l'Esistenza / invisibil, viva e sempiterna / che di perfezzion somma ha le tempre / sempre fu, sempre è in atto e sarà sempre».

Ecco che Roma a l'Arti sue prepara
trionfal pompa onde l'età novella
fia de l'antiche al par laudata e chiara. 87

Già la risurta italica favella
canta di Pietro l'umile naviglio,
dice qual parve ne la gran procella, 90

e qual tornò dal glorioso esiglio.
Lungo l'Emilia via gli incisi marmi
laudan del buon nocchier l'alto consiglio, 93

la pietà, la costanza, che fur armi
ond'ebbe il mite allor, che lunga e grave
sarà materia de' futuri carmi. 96

vv. 82-87: Questo gruppo scultoreo non potrebbe trovare ricovero più adatto delle sponde del Tevere – evocato con l'esibito arcaismo Tebro – ossia nella città di Roma, ove la natura dispensa liberamente ispirazione artistica, in maniera più abbondante che altrove. Il verbo 'spira' (v. 84) sta per 'dare ispirazione' (*TB*, IV, p. 1115). La 'natura avara', sintagma topico, ritorna in Alamanni, *Della coltivazione* I, 339: «impia (che così vuol) natura avara». Il ritorno del Laocoonte è inteso alla stregua di un corteo trionfale, che inaugurerà la rinascita delle arti antiche nel presente (vv. 85-97). Il termine 'pompa', evocato in precedenza per indicare il fasto che la statua conferiva ai palazzi imperiali di Tito, ricollega il passato alla contemporaneità. Anche 'età novella' è reminiscenza di *Inf.* XXXIII, 88: «Innocenti facea l'età novella».

vv. 88-96: La lingua poetica italiana è pronta a cantare le vicende del Papato (il 'naviglio di Pietro') nella tempesta delle Guerre Napoleoniche e il suo ritorno a Roma, dopo la cattività di Pio VII in Francia tra il 1809 e il 1814. La 'risurta favella', forse eco della 'morta poesì resurga' di *Purg.* I, 7 – che analogamente viene evocata al termine di un'anabasi – è verisimile riferimento ai cosiddetti *Applausi poetici* del 1815, una raccolta encomiastica di versi in onore del pontefice di ritorno dalla prigionia. Prova potrebbe esserne, tra gli altri, la canzone LXXXI, 1-6: «Vieni, prode Nocchiero; / ancor tua Nave a governar t'appresta, / donde procella infesta / per orgoglioso flutto / omai lunge teneati un lustro intero», e, ancora, il sonetto di Antonio Barili di Casalmaggiore, vice consolo della colonia arcadica d'Eridania, CXXVI, 1-14: «Sì, vanne al Tebro, e rasserena il ciglio / con forte petto di costanza armato; / reggi di Piero il mistico Naviglio. / Non più dagli euri e da' marosi urtato. / Di Providenza nel divin consiglio / nocchier Tu fosti a magne imprese alzato; / coll'ischermir de' scogli ogni periglio / franco n'andrai nel porto desiato. / L'Angiol di Roma, alla tua guida intento / dell'onde al varco, ignito brando afferra / de' mostri a debellar l'ostil cimento. / Salvo vedrassi il PIO Nocchiero in guerra / salva la Nave da procella e vento; / el stigio Re precipitar sotterra». Il ritorno dei beni artistici sottratti alla Chiesa, in corteo sulla via Emilia, esaltano papa Pio VII, il quale, durante la prigionia dimostrò saggezza, ovvero 'alto consiglio' (v. 93), pietà e costanza – tutti elementi che rappresenteranno abbondante materia per future esaltazioni poetiche. Il sintagma 'incisi marmi' (v. 92) è forse memoria di Ariosto, *OF* XLII, xciv, 5-6: «Chi vorrà di costei (dicea l'inciso / marmo) parlar quanto parlar n'accade».

Laudan colui che col parlar soave
piegò de' regi l'alto concistoro
e che del cor di Pio volse la chiave. 99

Veggo nel bel trionfo il gentil coro
di color che fan chiaro il suol latino,
e primo coronato andar fra loro 102

umile in vista il veneto divino,
cui tutti fanno intorno onor e festa,
e a paro a paro il Landi e il Camincino; 105

vv. 97-99: Comincia qui una teoria di tutti gli uomini illustri che hanno favorito il rientro delle opere d'arte trafugate durante le guerre napoleoniche. Questa terzina rappresenta probabilmente un omaggio a Thomas Lawrence, duca di Wellington, colui che, assieme a Lord Castlereagh, promosse (e pagò per) la restituzione dei beni artistici agli stati italiani, soprattutto alla Chiesa. Nota la sua lettera pubblicata sul London Times il 4 ottobre 1815, in cui si ribadisce l'illegittimità dei furti francesi e la necessità di restituzione del maltolto. Canova stesso, prima di tornare in Italia, dopo aver supervisionato la spedizione delle opere da Parigi, si recò a Londra a portare i suoi ossequi alla corona inglese per aver sbloccato la trattativa; cfr. Miles 2008, pp. 329-336. Lo 'alto concistoro dei regi' (v. 98) è riferimento al Congresso di Vienna, con una ipotetica sfumatura dantesca (*Conv.* IV, v, 3: «altissimo e congiuntissimo consistorio della Trinitade»), ovvero di Ariosto (*Cinque canti* I, ix, 6: «s'apprestaro all'alto concistoro»). Per il 'volse la chiave [del cuore]' (v. 99), cfr. *Inf.* XIII, 58-60: «Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e diserrando, sì soavi». In questo caso, 'volse la chiave' dovrebbe significare aprì il cuore di Pio alla benevolenza dei suoi benefattori, gli inglesi appunto, come testimoniato anche dal ritratto del pontefice di Thomas Lawrence, affisso a Windsor nella Camera di Waterloo. Sullo sfondo, non a caso, un Laocoonte.

vv. 100-108: A guidare il corteo trionfale è il 'veneto divino' (v. 103), cioè Antonio Canova, il grande intermediario e coordinatore del ritorno delle opere sottratte agli Stati Italiani da Napoleone – idealmente però: come detto, Canova non prese personalmente parte al convoglio. Segue un gruppo di notabili personalità italiane (v. 101), che sembra in contrapposizione con la terzina precedente, con il probabile riferimento alla mediazione inglese. Il sintagma 'gentil coro' (v. 100) è di ispirazione arcadica, da *RdA*, I, p. 74 [Alfesibeo Cario]: «Delle Grazie il gentil coro». Per 'umile in vista' (v. 103), cioè apparentemente dimesso, cfr. T. Tasso, *Rime* MDCIII, 2: «quel t'offre umile in vista il gran tridente»; per gli onori che a costui vengono tributati (v. 104), significativa la memoria di *Inf.* IV, 133: «Tutti lo miran, tutti onor li fanno». Al v. 105 seguono due riferimenti a pittori contemporanei, che contribuirono alla sopravvivenza delle arti visive, nonostante il furto dei grandi modelli. Il primo è a Gaspare Landi, nel 1817 già priore dell'Accademia di San Luca, cui, dopo la spoliazione delle tele di Agostino Carracci a Parma (1797), erano state commissionate opere per sostituire i pezzi indebitamente sottratti. Il secondo a Vincenzo Camuccini, usualmente accoppiato al Landi in una sorta di diarchia per il primato della pittura del tempo. Costoro, nel 1809, avevano esposto al Pantheon congiuntamente *La salita al Calvario*, il Landi, e *La presentazione al Tempio*, il Camuccini, oggigiorno entrambe a Piacenza. Ultimo riferimento è al pittore bolognese Pelagio Palagi (v. 106), forse allievo del Camuccini, che studiò a Roma, presso l'Accademia di San Luca, rimanendovi fino al 1815. La 'pittrice Bologna' è richiamo ideale alla *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia, che aveva creato un catalogo, di stampo vasa-

e seco è il mio Palagi che ridesta
la Pittrice Bologna, e seguon quanti
ebber da Febo in don pennello e sesta. 108

Le Menadi imitando e i Coribanti
premer veggo la plebe ai varii giochi,
odo strumenti d'allegrezza e canti. 112

Già fendono il seren notturni fochi,
fervon le danze, e quando torna in via
l'alba han tregua i piè stanchi e i flauti rochi. 115

Ma qual per aere vien nova armonia
di carmi? Arcadia ne' tardissimi anni
vuol che di tanto di memoria sia. 118

Alzate, Arcadi Cigni, alzate i vanni,
vaticinate dolce tempo umano
e obblivione de' passati affanni. 121

Per domani la Terra e l'Oceano
altri accampi le schiere, armi le navi,
l'arti governi il Popolo Romano 124

sotto il vessillo delle Sante Chiavi.

riano, dei più grandi pittori bolognesi (1678). La 'sesta', cioè uno strumento di misurazione analogo al compasso, indica per sineddoche l'arte dell'architettura (*TB*, IV, p. 840).

vv. 109-115: La plebe di Roma, al ritorno di questo corteo, si esalta con danze sfrenate – Menadi e Coribanti (vv. 109) è similitudine con sfumatura metonimica, l'agente per l'azione. Il senso di 'sereno' (v. 113) qui non è di 'chiarezza, contrario di oscurità' ma di 'aria pura' (*TB*, IV, p. 818) – si tratta dunque di una notte limpida illuminata dai falò. Il sintagma 'notturni fochi' torna, in simile contesto, nel *Lamento di Mergellina*, nell'opera di matrice arcadica di Licofonte Terzenio; cfr. Di Gennaro 1796, III, p. 33: «qui liete danze, qui notturni fochi». Solo l'alba darà riposo al popolo festante; per 'flauti rochi' (v. 115), cfr. Battista 1653, II, p. 67: «animò con le labbra un flauto roco».

vv. 116-121: Queste due terzine rappresentano un invito all'Accademia dell'Arcadia a cantare l'impresa qui descritta. La 'nova armonia' (v. 116) sarà da intendersi come la riformata cifra poetica perseguita dall'Accademia. Per gli 'Arcadi Cigni' (v. 119), cfr. fra gli altri *RdA*, III, p. 143 [Gantila Pelleneo]: «Famoso Bosco, infra i cui rami eletto / gli Arcadi Cigni hanno sicuro il nido». I 'vanni' sono le ali (*TB*, IV, p. 1752). Il 'dolce tempo umano' è l'età dell'oro, non a caso echeggiante *Purg.* XXII, 70-72: «quando dicesti: "Secol si rinova; / torna giustizia e primo tempo umano, / e progenïe scende da ciel nova"». I 'passati affanni' (v. 121) sono memoria tassiana; cfr. *GL* XIII, lxxix, 7: «Tal ch'obliando i suoi passati affanni».

vv. 122-125: Auspicio finale. Che le guerre siano appannaggio d'altri, mentre siano le arti, riportate anche fisicamente in città, a governare il popolo romano sotto il vessillo della Santa Sede.

[XII]

Giovanni Rosini
Per ritorno in Italia dei monumenti d'arte e particolarmente dell'Apollo, del Laocoonte e della Venere

1.

Qual plauso è questo? E qual festevol grido
e propagasi e cresce ad ogni istante?
Qual Dio, lasciato or della Senna il lido,
svela sull'Alpe il giovenil sembiante
dall'amor tratto dell'antico nido?
Primo fra tante meraviglie e tante,
dell'europeo valor giusto tributo,
biondo nume di Delo, io ti saluto.

2.

Lento pendegli in man l'arco guerriero,
già di belve terror, pegno or di gloria;
e nello sguardo dolcemente altero

Schema metrico: ottava rima ABABABCC.

[1] L'ottava di apertura introduce l'ecfrasi celebrativa, che prosegue per le successive tre, della prima statua di ritorno dalla Francia dopo le spoliazioni napoleoniche. Mai menzionata apertamente, si tratta dell'Apollo del Belvedere, indicato, per circonlocuzione d'ispirazione classica (Ov. *am*. I, xv, 35: «Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo»), come 'biondo nume di Delo' (v. 8); per paralleli in volgare, cfr. tra gli altri Moniglia 1689, p. 330: «Al suon di meste note / ch'a te porgo devote, / biondo nume di Delo, / rischiara Roma e il cielo». vv. 1-3: Il sintagma 'festevol grido' in rima con 'lido', e in relazione a luoghi geografici che includono fiumi, come qui la Senna, è di apparente gusto arcadico; cfr. *Atti* 1779, p. 183: «e fa qual onda ritorno / cui tra cent'altre il mar rimbalza al lido. / Pronto al festevol grido / Tebro risponde, e con Sebeto ed Arno / quanti ha l'Italia in sen fiumi e torrenti». vv. 3-5: La statua di Apollo viene rappresentata nell'atto di varcare le Alpi, in metafora ornitologica, come uccello che dopo lunga migrazione raggiunge il proprio nido; il ritorno a un 'antico nido' trova un luogo parallelo d'interesse sul finire del II libro dell'*Italia liberata* del Trissino in Zanotto 1835, p. 34: «per passare in Italia, e racquistare / l'antico nido a i lor futuri eredi».

[2] Descrizione della statua secondo un repertorio di figure che dall'ecfrasi trascolora nella dimensione letteraria. v. 1: L'arco è 'lento', ossia 'scarico' o, meglio, 'inoperoso' (*TB*, II, p. 1808), prova ('pegno') del trionfo del dio sul serpente – proprio per questo è anche 'terror di belve'. v. 2: si noti la contrapposizione tra 'prima' e 'or', che rende i due emistichi simmetrici, e che spiega come il colpo sferrato, andato a segno, trasformi la paura di cui il bersaglio è pervaso nella gloria dell'arciere. Sintagmi come 'arco guerriero' (v. 1), 'dolcemente altero' (v. 3), 'atra memoria' (v. 6), sono radicati in una tradizione poi recepita anche in ambito arcadico; si veda per il primo *RdA*, III, p. 142 [Gantila Pelleneo]: «ruppe

il trionfo sorride e la vittoria:
mentre che all'atto, ond'all'uman pensiero
ricorda di Piton l'atra memoria,
par che dica «Ammirate», in sua favella,
«son tra l'opre dell'Arte io la più bella».

3.

«Io dalle greche sponde al Tebro in riva
domai del rude vincitor l'orgoglio,
sì che compagno alla Cecropia Dia
tenni d'Augusto trionfante il soglio;
poi, quando il turbo d'Aquilon ruggiva,
caddi tra le ruine in Campidoglio,
per risorger dal muto orror profondo,
astro maggior del tenebroso mondo».

4.

E ben del Tebro, al suo partir, le arene
inusata coprì notte profonda;

fuggendo Amor l'arco guerriero»; per il secondo, *RdA*, III, p. n.d. [Ismimbro Mirtidio]: «consagra il canto dolcemente altiero», sebbene l'origine potrebbe essere ascritta al rifacimento dell'*Innamoramento di Orlando* del Berni (XXVI, xi, 1: «La quale in atto dolcemente altiero»); per il terzo, Bianchi 1761, III, p. 345: «se non se la funesta atra memoria».

[3] Ottava discorsiva, ove s'immagina l'Apollo parlare del suo viaggio dalla Grecia a Roma, dell'influenza ideale avuta su Augusto e sulla cultura della Roma imperiale, fino all'oblio seguito alle invasioni barbariche. v. 2: Il 'rude vincitor' è rimando al celebre adagio latino in Hor. *epist*. II, i, 156-157: «Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio». Il sintagma 'domai l'orgoglio', qui in iperbato, ricorre in Mattei 1780, p. 142: «Del fiero incirconciso / barbaro filisteo domai l'orgoglio». v. 3: La 'cecropia dea' è Atena, per cui cfr. Baruffaldi 1741, p. 174: «Dea Cecropia era Minerva, o sia Pallade, così detta da Lucano nel libro terzo: 'Orant Cecropiæ prælata fronde Minerva'» (Luc. III, 306). E ciò perché tal Dea era venerata specialmente in Atene»; la dea, allegoria della saggezza, assieme ad Apollo, allegoria delle arti, ispirava il governo augusteo. v. 5: Per 'turbo d'Aquilon' si intendono i venti del Nord, metafora delle invasioni dei popoli germanici – il sintagma ricorre in *Componimenti* 1743, p. 116: «Quando atro turbo d'Aquilon ribelle»; topico invece il ruggito degli aquiloni (*GDLI*, I, p. 604). L'immagine è forse ispirata da T. Tasso, *GL* IX, xxxix, 1-3: «Come nell'Appennin robusta pianta, / che sprezzò d'Euro e d'Aquilon la guerra, / se turbo insinuato alfin la schianta», che lo stesso Rosini (1830, p. 116), commentandone l'opera, ricollegava a Catull. *carm*. XLIV, 107: «Indomitus turbo contorquens flamine robur». vv. 7-8: Il 'muto orror profondo' è locuzione d'ispirazione tragica; cfr. de Gamerra 1773, p. 25: «dei lor fatti echeggiò stupido il mondo, / e or qui gl'avvolge un muto orror profondo», con medesima parola rima, che però, in ragione della clausola finale 'tenebroso mondo', potrebbe denunciare un'ulteriore e più intima eco da T. Tasso *GC* XV, xvii, 7-8: «Così aspettâr, sin ch'in horror profondo / fece silentio tenebroso il mondo». Per 'astro maggiore' si intenda il sole, a completare il corredo simbolico del nume.

e sol fea sospirar l'arcadi avene
qualche auretta pietosa e vagabonda…
ma chi gemendo e fremendo ne viene,
sdegnoso della sede a lui seconda,
ed un misto m'infonde in mezzo al core
di pietà, di spavento e di dolore?

5.

Sei tu, padre morente, e sventurato,
di Romolo gran seme e di Pompilio,
che mal cauto vibrasti il dardo alato
nel Caval che ascondea le fiamme d'Ilio;
poi da dedala mano effigiato,

[4] Ottava di raccordo: dall'Apollo del Belvedere, a cui sono dedicati i primi quattro versi, si passa alla descrizione di Laocoonte. vv. 1-4: L'attacco evoca il momento di sconforto cui le rive del fiume Tevere, per metonimia la città di Roma, vennero abbandonate a seguito del furto della statua, sconforto non solo emotivo, ma anche creativo ('inusata notte profonda'), in quanto, senza la statua di Apollo, nume della poesia, la stessa poesia finì per essere deprivata di una delle sue fonti di ispirazione. Le 'avene' sono tipici strumenti a fiato d'ambito pastorale (*TB*, I, p. 774), come in Tasso, *GL* VII, vi, 3-4: «che sembra ed è di pastorali accenti / misto di boscarecce e inculte avene» (cfr. Rosini 1830, XXV, p. 6); il sintagma occorre identico in *RdA*, VI, p. 225 [Filomolpo Corebio]: «O dell'Arcadi Avene inclito oggetto». v. 5: L'ingresso in scena di Laocoonte è accompagnato da gemiti e fremiti; se i gemiti sono certo memoria di Sadoleto, *carm.* 24: «gemitum ingentem», il fremito è organico dell'immaginario coevo, ricorrendo, e.g., nelle ottave ecfrastiche di cui *supra* I, Borromeo [I], iv, 5 e 8. v. 6: Potente allitterazione in /s/; Laocoonte viene descritto come adirato ('sdegnoso') per dover seguire, dunque trovarsi al secondo posto, rispetto all'Apollo ('a lui'). v. 8: Triplicazione del sentimento percepito; simile costruzione nella versione volgare del *De sculptura carmen* di Louis Doissin, che menziona, tra l'altro, pur fugacemente, il Laocoonte; cfr. Doissin 1775, p. 31: «l'alma / di spavento e pietà rifugge indietro».

[5] La descrizione vera e propria del gruppo del Laocoonte è di fatto assente. Nella prima parte (vv. 1-4) il poeta si sofferma su dettagli eziologici, relativi alla fondazione di Roma – Laocoonte, da alcune fonti considerato figlio di Capi e fratello di Anchise, condivide con Enea la stirpe troiana da cui Roma originò; alla sua morte, in linea con la lettura virgiliana, Laocoonte viene punito per aver scagliato una lancia contro il Cavallo di Troia (*Aen.* II, 40-55). v. 3: Pur essendo 'dardo alato' sintagma di sapore arcadico (*RdA*, V, p. 136 [Arezio Gateatico]: «Fugge rapida più d'alato dardo»), si segnala un luogo parallelo di carattere epico in Ceuli 1672, p. 57: «d'humane carni, e vibra il dardo alato». v. 4: Per 'fiamme d'Ilio' s'intende per metonimia la futura distruzione di Troia, con precedenti letterari. vv. 5-6: Riferimento all'irrisolta questione, attuale al tempo per mediazione di Lessing, se fosse Virgilio a essersi ispirato alla statua, o gli scultori al passo dell'*Eneide*, propendendo per la prima ipotesi; cfr. la traduzione italiana in Landonio 1833, p. 52: «Ciò premesso, io dovrò confessare che a me pare assai più inverosimile il supposto che Virgilio abbia imitato gli artisti anziché questi abbiano imitato lui». Per 'dedala mano' si intenda di grande artificio (*TB*, II, p. 68); per l'etim. del lat. *daedalus* (agg.), dal gr. δαιδάλλω, 'lavorare con artificio', cfr. Ernout-Meillet 1951, p. 163. vv. 7-8: Il distico finale riporta la questione nell'alveo della

spirasti il canto del divin Virgilio;
e dubbio è ancor se all'auree carte i marmi
cedano il vanto, o allo scalpello i carmi.

6.

Riedi al Tebro, e con te riedan le vive
tele, ove tanto Bello arde e sfavilla,
che forse, al cor delle stupite dive,
pari non fu di Prometéo l'argilla!
All'apparir sulle romulee rive,
forse ne balzerà qualche scintilla,
che i casti ingegni accenda, e l'estro amico
rivolga ai modi del bel tempo antico.

7.

Ma tu sei nostra, o sospirata Dea,
che adduci in ciel la matutina stella;
tu sei nostra, o vezzosa Citerea,

disputa su quale delle arti meritasse la palma della maggiore, tra letteratura e pittura e scultura, ma lasciando in dubbio l'esito finale.

[6] Laocoonte rientra a Roma assieme alle molte altre opere, in questo caso pittoriche ('tele'), trafugate. v. 2: La formula 'arde e sfavilla' è di tradizione letteraria, ma in combinazione con il concetto di 'bello' / 'bellezza' occorre solo in Boccaccio, *Ameto* XII, 14-15: «tutta la mia bellezza / arde e sfavilla». vv. 3-4: Il Laocoonte e le altre opere d'arte, per iperbole, superano anche creazioni divine, con tanto di stupore delle Muse. Prometeo plasmatore di argilla è riferimento al *Prometheus sive Caucasus* di Luciano (12-13), ove si narra che l'uomo venne plasmato dall'argilla proprio da questa divinità; cfr. Fusaro 2007, p. 197: «Io, che sempre ripenso al bene comune, e considero come accrescere la gloria degli Dei, dando novelle bellezze al mondo, io pensai che saria cosa buona prendere un po' di creta, e comporne alcuni animali, dando loro una forma simile alla nostra; […] Laonde, come dicono i poeti, mescendo terra ed acqua, e fattone una poltiglia, feci gli uomini: e chiamai Minerva per aiutarmi nell'opera». vv. 5-8: Il ritorno delle opere a Roma viene salutato come fonte di neoclassico rinnovamento delle arti. Le 'romulee rive' illuminate e associate al 'Tebro' è immagine già attestata, e.g., in Zampieri 1763, p. 160 (IX, xxvi, 6-8): «Là dove il Tebro l'onda flava mesce, / due Donne illustri, anzi due stelle vive, / ch'empion di raggi le Romulee rive». I sintagmi 'casti ingegni' e 'estro amico' (v. 7) sono di gusto arcadico; cfr. rispettivamente *RdA*, XII, p. 388 [Elviro Triasio]: «come ad un casto ingegno egli rivela / quel celeste valor che 'n voi si cela» e *Prose e rime* 1794, p. 72: «Canto, e bell'estro amico».

[7] v. 1: Si tratta della statua della cosiddetta Venere Medicea. La ripetizione in anafora del possessivo 'nostra' (v. 3) intende sottolineare il simbolico attaccamento della Toscana – terra di provenienza e residenza del Rosini – nei confronti dell'opera. v. 2: La 'matutina stella', il pianeta Venere nella forma di Eos, personificazione astronomica della dea, è sintagma dantesco (*Purg.* XII, 90: «par tremolando mattutina stella»), con circolazione attestata anche in contesti arcadici. v. 3: Anche 'vezzosa Citerea' è immagine di ampia circolazione durante il Settecento, e.g., Batacchi 1779, p. 90: «Ma mentre la vezzosa Citerea», la

già da Marte rapita e fatta ancella!
Quanto, ahi! Quanto diversa allor parea,
né più qual era un dì lucida e bella;
se pur tra 'l volgo de' minori dèi
un guardo di pietà volgeasi in lei.

8.

Come soffristi, o dea, candida prole
del mar che albeggia ai zeffiri tepenti,
l'aere insoave e senza raggi il sole,
senz'onde il fiume e aspri di gelo i venti?

cui origine è forse ascrivibile al Marino, *Rime boscherecce* LV, 6: «a te Citerea ride vezzosa», ove la *iunctura* s'attesta per la prima volta. v. 4: Marte, dio della guerra, è personificazione metaforica degli invasori francesi, che la trassero Oltralpe come schiava ('rapita e fatta ancella'). La cattività le aveva fatto perdere lo splendore usuale; 'lucida e bella', al punto che avrebbe destato la pietà in divinità minori, lei che poteva annoverarsi tra le divinità maggiori (vv. 7-8).

[8] Il poeta immagina le sofferenze della statua della dea durante il periodo di forzato esilio nell'Europa settentrionale. L'ottava in questione, ripubblicata l'anno successivo in una rivista di letteratura e poesia, è accompagnata dalla seguente nota (Rosini 1818, p. 63): «A questo luogo troverà forse il lettore alcuna cosa di soverchiamente spinto oltre quel figurato linguaggio che è pur conceduto al poeta. Il richiedere una statua del come abbia potuto sostenere l'insoavità dell'aria e il rigore de' venti, e più ancora 'il suon dell'inarmoniche parole', e la maligna parvità delle lodi, ci pare offendere la correzione e squisitezza del gusto. Venere statua, non Venere animata, è il soggetto di queste stanze, nelle quali d'altronde splende molta venustà di concetti e di stile». v. 1: Venere era adusa ai climi dei mari meridionali, dove, stando a Esiodo (*theog.* 188-200), era nata; cfr. Soave 1805, pp. 18-19: «Indi le membra, che dal ferro tronche / nel mare ondoso qui gettò d'Epiro, / tra i flutti errar gran tempo, e bianca spuma / destossi all'immortal corpo d'intorno; / e in quella si nutrì vaga donzella, / che alla diva Citerea andonne in prima, / e a Cipro poi, indi passo dal mar ricinta, / d'onde uscì bella veneranda Diva, / cui sotto ai molli piè l'erba crescea». v. 2: Gli 'zefiri tepenti', cioè i venti caldi, sono memoria di Verg. *georg.* II, 330: «Parturit almus ager Zephyrique tepentibus auris». vv. 5-6: Anche la lingua francese poteva esserle spiacevole, molto meno melodica delle lingue a cui la dea-statua era avvezza: certamente il greco e il latino, ma anche l'italiano, vista la sua appartenenza alle collezioni medicee – tale ambivalenza è dettata dall'agg. 'ausonio', appunto d'Italia (*TB*, I, p. 759). v. 7: Il 'parco lodar', ossia le 'moderate lodi', rappresenta l'incapacità di apprezzare veramente il reperto, facendone intendere forse una scarsa considerazione in Francia. Questo probabilmente è dovuto alla generale inferiorità che le si era tributata quando, giunta a Parigi nel 1803 ed esposta insieme alla Venere Capitolina, era stata considerata inferiore a quest'ultima; cfr. Dodero 2016, p. 259. La minore considerazione di cui godeva era già in Winckelmann 1779, I, p. 238: «È nella stessa attitudine una Venere del museo Capitolino serbatasi meglio […] Queste due statue la rappresentano in un'età più matura, e più grandi sono che la Venere de' Medici». Montesquieu, nel suo *Voyage d'Italie*, l'aveva definita opera di apprendista; cfr. Haskell – Penny 1981, p. 325. Per il rientro della Venere in Toscana, cfr. Coco – Francini – Sartoni 2018.

E il suon dell'inarmoniche parole,
tu avvezza ai greci ed agli ausonij accenti?
E quel parco lodar, che, a chi l'intende,
più del biasimo istesso irrita e offende?

9.

Pur chi di te più bella e chi più cara,
tra quante il mondo effigiate inchina,
che del tempo la man lenta ed avara
trasse dal grembo alla città latina,
che insieme accoppi inusitata e rara
grazia e pudor con voluttà divina,
e inspiri e accendi a' tuoi devoti in petto
reverenza e desio, speme e rispetto?

10.

Tal eri, o Citerea, dalle feconde
spume sorgendo in mezzo ai salsi umori,
e tal quando dai crin spremevi l'onde,
e il sol vi dipingea raggi e colori:
tal eri allor, che sulle ciprie sponde
le Grazie t'incontrarono e gli Amori;
e quando avvolta entro a stellato velo,
di tue bellezze innamorasti il cielo.

[9] Ottava che si sviluppa in una lunga interrogativa, la cui solennità è insita nell'impasto retorico e fonosimbolico – la trama allitterativa /in/ ricorre dall'inizio fino quasi alla chiusura della stanza: 'INchINa' – 'latINa' – 'INsieme' – 'INusitata' – 'divINa' – 'INspiri' – 'IN petto'. v. 1: Patente anacoluto della concessiva, che trascolora nell'elenco di virtù che la statua-dea si vede riconosciuto, in chiara opposizione con le privazioni della precedete. vv. 2-3: Il soggetto è 'il mondo', cioè la gloria del mondo che passa e umilia, ovvero abbassa a terra, (cfr. *TB*, II, p. 1406 [*inchinare*]), le statue ('effigiate'), le quali nei secoli furono sottratte a Roma. v. 6: Il sintagma 'inusitata e rara' è già di T. Tasso, *GL* XVIII, xlvii, 8: «Copia di fochi inusitata e rara».

[10] L'intera ottava è d'ispirazione tassiana, con l'immagine della Venere anadiomene tratta esplicitamente da *GL* XV, lx, 1-8: «Qual matutina stella esce de l'onde / rugiadosa e stillante, o come fuore / spuntò nascendo già da le feconde / spume de l'ocean la dea d'amore, / tal apparve costei, tal le sue bionde / chiome stillavan cristallino umore. / Poi girò gli occhi, e pur allor s'infinse / que' duo vedere e in sé tutta si strinse». vv. 7-8: Il sintagma 'stellato velo' in rima con 'cielo' accompagnato dal verbo 'innamorare' origina altrove; cfr. T. Tasso, *GL* VI, ciii, 1 e 5: «Era la notte, e 'l suo stellato velo […] L'innamorata donna iva co 'l cielo».

11.

E tal, fra i plausi del devoto stuolo,
e l'arder degli incensi e delle tede,
movi or dall'Alpe; ed un sol grido, un solo
desio ti chiama alla vetusta sede:
ma quando, o dea, tu giunga, e il tosco suolo
baci le piante dell'etereo piede;
schiudi i tesor del tuo divin sorriso,
che del mondo è ben questo il Paradiso.

12.

Qui sospirò Petrarca, e qui la cuna
ebbe il grande Alighier, che primo in terra
spiò nel buio della notte bruna
con gli occhi della mente che non erra;
e poi che scosso dalla rea fortuna
vagabondo fuggì di terra in terra,
lunge dal nido alla natia favella
l'ale impennava, ond'è si grande e bella.

[11] La statua della Venere Medicea viene riaccolta con entusiasmo in Toscana e celebrata dai suoi estimatori. vv. 1-2: L'incipit 'e tal' è elemento conclusivo di un'anafora dilatata dall'ottava precedente 'tal eri…e tal…tal eri', quasi con sfumatura capfinida. Il lessico è mutuato dall'ambito militare e religioso: il 'devoto stuolo', cioè l'esercito nell'atto di tributare ovazioni, mima l'incedere della pompa trionfale, mentre gli atti di bruciare incensi e ardere fiaccole – così l'accentuato grecismo 'tede' (cfr. *TB*, IV, p. 1380) – evocano un immaginario sacrificale, peraltro coincidente con il cinquecentesco Tansillo, *Canzoniere* CCC, 13-14: «e fuor del tempio, ai sacrificii vostri / d'arder incenso mi si dava, o teda!». v. 4: La 'vetusta sede' è sintagma di gusto arcadico, il cui linguaggio, a ben guardare, irradia l'intera sezione, come visibile anche dalle parole rima; cfr. Frugoni 1779, II, p. 437: «O patria degli Eroi, vetusta sede […] ecco le sacre tede» e VI, p. 76: «Devoto stuolo adorno». vv. 7-8: L'auspicio è che, una volta tornata in patria, la Venere riveli l'arcano del suo sorriso (cfr. Winckelmann 1830-1834, III, p. 1037: «dolce sorriso manifestantesi appena dalle labbra delicatamente socchiuse, Lucian. Amor. cap. 13. καί σεσηρότι μικρόν ὑπομειδιῶτα»). La rima 'sorriso' / 'Paradiso' è già dantesca; cfr. *Par.* XVIII, 19-21: «Vincendo me col lume d'un sorriso […] ché non pur ne' miei occhi è paradiso'»

[12] Elogio letterario della Toscana, con menzione dei due esponenti più in vista dell'ambito poetico. Se il riferimento a Petrarca è limitato al primo emistichio (v. 1), dove il verbo 'sospirare' è connotante della su lirica amorosa; cfr. *Rvf* I, 2: «di quei sospiri ond'io nudriva 'l core», il resto dell'ottava è tutto dedicato a Dante, come esule e padre della lingua italiana. vv. 3-4: Dalla combinazione dei sintagmi 'notte bruna' e 'occhio della mente' si può ipotizzare una memoria boccacciana del medesimo canto del *Filostrato*; cfr. V, xlii, 6: «con gli occhi della mente ognor vedea» e V, lxiv, 3: «il qual, poscia che fu la notte bruna». La clausola 'mente che non erra' è a sua volta dantesca; cfr. *Inf.* II, 6: «che ritrarrà la mente che non erra». v. 5: Il 'rea fortuna' consuona con il T. Tasso, *Rime* MDXLVI, 2-3: «e fera aspra percossa / di rea fortuna».

13.

Ah! Se spenta non è la fiamma antica,
che i casti ingegni avviva, e in lor può tanto,
sorga da questa terra, ai grandi amica,
sorga novella or l'armonia del canto;
sì che più ardito lo stranier non dica,
che in lei mancò d'ogni bell'arte il vanto;
e t'intessa alle tempie, ascreo lavoro,
la lidia mitra e la ghirlanda d'oro.

14.

Mentr'io, se il foco de' tuoi rai m'ispira,
in Pindo, o presso al fonte Aganippeo,
seguirò i modi dell'ausonia lira,
che cantava Euridice ed Aristeo;
e se avverrà che, mentre il piè s'aggira
tra i laureti di Menalo e Liceo,
colga il premio che Febo a' suoi prepara,
deporrò la ghirlanda a piè dell'ara.

[13] Auspicio per un rinnovamento poetico che sorga in Toscana, nelle vestigia degli antichi modelli. v. 1: La 'fiamma antica' è memoria di *Inf.* XXVI, 85: «Lo maggior corno de la fiamma antica». v. 2: Il 'casti ingegni' – qui già al v. 7 della sesta ottava – ha forse una radice classica di Iuv. *sat.* X, 300: «Praeterea castum ingenium vultumque modesto». vv. 5-6: Si respinge un'ipotetica accusa che la lingua e la letteratura italiana non celebrassero le belle arti. vv. 7-8: Il distico finale è l'auspicio di rivedere la laurea poetica in terra italiana, ovvero un capo degno della corona poetica. Il sintagma 'ascreo lavoro' è reminiscenza di V. Monti, *Alla Marchesa Malaspina della Bastia* 11-13: «Amor più che le Muse / a Torquato dettò questo gentile / ascreo lavoro» – l'agg. 'ascreo' è relativo alla città di Ascra, patria di Esiodo, donde appunto le fonti ascree sono metafora dell'ispirazione poetica (cfr. *TB.*, I, p. 650); per la 'lidia mitra', ossia copricapo orientale di cui era cinto Bacco, si veda Prop. *eleg.* III, xvii, 30: «Cinget Bassaricas Lydia mitra comas», ma ancor più una nota menzionata nella monografia su questo copricapo in Storace 1784, p. 17 (Serv. *Aen.* IV, 216); la 'ghirlanda d'oro' dovrebbe essere la corona d'alloro; cfr. Poliziano, *Stanze* I, cii, 2-3: «sopra l'umide trezze una ghirlanda / d'oro».

[14] Auspicio che possa essere proprio il Rosini a personificare questo rinnovamento di natura poetica, al punto da formulare la promessa di depositare la corona d'alloro presso l'altare di Apollo, qualora ne venisse insignito. vv. 2-6: Esplicita citazione virgiliana, *ecl.* X, 11-15: «Nam neque Parnasi vobis iuga, nam neque Pindi / ulla moram fecere, neque Aonie Aganippe. / Illum etiam lauri, etiam fleuere myricae, / pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Maenalus, et gelidi fleuerunt saxa Lycaei». Per 'ausonia lira', cioè la poesia d'origine italica, ma di lingua latina, è probabilmente quella di Virgilio, che in *georg.* IV, 455-459 racconta della morte di Euridice a seguito dell'agguato del pastore Aristeo (anche in Ov. *met.* IX, 771-776). Pindo, Menalo e Liceo sono nomi di monti della tradizione pastorale antica, recepiti in ambito volgare dal Rinascimento in avanti; Aganippe è nome di fonte a cui si abbeverano coloro i quali sono devoti alle muse.

[XIII]

Melchiorre Missirini
Gruppo del Laocoonte opera antica

Ecco il portento, onde le greche scuole
d'ogni bell'arte avran la prima lode,
fremon gli atri colubri, e par che s'ode
il fischio ancor delle attoscate gole; 4

chi l'innocente miseranda prole
e chi l'infausto genitor si rode,
e sì gli aggroppan colle lorde code
qual per tronco avvinchiarsi edera suole. 8

Schema metrico: sonetto ABBA ABBA CDC DCD.

vv. 1-4: Evocazione sin dall'incipit delle straordinarie capacità espressive dell'arte plastica della scuola greca, detentrice dell'indiscusso primato: il gruppo scultoreo, infatti, con pervasiva sinestesia esistenziale, allarga il proprio spettro sensoriale oltre la vista, convergendo anche sull'udito, con la illusoria percezione del sibilare dei serpenti. Per 'portento' s'inteda 'prodigio' (*TB*, III, p. 1130); cfr. per l'ambito artistico, ma pittorico, De Rossi 1798, p. 5: «A mirar quel portento / de l'arte de' colori». La 'prima lode' (v. 2), appunto il primato, è forma arcadica, trovando un luogo parallelo in *RdA*, V, p. 63 [Alindo Scirtoniano]: «E sebben sue virtudi asconder gode, / ad onta un dì d'ogni altro Pastorello / avrà ne' giuochi Elei la prima lode», dove non solo coincide la clausola, ma anche il verbo avere al futuro 'avrà' / 'avran'. Gli 'atri colubri' (v. 3) si attestano in Verg. *Aen.* VII, 328-329: «Tartareae monstrum: tot sese vertit in ora, / tam saevae facies, tot pullulat atra colubris», dove però atre sono le fauci del serpente, non il serpente in sé. Il precedente volgare più affine, anche in ragione del 'fischio' (v. 4) e di 'aggroppan' (v. 7), è in Gavotti 1813, p. 70: «In ignee tempre sfavillante e rubro / sovra il verendo limitar s'avventa / scolto non già, fischiante atro colubro. / In ciclo aggruppa il suo volume e ostenta». Per 'attoscate' (v. 4), cioè, 'avvelenate' (*TB*, I, p. 740), in analoga composizione con serpente che avvolge corpi e sferra un morso, forse non scevra da influssi dell'immaginario del Laocoonte, cfr. Sanguineti 1815, p. 332: «Mordean le fauci del mastino acute / l'anche carnose, e il serpe in nodi intorti / con fredde squame trascorrea la cute. / Poi con spire alla gola avvolte e forti / ei m'affogava sì, ch'i' ne traea / dall'egro petto gli aneliti corti. / Ben io sul laccio con la man correa, / ma que' spumante d'attoscate bave / il morso allora agli occhi miei volgeva».

vv. 5-8: Descrive l'attacco dei due serpenti a Laocoonte e ai suoi figli. Il loro annodarsi ('aggrupan' – ampiamente attestato) è paragonato all'edera che si avvinghia intorno a un tronco. La 'miseranda prole' potrebbe trovare un parallelo in Verg. app. *culex* 251: «Iam Pandionia miserandas prole puellas», dove però miserande sono le fanciulle; tuttavia, nelle edizioni settecentesche e ottocentesche, a cui il Missirini poteva accedere, è sempre accolta la lezione «miseranda prole puellas». La clausola è comunque propria anche della tradizione tragica volgare, cfr. Pansuti, 1742, p. 69: «come madre infelice e miseranda / di più infelice e miseranda prole». Il v. 6 è speculare, dal punto di vista prosodico e fonico, a *Inf.* XXXIII, 8: «che frutti infamia al traditor ch'i' rodo»: 'INFAmia' / 'INFAusto' – 'tradITOR' / 'genITOR' – 'RODo' / 'RODe'; non così da quello grammaticale, dove 'rodersi' è riflessivo, mentre il dantesco è transitivo; per 'infausto genitor', cfr. Obizzi 1664, p. 146:

Dir si può il duol de' giovinetti, onde hanno
barbara morte, ma non si consigli
altri ritrar del padre il grave affanno; 11

che in quel misero aspetto e fra quei cigli
due crude pene a un tempo impresse stanno,
il suo tormento e la pietà dei figli. 14

«Infausto genitor di figli afflitti». Se le 'lorde code' (v. 7), ovvero 'luride', è sintagma originale, si segnala il luogo parallelo di *Ant. Lat.* IV, 53: «Perdere quos volvit percussit, luridus anguis». La similitudine tra l'edera e il serpente (v. 8) è certo di matrice dantesca; cfr. *Inf.* XXV, 58-60: «Ellera abbarbicata mai non fue / ad alber sì, come l'orribil fiera / per l'altrui membra avviticchiò le sue», senza escludere inferenze da Petrarca, *Rvf* CCCXVIII, 8: «qual per tronco o per muro edera serpe».

vv. 9-14: L'ecfrasi cerca di cogliere i moti dell'anima delle figure scolpite, applicando una moderata figura retorica della *occupatio*; tuttavia, se il dolore dei figli rientra tra le possibilità espressive dell'ecfrasi, il poeta sconsiglia di cimentarsi con le emozioni angoscianti del padre, il quale, come si evincerà dalla seconda terzina, è attanagliato da una duplice pena, per sé stesso e per la sua prole; per cui cfr. Winckelmann 1779, II, p. 195. La 'barbara morte' dei figli (vv. 9-10) potrebbe essere eco di V. Alfieri, *Antigone* I, iii, 123: «ai figli d'Argo, ei dà barbara morte». Per il 'misero aspetto', combinato con 'cigli', cfr. l'analoga prosodia e scelta lessicale nella tragedia *Sara in Egitto*, in Ringhieri 1788, III, p. 106: «Che a quel misero aspetto in su la soglia / stupido si arrestò. Su noi due volte / girò le ciglia, e sospirando alfine, / sovra il re le fermò». Le 'crude pene' (v. 13) sono forse eco del volgarizzamento ovidiano Dell'Anguillara, *Metamorfosi* VIII, ccclix, 1: «Risolvé alfin, che le sue crude pene».

[XIV]

Luigi Silvestri
Laocoonte

1.

Colla sacerdotal benda alla fronte
dell'apollineo oracolo custode,
pien di sacro furor Laocoonte
corre ansante a svelar la nera frode.
Parla, sgrida, ma invan: gli scherni e l'onte,
premio al suo patrio amor, soltanto egli ode,
mentre accenna i perigli e quanto d'essi
il greco paventar ne' doni stessi.

2.

Il cavallo si accetta e al popol folto,
che intorno gli si aggira, alto sovrasta.
Freme Laocoonte, «e illuso e stolto
Popolo!» sclama «il mio parlar non basta?»
Tutto lo divin zelo in petto accolto,
di mano ad un guerrier strappando l'asta,
l'equina pancia orribile percuote,
che suon d'armi rintuona e basse note.

Schema metrico: ottava rima ABABABCC

[1] Questa prima ottava riassume l'antefatto (Verg. *Aen.* II, 41-53), ove si rievoca il discorso di Laocoonte al popolo di fronte al Cavallo di Troia. Avvicinare la prima evocazione di Laocoonte alla seconda (Verg. *Aen.* II, 201-226), in cui se ne racconta la morte, è espediente necessario a rendere l'intero cammeo meglio comprensibile, riferendone le cause. v. 1: Laocoonte entra in scena paludato dei suoi paramenti sacerdotali; connotante è la benda alla fronte, la 'vitta', che non compare però nell'omologo passo virgiliano – è tuttavia desumibile solo dalla successiva morte del troiano per opera dei serpenti (Verg. *Aen.* II, 221: «Perfusus sanie vittas atroque veneno»). v. 2: Si fa riferimento alla sua carica di sacerdote di Apollo, che spiegherebbe anche perché i serpenti si accaniscono sui figli e non esclusivamente sul padre; cfr. Igin. *fab.* 135. Per 'ansante' (v. 4), cfr. *supra* I, Costa [X], 43 e relativa nota, per quanto in sintagma con 'corre' sia di matrice letteraria, e.g., Bentivoglio d'Aragona 1729, p. 421: «Epìtio corre ansante sì, che appena / può avere il fiato»; per la 'nera frode', cfr. Metastasio, *Issipile* III, i, 847: «Qual nera frode!». vv. 7-8: Qui si traduce la celebre sentenza di Verg. *Aen.* II, 49: «timeo Danaos et dona ferentis» con una soluzione artificiosa ma originale – 'greco' è oggetto di 'paventare'; 'd'essi' è partitivo dei 'pericoli'.

[2] Vengono offerti ulteriori dettagli della vicenda, in particolare la frustrazione di Laocoonte di fronte alla cecità del popolo che culmina nel lancio dell'asta contro il grande simulacro. v. 1: Per 'folto' si intende 'numeroso' (*TB*, II, p. 854); il sintagma 'popol folto' è d'uso comune, cfr. una simile fraseologia in Tassoni, *Secchia rapita* VI, viii, 1-3: «Qual

3.

Quand'ecco escon dal mar due smisurati
serpenti, che si scagliano sui figli
di lui, che veritier ha preannunciati
alla misera patria aspri perigli:
tenacissimamente avviticchiati,
stretti da spine sembrano due gigli,
e vicini infelici all'ultim'ore
invocano in soccorso il genitore.

4.

Vola Laocoonte, e le sue braccia
su gli angui assalitor ambe distende;
ma tosto un serpe il di lui collo allaccia,
l'altro ai piè gli si annoda e al suol lo stende;
la prole moribonda ei guata e abbraccia,
che ben chiaro il voler d'un dio comprende:
«Figli!» sclama «siam giunti all'ore estreme,

ferito nel petto e qual nel volto / fa l'incontro cader de l'asta dura, /si dirada d'intorno il popol folto». v. 3: Per la stoltezza del popolo, cfr. Alfieri, *Ottavia* IV, iv, 249: «E crede il popol stolto». v. 4: Il 'parlar non basta' evoca, per prosodia, il dantesco «ben far non basta» (*Purg.* XX, 60). Il gesto, realistico e drammatico, di 'strappare l'asta' a un guerriero è assente in Verg. *Aen.* II, 50 («Sic fatus validis ingentem viribus hastam»), dove si fa menzione solo del lancio del giavellotto contro il cavallo. v. 8: Per 'orribile percuote' in relazione al verbo 'rintuonare', cfr. l'analogo dettato del *Palmerino d'Oliva* di Ludovico Dolce (XXIV, liv, 7-8 e lv, 1-4) in Dolce 1561, p. 103: «[…] raccorza quanto puote, / e lui d'un colpo orribile pecuote. // Lo percosse d'un colpo tanto fiero, / che 'l cavalier dal sol mezzo intruonato / a terra traboccò col suo destriero».

[3] Esplicitazione del legame tra l'antefatto e la morte di Laocoonte e dei figli, nonostante la già indicata appartenenza di Laocoonte al sacerdozio di Apollo, che avrebbe spiegato la morte dei suoi figli in quanto parto sacrilego. In linea con l'allusione virgiliana, la causa dell'ira degli dèi è addotta alla profezia sul cavallo di legno e alla conseguente fine di Troia. Il sintagma 'aspri perigli', preceduto dall'aggettivo 'misera' (v. 4), e in rima con 'figli' (v. 2), potrebbe segnalare una reminiscenza della *Pamela maritata*, in Chiari 1759, IV, p. 183: «miserabile inganno e pien d'aspri perigli / che de' pensieri nostri l'ultimo siano i figli». L'immagine botanica del 'giglio tra le spine' (v. 6) è riferimento al *Cantico dei Cantici* II, 2: «sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias». In realtà qui l'immagine è in antifrasi rispetto al simbolismo scritturale, per cui il giglio tra le spine risulta protetto e al sicuro dai pericoli, oltre a risaltare per bellezza; cfr. de Sacy 1779, p. 102: «Sembra che il Profeta parlando del giglio, che trovasi tra le spine, abbia intenzione principalmente di dar risalto alla grande bellezza della Sposa, ch'ei paragona a quel fiore, e di far vedere la differenza estrema, che tra essa passa e le altre figlie […] Siccome dunque un giglio tutto cinto da spine è in sicuro, così la Sposa tutta attorniata dalla protezione dello Sposo, che a lei fa le veci di una saldissima siepe, vive sicura in mezzo alle altre figlie».

morte è men triste, se moriamo insieme».

5.

Lo sogguardan le vittime innocenti;
non parlano mancanti omai di fiato…
colle tenere lor mani languenti
stringono il padre e gli muoiono a lato.
Laocoonte in veder suoi figli spenti
si contorce…si drizza disperato…
digrigna i denti…torvi gli occhi gira…
e ripiombando su l'arena spira.

[4] Continua il processo chiarimento dell'azione rispetto alla versione virgiliana. Laocoonte è descritto nell'atto di accorrere in soccorso dei figli già avvolti tra le spire dei serpenti, salvo poi soccombere anch'egli alla loro divina ispirazione. La rapida reazione dell'uomo (v. 1) non è desunta dai versi relativi all'attacco dei serpenti – dove egli è descritto solo come 'subeuntem' e armato (Verg. *Aen.* II, 216-217: «Post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem / corripiunt spirisque ligant ingentibus»), anzi sono i serpenti a scagliarsi velocemente contro di lui – ma dalla precedente arringa alla folla contro l'ingresso del cavallo in città, dove Laocoonte giungeva correndo dalla rocca, precedendo tutti; cfr. Verg. *Aen.* II, 40-41: «Primus ibi ante omnis, magna comitante caterva, / Laocoon ardens summa decurrit ab arce». E se l'atto di distendere le braccia sugli animali, al fine di liberare i figli dalle spire, e l'avvolgersi di questi intorno al collo del padre (vv. 2-3) sono entrambi desumibili dalla fonte antica, la caduta causata dalla stretta dei serpenti intorno al di lui piede è del tutto originale (v. 4). Il sintagma 'guata e abbraccia' (v. 5) evoca un cambio di prospettiva: l'uomo è a terra e da terra tenta di raggiungere i figli; 'guatare' è 'guardare' (cfr. *TB*, II, p. 1246). Per 'prole moribonda', invece, cfr. Gianni 1797, p. 33: «che invan la prole moribonda sugge». La patetica esclamazione finale (v. 8) echeggia la tragedia *Antiochia*, in Gozzi 1758, II, p. 126: «Sia comunque si voglia, o meco il figlio / qui si rimanga in queste braccia e viva; / o se pur dee morir, moriamo insieme», poi ripreso anche in un passo di Carpani 1802, p. 59: «Abbracciamoci, o figlio, a questo seno / torna, infelice, e almen moriamo insieme».

[5] Epilogo del testo, ove si descrive la morte di Laocoonte con icastica gestualità: alla morte dei figli, che ancora gli stringono le mani, egli dimostra un moto furioso, che prelude alla sua dipartita. Il contorcersi, il drizzarsi in piedi (v. 6), digrignare i denti, girare gli occhi al cielo (v. 7), cadere definitivamente sulla sabbia (v. 8), potrebbero avere tutte ascendenze letterarie, forse dantesche – *Inf.* III, 30: «come la rena quando turbo spira», *Inf.* XXI, 131: «non vedi tu ch'e' digrignan li denti» e *Inf.* XXXIII, 76: «Quand'ebbe detto ciò, con li occhi torti» – per quanto si segnala un interessante luogo parallelo in Vitale 1815, III, p. 26 (XIV, lxx, 1-2): «Quasi veloci capriu in pedi alzatu / rota lu ferru, e torvi l'occhi gira»; non è da escludere comunque una matrice epica, per cui cfr. T. Tasso, *GL* VII, xxxvii, 7-8: «Gli move incontra il principe feroce / con occhi torvi e con terribil voce». Le 'mani languenti' (v. 3), senza forza, esprimono una richiesta estrema di caritatevole soccorso, come, e.g., si vede in Cagliostro 1786, p. 38: «disgraziate creature quasi tutte prive di ogni soccorso, e stendendo verso il Cielo le loro mani languenti per implorare la carità del Conte». Per Laocoonte che cade a terra, cfr. Petr. LXXXIX, 49-52: «Invadunt virum / iam morte pasti membraque ad terram trahunt. / Iacet sacerdos inter aras victima / terramque plangit».

[XV]

Melchiorre Missirini
Sul Gruppo del Laocoonte carme di Jacopo Sadoleto

Ecco ritorna a miglior luce, e i lunghi
anni rinnova, dai cementi uscito
d'ampia ruina, e tratto dalle viscere
di ruderi famosi, il gran portento,
che un dì, o buon Tito, di tue regie sale 5
fu superbo decoro, e aggiunse grido
a' tuoi penati: eccelso simulacro
dell'argivo valor, di cui più degna
opra non vide il dotto secol prisco,
e ch'or ritolto alla nemica notte, 10
di Roma rediviva i pregi accresce!
Qual dirò primo, qual de' merti tuoi
ultimo onor? Forse il misero padre,

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

v. 3: La 'ampia ruina', che traduce le 'ingentes ruinae' del Sadoleto (v. 1), è forse sintagma di stampo arcadico, se si pensa a *RdA*, IV, p. 18 [Adalsio Metoneo]: «O stolta Gente, cui tra l'ozio imbelle, / cred'io, scelse ignoranza, onde con nuove / di sdegno e di furor barbare prove / virtù distrugga e l'altre cose belle, / empia non fosti assai, che di novelle / colpe t'aggravi? Or dove, iniqua, or dove / l'astio malnato e il cieco ardir ti muove / a oprar le mani insanguinate e felle? / Poni quell'armi: ahi troppo, ahi troppo acerba / fu l'etate, e di troppo ampia ruina / questo bel Colle a noi vestigj serba, / senza che al suolo ruinosa e china / giacer si veggia fra gli sterpi e l'erba / la mole ancor dell'immortal Faustina». Si segnala che questo sonetto, oltre a essere anch'esso di tema archeologico-morale, apre con il riferimento a 'l'ozio imbelle', che echeggia 'l'ozio ignavo' al penultimo verso di questa traduzione, assente nell'originale del Sadoleto.

vv. 7-8: Un forte enjambement lega i due versi che traducono, prolissamente, il v. 5 del carme latino del Sadoleto («divinae simulachrum artis»). Nella versione volgare, il 'simulacro' diventa 'eccelso' forse per influsso dei 'celsa moenia' appena successivi (Sadoleto, *carm*. 6-7), ma servendosi di un sintagma d'uso letterario; cfr. tra gli altri il Properzio volgare in Vismara 1818, I, p. 245: «Quale chi reca a sculti iddii corone / se la man non aggiugne al fronte sacro, / a' piedi de l'eccelso simulacro / il don depone» dove 'eccelso simulacro' rende il lat. 'magnis signis'. Lo 'argivo valor' parafrasa la 'divina ars' del Sadoleto – è chiaro che Missirini intende l'arte 'divina' in quanto greca, e 'valore' in relazione all'arte stessa (*GDLI*, XXI, p. 644).

vv. 9-10: I due versi esprimono il liberatorio salvataggio della statua dall'oscurità dell'oblio, donde si recupera parte della antica sapienza dispersa – appunto la 'docta vetustas' del Sadoleto (v. 5), già clausola della latinità argentea e umanistica (Ven. Fort. *carm*. V, v, 35: «Quid facis, o Iudaea cohors nec docta vetustas?»), che diventa il 'dotto secol prisco', echeggiante, e.g., T. Tasso, *Mondo creato* IV, 1037: «vincer d'arte e d'ingegno il secol prisco». Il sintetico sintagma latino 'exemptum tenebris' è reso con 'ritolto alla nemica notte', dove la clausola, divergente dal testo di partenza, è modellata su un immaginario tradizionale, per esempio su T. Tasso, *Mondo creato* I, 645: «giorno finito da nemica notte».

o la gemina prole, o i curvi seni,
e la rabbia de' draghi, che s'aggruppano 15
in doppi nodi con tremenda vista?
O esprimer tolgo i crudi morsi, e i veri
dolori espressi nel morente marmo?
L'alma rifugge, e trema il core, e mista
a subita paura alta pietate, 20
gela ogni petto dalla muta immago?
Gli infuocati colubri in lunga schiera
torconsi a doppie spire, e obliqui strisciano
in loro orbite oscene, e i corpi afferrano
con moltiplice nesso…ahimè, che appena 25

vv. 17-18: I versi qui traducono in modo piuttosto fedele il testo latino; tuttavia, 'crudi morsi' è d'altra provenienza, comunque tradizionale della poesia volgare, e.g., in Varchi, *Rime* LXIX, 1-2: «A i fieri colpi di fortuna, a i crudi / morsi d'acerba invidia». La necessità di esprimere autenticamente i moti dell'anima secondo criteri di verisimiglianza è concetto aristotelico poi ereditato dal Rinascimento; cfr. con simile fraseologia, P. Aretino, *Lettere sull'arte* XLIV: «[…] e, fermati gli occhi del viso e le luci de l'intelletto in cotal opra, comprendeste tutti i vivi terrori de la morte e tutti i veri dolori de la vita ne la fronte e ne le carni del caduto in terra […]».

vv. 19-21: Tre versi che ne rendono due del Sadoleto: «Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat / pectora non parvo pietas commixta tremori» (*carm.* 13-14). L'attacco è lirico, con plausibile eco di V. Monti, *Le poesie liriche* XLVII, 110: «Al barbaro pensier l'alma rifugge», che però occorre in clausola. Questi versi forse subiscono anche l'influsso di Poliziano, *Stanze* I, lxii, 2: «ghiacciossi ognun di subita paura», dove la 'subita paura', è accompagnata da un raggelamento: 'gela' / 'ghiacciossi'. Si segnala che il sintagma 'gela ogni petto', che cerca di rendere con una conflazione il lat. 'animus horret' e 'pietas pulsat pectora' potrebbe avere una sua dimensione letteraria, attestandosi anche in Bracciolini 1611, p. 34 (IV, xlvii, 8): «gela ogni petto et ogni tromba trema». La 'muta immagine', che traduce «mutaque ab immagine», è certo di matrice classica; cfr. Ov. *rem.* 723: «Si potes, et ceras remove: quid imagine muta».

vv. 22-25: Qui si traduce la prima vera e propria descrizione della statua. I dettagli riportati, tuttavia, corrispondono più al resoconto virgiliano (*Aen.* II, 218-219: «Bis medium amplexi, bis collo squamea circum / terga dati superant capite et cervicibus altis»), poi recepito dal Sadoleto (*carm.* 15-17: «Prolixum bini spiris glomeratur in orbem / ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant, / ternaque multiplici constringunt corpora nexu»), che alla statua medesima. Di questo si era accorto già Lessing, che reputava il doppio giro delle spire ('bini spiris' / 'bis amplexi') intorno al collo e al torso di Laocoonte una soluzione troppo poco efficace dal punto di vista scultoreo. Interessante notare come il volgarizzamento di Lessing usi una fraseologia simile; cfr. Landonio 1833, p. 46: «Le doppie spire dei serpenti avrebbero coperto quasi tutto il corpo, e perciò quella dolorosa contrazione del ventre, che è tanto espressiva, sarebbe stata sottratta alla vista». Lo strisciare in obliquo è tratto tipico dei serpenti e comunque attestato in letteratura nell'ambito di un'evocazione che recupera anche l'immaginario della morte di Laocoonte; cfr. Marino, *Panegirici*, [I] *Ritratto* XLII, 6: «le [due vipere] spinse incontro al consiglier troiano» e XLV, 3: «solcano il suol con lunga obliqua striscia»; per la genesi dell'immagine Carminati 2020, pp. 98-102. Le 'orbite oscene' ricercano l'effetto fonico dettato dalla potente allitterazione dei «sinuosis orbibus» del Sadoleto (*carm.* 16), favorendo però uno scarto dall'ambito puramente

puon gli occhi sostener l'orrido esizio,
duro a mirarsi, e la feral sciagura!
Uno dei serpi erge le creste, e addenta
Laocoonte, e tutto quanto è grande
della persona, sotto, e sopra il volge, 30
e l'aggavigna, e al destro lombo il fere
con precipite morso…in sé raccolto
strignesi il corpo, e le già apprese membra,
e lacerate pel martoro intenso
torconsi, e sembra che il dischiuso fianco 35
dalla crudel ferita si ritragga.
Dilaniato per atroce doglia

anatomico a quello morale. L'agg. 'molteplice', calco del lat. 'multiplici [nexu]' ha forte valenza etimologica (cfr. Ernout – Meillet 1951, pp. 514-515) ed intende esprimere la sovrapposizione intricata delle spire dei serpenti.

vv. 26-27: L'impossibilità di sostenere con lo sguardo un oggetto mostruoso è immagine topica; cfr. comunque la simile fraseologia nel volgarizzamento della *Morte di Adamo* di Friedrich Gottlieb Klopstock, in Gozzi 1794, VII, p. 359: «Io non potrei, / no, con questi occhi sostener suo aspetto». Il sintagma 'orrido esizio' traduce con un certo grado di fedeltà 'crudele exitium' di Sadoleto, *carm*. 18-19; nondimeno, si segnala un parallelo alfieriano, che potrebbe aver influito sulla scelta di 'orrido' rispetto a 'crudele'; cfr. Alfieri, *Eneide* I, 978: «Futuro orrido esizio già già pende»; il medesimo torna in clausola anche in Cipriani 1814, p. 559 (XI, xxiv, 3): «lo strano a presentar orrido esizio». Non diversamente 'feral sciagura' per 'feros casus' (Sadoleto, *carm*. 19), diffuso in letteratura al tempo del Missirini, potrebbe derivare da una quasi coeva ode intitolata *Per la Passione di Nostro Signore Gesù Cristo* in Lucchesini 1805, p. 415: «Alla feral sciagura / inorridì natura», dove, in congiunzione col sintagma, si attesta anche il verbo 'inorridire', come possibile catalizzatore della traccia mnemonica. Tanto Lucchesini quanto Missirini agivano in un medesimo contesto erudito, entro cui si erano trovati a dirimere certune questioni dantesche; cfr. la scheda, che descrive il ms. Misc. 12, contenente *Opuscoli sopra Dante: la miscellanea sul conte Ugolino*, del Fondo Alessandro Torri della Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, allestita da Maria Selene Vatteroni per una mostra virtuale.

vv. 28-32: L'apertura della cresta del serpente è assente in Sadoleto, che riferisce solo il guizzo dell'animale contro Laocoonte; si tratta piuttosto di una ripresa di Verg. *Aen*. II, 206-207: «iubaeque / sanguinae superant». Per 'aggavigna' cfr. *TB*, I, p. 253: «Prendere per le gavigne sotto le ascelle […] Afferrarsi stringendo», ove si segnala il perspicuo rimando a Caro, *Eneide* II, 1175-1176: «Indi a la destra il fanciulletto Iulo / mi s'aggavigna», che, derivando dal medesimo canto in cui l'episodio di Laocoonte è incluso, potrebbe indicarne l'origine. La scelta di 'precipite' per il lat. 'rabidus' del Sadoleto (*carm*. 21) è dettata piuttosto dall'attrazione con 'rapidus', per cui la velocità dell'azione finisce per prevalere sulla natura della stessa, ossia la furia rabbiosa.

vv. 33-36: Il 'martoro' – per cui s'intenda «la pena, e l'atto del martoriare. La Y di Martyr commutata in O» (*TB*, III, p. 130) – è assente in Sadoleto (*carm*. 22-23), che, in maniera più sintetica, fa riferimento solo al contorcersi degli arti a causa della ferita inferta. Anche il 'vulnus', senza attributi nel carme latino, qui diventa 'crudel ferita', con forte connotazione letteraria, e.g., in Leopardi, *Odi di Orazio* II, xii, 12. 1-2: «Perché speme fedel co' tuoi lamenti / il sen mi strazj con crudel ferita?» che usa il medesimo sintagma per esprimere di fatto quanto nell'originale latino manca (Hor. *carm*. II, xvii, 1: «Cur me querellis exanimas tuis?»)

acerbamente, spaventoso grido
mette egli, e tenta dirompere i nodi,
e impaziente sulle scabre terga 40
del colubro si appunta colla manca.
Vibransi i nervi, e quel resto di forza,
che gli avvanza, rauna, e lutta invano,
e in van contrasta coi conati estremi!
Par che durar non basti il marmo stesso 45
l'ira de' crudi, ed anelando spiri!
Se non che il serpe lubrico subentra
con iterata fame, e a roder torna
gli imi precordii, e di più saldi lacci
le ginocchia gli attorce…alla tenace 50
pressura alto si curvano le tibie,
gonfiansi i nervi, e i muscoli, e contrasto
fan violento i legamenti, e i polsi
stendon d'atro cruor livide vene.

vv. 37-41: Il sintagma 'dolore acri' del lat. (Sadoleto, *carm.* 24) è reso con soluzione tradizionale con 'atroce doglia', di cui non si esclude un'influenza dal poema *La Teseide* di Bandettini Landucci 1805, II, p. 305 (XX, xlvii, 6): «frangesti dunque per atroce doglia?». Il Missirini infatti intrattenne rapporti epistolari con l'autrice; cfr. Bandettini Landucci 1891, dove si raccoglie anche una *Lettera, all'abate Melchiorre Missirini*, del 12 novembre 1832. Lo 'spaventoso grido', che corrisponde al 'gemitum ingentem' (Sadoleto, *carm.* 24), è memoria probabilmente originata in Ariosto, *OF* XV, vi, 8: «Bestemmia il ciel con spaventoso grido», e poi riverberata anche in Alamanni, Tasso e Marino. Le 'scabre terga' del serpente, cioè 'ruvide' (cfr. *VAC*[4], IV, p. 347) acquisiscono una connotazione originale – il Sadoleto ha solo 'ad terga' (*carm.* 26).

vv. 42-46: Sebbene il 'vibrare dei nervi' (v. 42) renda felicemente 'intendunt nervi' del Sadoleto (*carm.* 26), è in realtà mediato da un lessico medico poi trascolorato in ambito letterario; cfr. I. Pindemonte 1814, p. 102: «Un segreto vibrar di nervi offesi». I vv. 44-46 rendono Sadoleto, *carm.* 29 («ferre nequit rabiem et de vulnere murmur anhelum est»), con evidente licenza rispetto all'originale. Si segnala che il termine 'marmo' è desunto, forse per consonanza, da 'murmur', il quale, sarebbe risultato pleonastico rispetto al 'grido' di poco precedente. Si tratta comunque di una sineddoche volta a vivificare la materia in cui la forma di Laocoonte prende corpo.

vv. 47-50: Per quanto il 'lubrico serpente', in alliterazione con 'subentra', sia presente in Sadoleto (*carm.* 30-31: «At serpens lapsu crebro redeunte subintrat, / lubricus, […]»), non è da escludere che il modello del passo qui tradotto subisca l'influsso di Verg. *Aen.* V, 84-86: «Dixerat haec, adytis cum lubricus anguis ab imis / septem ingens gyros, septena volumina traxit / amplexus placide tumulum lapsusque per aras». Qui si descrive un serpente nell'atto di avvolgersi intorno al tumulo di Anchise per poi strisciare tra gli altari, secondo una dinamica non dissimile da quella descritta dal Sadoleto: non è da escludere che i vari 'gyros', 'amplexus' e 'lapsus' – con palmari coincidenze nel carme latino – associati agli 'adytis imis', abbiano inferito gli 'imi precordii' del volgarizzamento; cfr. anche Battista Mantonvano, *Dionys.* I, 182: «Dogma quod admittens ima in praecordia patrum» e la postuma (1842) fortuna in Leopardi, *Paralipomeni* V, xxii, 3: «Che negl'imi precordii anche il codardo».

vv. 51-54: Descrizione anatomica non coincide con quella riferita in Sadoleto (*carm.* 32-

Pari al duolo del padre è quel de' figli: 55
egual li crucia feritate, eguale
rabido morso gli imprigiona, e i membri
gli scerpe, e attosca…ecco che già l'un d'essi
vinto, e dimesso i bei membri gentili
di traverso vacilla, e in flebil voce 60
pur chiama il padre nell'ultimo pianto!
L'angue pasciuto nel cruento petto
fero raddoppia i nodi, e di sue spire
il suffolce così, che giù non cade.
Inviolato da funereo morso, 65
l'altro è pur anche; ma in quella che tenta

34: «absistunt surae, spirisque prementibus arctum / crus tumet, obsaepto turgent vitalia pulsu, / liventesque atro distendunt sanguine venas»), forse indicando una mimesi con la statua, dove l'ecfrasi partecipa alla resa del testo tradotto. Nondimeno, 'atro cruor' e 'livide vene' hanno una matrice letteraria: il primo, già virgiliano (*Aen*. IV, 687: «Cum gemitu atque atros siccabat veste cruores» e *Aen*. IX, 333: «Sanguine singultantem: atro tepefacta cruore») e poi di grande fortuna umanistica (e.g., Petrarca, *Africa* VI, 673: «Corporibus, circumque atro freta tincta cruore» e Poliziano, *sylv. scab.* 203: «Non illo quisquam fuit atrum innare cruorem»), prevale sull'originale 'atro sanguine'; il secondo, di matrice tragica, si attesta nella classicità in Sen. *Oed*. 357: «Liventque venae; magna pars fibris abest» e in volgare in Altan 1702, p. 17: «infra livide vene il core istesso».

vv. 55-58: In epanadiplosi le voci 'egual' / 'eguale', a ribadire la medesima sorte di padre e figli. Curiosa la resa di 'rabido morso', in vece del lat. 'implexu rapido', che indugia piuttosto sulla veloce costrizione delle spire; qui 'morso' dunque si prende nell'accezione di «Presa violenta, stretta più o meno vigorosa» (*GDLI*, X, p. 931). Il sintagma 'li crucia feritate' è da intendersi come 'li tormenta la bestialità [dei serpenti]'; per il significato di 'crucciare', cfr. *TB*, I, p. 1182. La vicinanza di 'scerpe' e 'attosca', amplificativi rispetto al lat. 'dilacerat' (Sadoleto, *carm*. 36), segnala una plausibile inferenza dantesca, considerando che i due termini sono hapax attestati in *Inf.* VI 84: «se 'l ciel li addolcia o lo 'nferno li attosca» e *Inf.* XIII, 35: «ricominciò a dir: 'Perché mi scerpi?'».

vv. 59-61: In questi versi si descrive, in maniera più estesa rispetto al Sadoleto, la figura del figlio alla destra di Laocoonte, avvinto dal serpente in maniera irrimediabile. In patente opposizione alla muscolarità del padre è il sintagma 'membri gentili', quasi tecnico delle arti, se si pensa che, con lo stesso senso, si attesta al capitolo 29. *Della grazia delle membra* del *Trattato della pittura* di L. Da Vinci, all'epoca di fresca ripubblicazione; cfr. Giusti – Ferrario 1804, p. 129: «Le membra nel corpo debbono essere accomodate con grazia al proposito dell'effetto che tu vuoi che faccia la figura; e se tu vuoi fare la figura che mostri in sé leggiadria, debbi far membri gentili e distesi, senza dimostrazione di troppi muscoli». Per 'flebil voce', cfr. Ariosto, *OF* VI, xxviii, 1: «Onde con mesta e flebil voce uscío». Di matrice forse petrarchesca il sintagma 'ultimo pianto'; cfr. *Rvf* CCCXLVI, 115: «ch'almen l'ultimo pianto sia devoto».

vv. 62-63: Il 'petto cruento', cioè insanguinato, trova un interessante luogo parallelo in Battista Mantovano, *consol*. 328: «Quid sibi vult Progne pectus signata cruentum?», verso a sua volta d'ispirazione virgiliana (*georg*. IV, 15: «Et manibus Procne pectus signata cruentis»). Il verbo 'soffolcere' è dantesco, da *Inf.* XXIX, 5: «perché la vista tua pur si soffolge», da intendersi per 'sostenere' (*TB*, IV, p. 952), ossia lo sorregge evitandogli la caduta – il termine è calco da Sadoleto, *carm*. 38.

dal piè rattratto svellersi la coda,
al tremendo spettacolo del padre,
inorridisce, e tutto a quello inteso,
pianger vorria, vorria gridar, ma tronca 70
paura i detti, e inaridisce il pianto!
Dunque, artefici illustri, o voi, che un giorno
opra sì grande modellaste, e chiaro
nome per voi si ottenne; abbenché l'uomo
per miglior via si eterni, e con sottile 75
alto intelletto a più difficil meta
possa rivolger l'alma, e mercar fama;
pur merta vanto, e somma lode ogni arte,
ove a tanta eccellenza aggiunga, e salga
al sublime dell'opre…or voi poteste 80
prodi nel vostro magistero, in questo
marmo effigiar sì vivi simulacri,
che ci parve veder nel masso infusi
dolor veraci, e un'alma che s'affanna
miseramente, e ne scorgiamo i moti, 85
l'ire, i martori, e n'udiam quasi i guai!

vv. 64-71: Il 'funereo', assente nella versione latina che ha solo 'nullo morsu' (Sadoleto, *carm.* 39), è da intendersi col significato di 'funesto' (*TB*, II, p. 957). Il 'tremendo spettacolo del padre' è diversamente formulato in Sadoleto (*carm.* 41: «horret ad aspectum miseri patris»), dove peraltro l'aggettivo è attribuito a 'patris' e non ad 'aspectum'. Si potrebbe ipotizzare un'inferenza da Alfieri, *Eneide* II, 269-271, che propone, proprio in apertura del passo della morte di Laocoonte, una simile fraseologia: «Ben altro ai Teucri miseri presenta / più tremendo spettacolo, che i nostri / petti riemple di spavento a un tratto»; ma forse la memoria ha radici più profonde, magari nell'aneddotica di fine Cinquecento, dove si attesta un lessico di analoga natura, applicato però a un padre che piange la morte del figlio – cfr. Borgogni 1598, p. 14[b]: «[…] onde al tremendo spettacolo, il misero padre sopra l'amato e morto figliuolo giunto, a gli occhi le lagrime, et alla lingua l'interrotte parole non negando […]». Si segnala il chiasmo , qui con anadiplosi, 'pianger vorria, vorria gridar' che rispecchia fedelmente l'originale Sadoleto, *carm.* 42: «et iam iam ingentes fletus lacrimasque cadentes». Il sintagma 'inaridisce il pianto' trova un luogo parallelo prossimo nel tempo in Tornieri 1817, p. 6: «sovra ogni guancia inaridisce il panto».

vv. 72-78: Per 'si eterni', cfr. *Inf.* XV, 85: «m'insegnavate come l'uom s'etterna». Il sintagma 'sottile alto intelletto' è stilema del Missirini, riproposto in un sonetto dell'anno successivo in morte di Giulio Perticari, che rivide il canzoniere dell'autore; cfr. Missirini 1823, p. 67: «Indi del tuo sottile alto intelletto».

vv. 80-90: Lode dell'operato degli scultori, che sono stati capaci di dar vita alla materia, infondendo al marmo i moti dell'animo del personaggio raffigurato. Si segnala il triplice enjambement 'salga / al sublime' + 'poteste / prodi' + 'questo / marmo', a scandire e rallentare il dettato, con l'intento di rendere ancora più elevato il prodotto dell'opera artistica. I 'vivi simulacri', già in T. Tasso, *Rime* MCDXL, 14: «e 'l vivo simulacro e 'l vivo sole»). traducono le 'vivae figurae' del Sadoleto (*carm.* 50), sintagma ricorrente sia in Panfilo Sasso, *epigr.* III, xl, 7: «Vt vivas habeat duas figuras», che in Palladio Blosio, *suburb.* 48: «Aut vivas pinxisse, aut pictas animasse figuras», dove peraltro si attesta anche il verbo 'animare',

Ben l'alta Rodi un dì v'ebbe ministri
d'opre divine; ma i dovuti fregi
dell'arte vostra giacquer poi sepulti
per lungo tempo…se non che la nuova 90
Roma in or vi ristora, e l'opra antica
ripone in luce, e fia favor più degno
con nobil gara il valor vostro onora!
Quindi mostrate voi quanto è più bella,
e laudevole impresa, o coll'ingegno, 95
o con l'altra fatica acquistar grido,
che in braccio alle dovizie, o all'ozio ignavo
far vana pompa d'insultante fasto!

sempre all'infinito, in penultima posizione. I 'dolor veraci' sono di gusto alfieriano; cfr. *Antigone* IV, v, 176: «Vieni, e mi ascolta, Argìa. — Dolor verace».

vv. 94-98: La 'vana pompa' potrebbe rivelare un'eco di T. Tasso, *Rime* DCCLV, 9-11: «Ma mi rattengo poi che 'l ver si scopre / per non ornar un simulacro indarno / di vana pompa e di mentiti fregi», dove ricorrono termini già utilizzati nell'epilogo del volgarizzamento, i.e., 'simulacri' e 'fregi', entrambi assenti nell'originale del Sadoleto. Per 'ozio ignavo', cfr. tra gli altri Tebaldeo, *Rime* DCXC, 14: «l'altro a lascivia e ad ozio ignavo e vile».

[XVI]

Agostino Gallo
Sul celebre gruppo del Laocoonte, Carme di Giacomo Sadoleto, recato in versi italiani

Alla sua luce ecco richiama il giorno
dall'immense ruine e dal profondo
sen dell'avara ammonticchiata terra
dopo lunga stagion Laocoönte:
quel desso, o Tito, che a tue reggie sale 5
già stette in mezzo e i tuoi penati ornava;
simulacro divino, onor dell'arte;
di cui non ammirò più nobil opra
la dotta antichità, e, omai dal buio
tratto, a veder di Roma rediviva 10

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

vv. 1-4: L'intera immagine incipitaria, piuttosto fedele al testo latino, potrebbero segnalare interferenze alloctone. Il 'richiama il giorno' in clausola trova un'interessante coincidenza con Leti 1695, I, p. 15: «scaccia l'ombre da noi, richiama il giorno». Le 'ingentes ruinae' del Sadoleto (*carm.* 1), già virgiliane (*Aen.* VIII, 192: «Stat domus et scopuli ingentem traxere ruinam»), diventano con simile effetto fonico 'immense ruine', forse soggette all'influsso di Sen. *Tro.* 1024: «Dulce in immensis posito ruinis», poi recepito in volgare in modo topico, anche in anni vicini, e.g., in Leopardi, *Diluvio universale* 124: «Possenti, e ricchi a le ruine immense». Influssi forse petrarcheschi potrebbero essere rilevati in ragione del sintagma 'avara terra' (v. 3), assente nell'originale, che legge piuttosto «Ecce alto terrae cumulo» (*carm.* 1); cfr. *Rvf* CCC, 1-2: «Quanta invidia io ti porto, avara terra, / ch'abbracci quella cui veder m'è tolto», che evoca, pur con dinamiche opposte, la terra come prigionia di un oggetto tanto magnifico quanto desiderato. Si segnala un interessante luogo parallelo in Buchanan 1566, p. 162: «An rediviva tuas in laudes ora resolvent / quos gelido tellus claudit avara sinu?».

vv. 5-7: Non è da escludere che qui si riscontri una doppia memoria da Marino: per 'simulacro divino' cfr. *La lira* III, i [*Amori*], 2, 1: «Simulacro divino unica stampa», che fa riferimento all'arte, ma quella creata dalla Natura (9-11: «Opra maggior del gran pennel di Dio, / lavoro di Natura il più perfetto, / meraviglia del mondo, idolo mio»); per la clausola 'onor dell'arte' cfr. *La galeria* I, ii, 37b, xiv, 7-8: «Meraviglia del mondo, honor del'Arte»; per l'origine del sintagma, che è comunque topico, si risale forse a Ven. Fort. *carm.* III, x, 6: «Nomine sub cuius cresceret artis honor».

vv. 8-11: L'anabasi della statua, dalle profondità sotterranee alla luce, è ben esemplificata dal suo ricongiungersi agli splendori della nuova Roma, stabilendo un principio di continuità tra passato e presente. L'azione è ritmata dalla potente catena fonica 'tRAtto' / 'vedER' / 'ROma' / 'REdiviva' / 'tORna' / 'mURa' che ricollega la riemersione dagli abissi con la nuova collocazione nella città della luce. Se i 'celsa moenia' del Sadoleto (*carm.* 5-6) sono di matrice classica (e.g., Prud. *perist.* XI, 43: «Non contentus humum celsae intra moenia Romae») e poi umanistica (e.g., Panfilo Sasso, *epigr.* III, vi, 11: «His ego caelsa petam magnae cur moenia Romae»), il loro transito volgare passa probabilmente per T. Tasso, *Rime* DCCXLIII, 9-10: «O pur qual già sotto l'eccelse mura / di Troia» e di lì agli Arcadi e

torna l'eccelse mura. E di che primo
o di pregio maggior io fia che parli?
Fia che del padre miserando io dica?
Della gemina prole? O de' tremendi
angui a vedersi in flessuose ruote? 15
Della lor rabbia o dell'aguzze code,
o delle piaghe e de' dolor veraci,
onde pur geme moribondo il sasso?
L'animo inorridisce, e 'l cor mi batte
a quella muta immago, e forte brivido 20
misto ad un senso di pietà mi scuote.
In gruppo stretti i due colubri ardenti
si distendono a giro in torte spire
errando intorno sinuosi; e saldo
avvinchiano i tre corpi in spessi nodi. 25
Soffrir può l'occhio quella vista appena
di morte così cruda e caso atroce!
Spiccasi un drago e Laocoonte assale,
di su, di giù, di qua, di là, per tutto
l'implica e alfin con furibondo morso 30

all'epica tardo settecentesca.

vv. 12-15: L'imbarazzo del poeta nello scegliere da quale figura cominciare la propria descrizione è reso da sintagmi di ascendenza tragica ed epica: per 'miserando padre', cfr. fra gli altri Pansuti 1742, p. 75: «di padre miserando / contro d'amata figli alzò la destra»; per 'tremendi angui', cfr. Barbaro 1807, p. 109 (V, xxxiv, 7): «rotante coda angui trementi slancia», già nelle *Argonautiche* volgarizzate da Flagini 1791, p. 147 (III, 1806-1807): «Angui tremendi / fra rami il capo le cingean di quercia».

v. 17: Il sintagma 'dolor veraci' è già *supra* I, Missirini [XV], 79. Si segnala che qui è in clausola, mentre nel precedente è in posizione incipitaria, evidenziando lo sforzo emulativo.

vv. 19-21: Non si esclude che questi tre versi veicolino di un'ulteriore memoria letteraria, ossia il volgarizzamento di un epigramma ecfrastico dell'*Anthologia Graeca* (XVI, xxx), sulla statua di Salmoneo; cfr. Carcani 1794, IV, p. 65: «Il qual di nuovo nell'inferno ancora / mi abBATTE, e col suo fulmine mi SCUOTE, / anche la MUTA IMMAGO avendo a sdegno».

vv. 22-25: L'immagine delle 'torte spire', in Sadoleto 'bini spiris', trova forse origine nel volgarizzamento dell'*Eneide* in Bondi 1790, I, p. 58: «striscia a fior d'acqua, in torte spire ed archi» poi reiterato nel successivo volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio, in Bondi 1806, II, p. 331: «Le torte spire / sgruppò del corpo». Gli 'spessi nodi', da intendersi 'numerosi', che traduce il lat. 'multiplici nexu', è immagine d'ambito georgico; cfr. de' Rossi 1805, I, p. 287: «E nelle viti, che molti spessi nodi si trovano avere».

vv. 26-27: Raffinato chiasmo che si sviluppa intorno all'elemento centrale 'cruda' secondo la ripercussione invertita di elementi fonici ('cOSì' / 'caSO', internamente, e di 'mORte' / 'atROce', esternamente) e che potrebbe rivelare una qualche ascendenza tragica; cfr. Salvi 1790, p. 25: «E tosto il dannerebbe a cruda morte. / Ahi caso atroce! Ahi me infelice».

vv. 28-31: Versi d'elevata elaborazione retorica: l'incontro tra il serpente e Laocoonte è organizzato secondo la formula del chiasmo, a evidenziare come l'atto di slanciarsi in avanti (*TB*, IV, p.1103) si concluda con l'assalto, appunto un contatto violento (*TB*, I, p. 669). La circonvoluzione intorno al corpo dell'uomo è resa, con sforzo mimetico rispetto alla

gli fere i fianchi. Il circuito corpo
già si contrae e le membra contorce;
sì che piegato e indietro svolto il fianco
miri per la ferita, e que' frattanto,
dilanïato acerbamente, manda 35
per l'acuto dolor gemito immenso,
e invan si sforza a svellersi i crudeli
denti dell'angue, e impaziente al tergo
la sinistra gli oppon: tendonsi i nervi,
ei con sommi conati invan resiste, 40
da ogni parte del corpo insiem raccolta
tutta la forza. Ah! Che non può la rabbia
soffrirne, e spira per l'aperta piaga
un affannoso mormorio; ma il serpe
or gli spunta da un lato ed or da un altro, 45
lubrico, e spesso or ne rientra, or n'esce;
e l'infime ginocchia alfin raggroppa
con torto nodo. Già la polpa cede
della tumida gamba avvincolata
dalle spire prementi, e, tutte al polso 50
le vie precise, si rigonfia tosto
ogni parte vitale, e si dilatano
le vene d'atro sangue illividite.

clausola del modello latino (Sadoleto, *carm.* 19: «infraque supraque»), mediante il dantesco *Inf.* V, 43: «di qua, di là, di giù, di su li mena», che si conclude con l'allitterazione 'AlFIN' – 'FuRibondo' – 'FeRe' – 'FIANchi', quasi a imitare, dal punto di vista fonosimbolico, il fischio del serpente al momento dell'attacco al corpo dell'uomo.

vv. 32-39: Il 'gemito immenso', che in Sadoleto (*carm.* 24: «dat gemitum ingentem») è già memoria virgiliana (e.g. *Aen.* I, 484; III, 555; IX, 709; XI, 37), diventa memoria virgiliana esso stesso, non però dall'originale latino, bensì dal volgarizzamento di Cerretani 1560, p. 107: «gemito immenso ha fuor gravosa reso». Si noti anche il tentativo di riprodurre in maniera fedele gli effetti fonici dell'originale, che riporta la medesima iterazione delle velari (Sadoleto, *carm.* 22-23: «Connexum refugit corpus torquentia sese / membra»). Anche l'allitterazione 'ACerbamente' / 'ACuto' è ispirata al testo latino (Sadoleto, *carm.* 24), che presenta in prossimità 'ACri' e 'ACerbo'.

vv. 39-42: I 'sommi conati', calco dell'originale (Sadoleto *carm.* 27: «summis conatibus»), sono una novità in volgare, per quanto abbiano una certa fortuna nella letteratura latina post-classica, e.g., in Prud. *c. Symm.* II, 149: «Luctandum summis conatibus, inter acerba».

vv. 43-48: Il sintagma 'aperta piaga' è di matrice lirica (V. Colonna, *Rime* V, 9: «Porge l'aperta piaga alta e sicura») e ripreso con inversione, in anni più prossimi a questo volgarizzamento, da Foscolo (*Poesie minori* XII, 8: «Ad or ad or palpo la piaga aperta») e da Leopardi (*Appressamento alla morte* II, 48: «E vedi quel ch'ha sì gran piaga aperta»). Il 'serpe lubrico' in forte iperbato è ancora un espediente volto all'aderenza all'originale latino (Sadoleto *carm.* 29-30: «At serpens lapsu credbro redeunte subintrat, / lubricus, introque ligat genua infima nodo»).

vv. 49-53: La 'tumida gamba', che traduce il 'crus tumet' incipitario del Sadoleto (*carm.*

Né con men furor quel rio chelidro
incrudelisce contro a' figli, e cinti 55
rapidamente li ravvolge ed ange
le miserelle membra straziando.
E già dell'un, che il genitore invoca
con voce estrema, nel cruento petto
satollo appieno, a tutta forza il folce 60
col suo volume onde accerchiollo in prima.
L'altro figliuol da' morsi illeso ancora,
mentre cerca strappar dal piè disteso
la coda, guata il genitor meschino,
gela d'orrore e da lui pende immoto; 65
ché dubbioso timor le già cadenti
lacrime ne ritien, le acute strida.
A dritto adunque artefici sovrani
che tal marmo scolpiste in braccio omai
a perenne splendente egregia lode 70
(sebbene altri pur cerchi in più bell'opre

32), trova un consonante precedente in V. Monti, *Poesie liriche. ⟨Versi giovanili pubblicati dopo la morte dell'autore o da lui rifiutati⟩* XXIX [*All'incomparabile Climene Teutonica*], 9-10: «Se più di lento umor tumida e carca / va la tua gamba». Anche le 'vie precise', ovvero 'interrotte' (cfr. *TB*, III, p. 1171), potrebbero dichiarare un'origine da V. Monti, *Iliade* XVI, 168-171: «vide che avverso / l'Altitonante del pugnar le vie / tutte gli avea precise, e decretata / de' Teucri all'armi la vittoria». Per le 'vene illividite', si rimanda all'interessante parallelo, dove figura una dinamica analoga, ossia di avvolgente stretta, nell'ecfrasi del celebre *Cristo alla colonna* del Sodoma in Della Valle 1783, III, p. 262: «Sta il Redentore legato con le mani dietro ad una alta e grossa colonna con una fune che, facendogli un nodo sotto e sopra il gomito, toglie sangue il campo di scorrere liberamente, e perciò si vedono gonfiate le vene e illividite le carni vicine».

vv. 54-57: Il serpente, qui 'rio chelidro', soggetto, non coincide con il testo del Sadoleto, che al corrispondente passo ha invece il soggetto sottinteso (*carm*. 34-36). Il chelidro compare tuttavia prima (*carm*. 26: «ad terga Chelidri»), senza però attributi. Il sintagma evocato è comunque di matrice letteraria e, ancora una volta, di tradizione virgiliana; cfr. Trento 1805, p. 85: «a discacciarne il rio chelidro» – in Verg. *georg*. III, 415 si tratta di 'gravis chelydros'.

vv. 58-61: Il 'depasta [cruentum / pectus]' del Sadoleto (*carm*. 36) trova una resa particolare nel testo con la formula «nel cruento petto / satollo appieno». Se il 'cruento petto' è calco del latino, e torna anche in altri volgarizzamenti (cfr. *supra* I, Missirini [XV], 57), si segnala che 'satollo appieno', meno sintetico, ha un precedente letterario, sempre in posizione incipitaria, in Brunori 1726, p. 227: «satollo appieno egli non cangia sito».

v. 64: Per 'genitor meschino' cfr. il pur eroicomico passaggio di De Gamerra 1773, p. 56 (II, xii, 1-4): «Pur troppo, Amico, un perfido destino / alla polve ed a' ragni ahimè condanna / i figli nostri, e 'l genitor meschino / Abbandonato al fianco lor s'affanna».

v. 67: Il sintagma 'acute strida', già di registro tragico (cfr. il Sofocle volgarizzato in Belotti 1813, I, p. 213: «l'aura echeggia d'acute strida»), non trova corrispondenza nel carme del Sadoleto, dove compare solo la combinazione «ingentes fletus lacrimasque cadentes» (*carm*. 42). Ciò probabilmente è dettato dalla necessità di variare la dittologia sinonimica del testo latino a vantaggio di sfumature ulteriori del *planctus*.

un nome eterno, che più chiaro ancora
v'era dato sperar; onde alle tardi
età l'ingegno tramandar famoso);
pure in qualsiasi incontro egregia cosa 75
ell'è cogliere il destro arditamente,
e poggiar sfolgorando a' sommi onori.
Voi che prestanti in animar di vive
figure l'aspra pietra e spirto e senso
infonder le sapeste; onde veggiamo 80
e gli angosciosi moti e l'ira e 'l duolo
e quasi ancora ne ascoltïamo i lai;
voi produsse di già la chiara Rodi:
ignoto giacque di vostr'arte il vanto
per tempo immenso, or di novella luce 85
di Roma agli occhi un'altra volta splende
da mille bocche celebrato intorno,
e a voi dall'opra antica alto proviene
favor recate. Oh! Quanto adunque è meglio

vv. 68-74: L'autore stesso, nella pubblicazione del suo testo in Gallo 1825, pp. 84-84 chiosa questo verso con la seguente nota: «Ecco quel che ne scrive Winckelmann nella sua classica opera dell'istoria dell'arte: 'Nel 1717 il cardinale Alessandro Albani scoprì presso Nettuno, anticamente Anzio, sotto una gran volta che il mare avea ricoverata, una base di quel marmo nero grigio, che oggi si dice bigio, la quale avea servito a sostenere una figura. Sopra questa base di leggeva l'iscrizione seguente: ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΣ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ, cioè Atanadoro di Agesandro da Rodi l'ha fatto. Per questa iscrizione sappiamo quindi che il padre e il figlio lavoravano nel Laocoonte; poiché l'Atanadoro qui rammentato non potrebbe essere altro che quello di cui scrive Plinio, e Apollodoro (Polidoro) era probabilmente un altro figlio di Agesandro.' Il Lessing nell'opera sua sul Laocoonte, ossia de' limiti della poesia e della pittura, crede che i mentovati artisti non sieno tanto antichi, quanto vuol supporre il Winckelmann, e che al più sieno fioriti sotto i primi imperadori. Opina di più che Winckelmann debba trovar pochi contraddittori nell'opinione che l'Atanadoro dell'iscrizione sia quello stesso rammentato da Plinio; crede verisimile ma non certo che Atanadoro sia stato figlio di Agesandro; dapoiché vi firono artisti antichi che, invece di aggiungere al loro nome quello del padre, vi unirono quello de' loro maestri; talché il caso di Apollonio e Taurisco non ammettono altra spiegazione. Vedi Lessing ediz. di Parigi di Renouard 1802 pag. 1249 e seg.».

vv. 78-82: Il 'rigidum lapidem' del Sadoleto (*carm.* 50), con una sua tradizione nella poesia latina coeva (e.g., P. Sasso, *epigr.* II, xlvii, 1: «Hic rigidus, Philomela, lapis te claudit; eodem») acquisisce qui connotati ben più aderenti alla tradizione volgare con la formula 'aspra pietra', di stampo già petrarchesco; cfr. *TC* II, 179: «Scilla indurarsi in petra aspra et alpestra», ma con riproposizioni coeve che mettono in luce una qualche affinità di dettato, e.g., Bagnoli 1821, II, p. 102 (XIII, lxxx, 1-4): «Or di tronchi selvaggi, e d'aspra pietra / mossi, come al richiamo esseri vivi / al dolce suon della potente cetra, / città meravigliosa è sorta quivi». Gli 'angosciosi moti' – il Sadoleto ha solo 'motum' (*carm.* 53) – dimostrano un influsso tragico che cerca di descrivere il dolore espresso nella statua; cfr. l'*Ajace* in Ruspoli 1802, p. 56: «ma gli angosciosi moti / di morte». Al v. 83 la combinazion 'chiara Rodi', in Sadoleto 'clara Rhodos' (*carm.* 54) ha la sua matrice in Hor. *carm.* I, vii, 1.

coll'ingegno, o qualsia nobil fatica, 90
viver oltre il sepolcro eternamente,
che in soverchiante fasto ed in ricchezza
e nel lusso sfoggiar inerte e molle!

vv. 89-93: Il congedo qui si discosta notevolmente dal testo latino, soprattutto il sintagma 'vivere oltre il sepolcro', che è forse una reminiscenza di Foscolo, *Della morale letteraria. Lezione seconda*: «[…] per cui egli, accompagnato da questa divinità della gloria, possa superare la morte e vivere oltre il sepolcro». Anche il sintagma conclusivo '[lusso] inerte e molle' si deve alla fortuna virgiliana, se si pensa al volgarizzamento di Verg. *georg.* I, 124: «Nec torpere gravi passus sua regna veterno», in Candido 1771, p. 8: «né soffrio che con l'ozio inerte e molle / pigri divengano i suoi vasti regni», dove peraltro la combinazione terminologica neanche compare.

[XVII]

Diodata Roero di Saluzzo
L'Apollo ed il Laocoonte

Tu vivi e parli? O di Piton tremendo
saettatore. E già il mio cuor t'intese.
Tu vivi e parli? Ecco già l'ara accendo:
io compio i riti, e tu di', chi t'offese? 4

Sacerdotessa tua crebbi ed intendo
ciò che a mente volgar non fai palese;
vuoi torre un infelice al fato orrendo;
sdegno pari al tuo sdegno il cuor m'accese. 8

Schema metrico: sonetto ABAB ABAB CDC EDE.

vv. 1-4: Ispirata dalla viva bellezza delle sue forme, la poetessa tenta di divinare i pensieri della statua di Apollo che si trova dinnanzi. La reiterata interrogazione anaforica (vv. 1 e 3: «Tu vivi e parli?») – non ignota alla poesia ecfrastica (cfr. Comazzi 1711, p. 7 che usa una simile invocazione nel descrivere un ritratto pittorico della donna amata, v. 11: «sembra che vivi e parli il bel sembiante») – non solo innesca l'immaginazione poetica, ma dichiara altresì il legame vigente tra la poetessa e il nume (della poesia), Apollo appunto, esplicitando il suo ruolo di consacrata sacerdotessa (v. 5). La statua raffigura appunto l'Apollo pizio dopo l'uccisione del pitone (cfr. Hyg. *fab.* 140), sul volto del quale era ancora possibile scorgere lo sdegno con cui aveva scoccato la freccia. Forse 'l'ara accendo' (v. 3) è eco di V. Monti, *Le poesie liriche. ⟨Versi giovanili pubblicati dopo la morte dell'autore o da lui rifiutati⟩*, XII [*Poemetto anacreontico*], 266-267: «Con tre lettere amorose / l'ara accende; e pien d'affetto».

vv. 5-8: La comprensione dei più reconditi pensieri della statua – non è casuale il richiamo di 'intese' (v. 2) e 'intendo' (v. 5) a legare le due strofe – eleva la poetessa dalla schiera del volgo, dalle menti inibite ai misteri (v. 6), cui invece solo gli iniziati possono avere il privilegio di accedere. La poetessa capisce che la missione di Apollo, dopo l'uccisione di Pitone, non è conclusa: c'è un'altra figura, aggredita da serpenti, appunto Laocoonte, che invoca disperato aiuto. L'intenzione di salvare il malcapitato, percepita dallo sguardo ancora ardente del dio, genera un moto empatico. Quasi in maniera speculare alla prima quartina, ove si rileva la presenza di un enjambement in attacco (vv. 1-2) seguito poi da una maggiore laconicità versificatoria, anche la seconda presenta un analogo scivolamento sintattico su due versi (vv. 5-6) e una formulazione sentenziosa quasi in sticomitia (vv. 7 e 8). Il v. 7 evidenzia una forte sonorità della vibrante e della fricativa, con due allitterazioni chiastiche: 'tORRE' / 'ORREndo' e 'inFelice' / 'Fato'. Il sintagma 'fato orrendo' è di probabile ascendenza tragica, se si considera che è evocato in relazione a Laocoonte, prossimo alla morte; cfr. Alfieri, *Oreste* V, xiii, 196-197: «Oh dura / d'orrendo fato inevitabil legge». La ritmata iterazione di 'sdegno' si conclude con una memoria dantesca (v. 8); cfr. *Inf.* VI, 75: «le tre faville c' hanno i cuori accesi». Si segnala anche un'assonanza con T. Tasso, *GL* XVI, xxxviii, 5: «E così pari al fasto ebbe lo sdegno».

Quasi al tuo fianco vive ancora e spira
Laocoonte, e 'l rio serpe lo rode;
certo l'udisti e t'avvampò quell'ira. 11

Verace è il tuo dolor, e n'hai verace
pietà: tua freccia sibilò; già s'ode…
no! Finger tanto non può l'arte audace. 14

vv. 9-11: La descrizione di Laocoonte, rispetto a quella di Apollo, è invece ridotta ai minimi termini. Se la sua figura marmorea prende vita in modo non dissimile da quella di Apollo – il 'vive' (v. 9) richiama i due 'vivi' delle quartine (vv. 1 e 3) – è l'atto di spirare a evocarne il tratto più distintivo, come dimostrato dal Sadoleto (*carm*. 29) e felicemente ripreso con lo stesso verbo anche nei volgarizzamenti del carme; cfr. *supra* I, Missirini [XV], 41: «ed anelando spiri» e I, Gallo [XVI], 43: «e spira per l'aperta piaga». Il fatto che l'Apollo possa udire il Laocoonte – non vederlo, perché in una nicchia cieca del Cortile Ottagono – implica che il suo anelito sia rumoroso, riprendendo quindi Verg. *Aen*. II, 222-223: «Clamores simul horrendos ad sidera tollit, / qualis mugitus» o il «gemitum igentem» del Sadoleto (*carm*. 24). Il v. 10 potrebbe ricordare prosodie da Leporeo, *Leporeambi* LXXXIX, 12: «Così 'l rio cieco dio ne rode e gode».

vv. 12-14: L'empatia dell'Apollo nei confronti del Laocoonte, ribadita dall'epanalessi di 'verace', diventa il motore dell'*adynaton* finale: Apollo reagisce e scaglia la freccia contro il serpente avvinghiato sull'eroe troiano. Tuttavia, l'immaginato fremito dell'aria, il sibilo del dardo, si infrange sui limiti espressivi dell'arte plastica, impossibilitata nella propria fissità a esprimere il movimento nel tempo. Non è da escludere che il 'verace dolor' (v. 12) sia influenzato dai volgarizzamenti del carme del Sadoleto operati dal Missirini (cfr. *supra* I, [XV], 79) o del Gallo (cfr. *supra* I, [XVI], 17). Al v. 14, 'arte audace' in rima con 'verace' è certa clausola tassiana; cfr. *GC* XVI, lxvii, 2 e 5: «[…] certo e verace / […] / audace sí, ma con grand'arte audace».

[XVIII]

Marco Morelli
De Apolline et Laocoonte

Vivis, et ore moves verba? O Pythona tremendum
qui dederas letho! Cerno quid ipse velis. 2

Vivis, et ore moves verba? En succeditur ara:
iam facio: ast irae quae tibi causa fuit? 4

Ipsa tui interpres crevi, et tua carmina novi,
quae vulgo prudens delituisse jubes. 6

Horrendo miserum meditaris solvere fato:
iraque par nostrum pectus utrumque ciet. 8

Semianimis te pone iacet serpentibus atris
Laocoon: gemitu te infremuisse ferunt. 10

Schema metrico: distici elegiaci.

vv. 1-2: La resa del 'parli' del testo originale con 'ore moves [verba]' è una soluzione ovidiana; cfr. *met*. VII, 28: «Ore movere potest? certe mea pectora movit» e XIV, 21: «Ore move sacro; sive expugnacior herba est», ma soprattutto XIII, 470: «Verba movent oris (Priami vos filia regis» che riporta tutti gli elementi a testo. Il 'tremendum', che rende l'analoga parola rima dell'italiano, è consueta clausola esametrica della poesia latina; si segnala che, tra le molteplici occorrenze, Verg. *Aen*. II, 199: «Hic aliud maius miseris multoque tremendum» precede proprio la narrazione della morte di Laocoonte.

vv. 3-4: La clausola 'ara' preceduta da una terza persona in forma passiva è rara e denuncia una natura eroica, occorrendo in autori come Ovidio (*fast*. III, 283: «Atque aliquis, modo trux, visa iam vertitur ara» e *fast*. IV, 823: «Fossa repletur humo, plenaeque imponitur ara»), Stazio (*Theb*. IV, 771: «Plebis, et hic magna lucus signabitur ara») e Silio Italico (*Pun*. XV, 388: «Protinus exstruitur caeloque educitur ara»). Alla luce dei luoghi paralleli dei *Fasti*, anche la formulazione 'causa irae' potrebbe essere ricondotta a Ov. *fast*. VI, 43: «Causa duplex irae».

vv. 5-6: Il sintagma 'tua carmina' è tipico dell'incedere esametrico e quasi sempre usato in penultima posizione come in questo caso. Più didascalico rispetto all'originale italiano, ove la poetessa comprende in maniera sintetica i segreti oracoli del dio, finisce per esplicitare anche la funzione del dio ispiratore della poesia. L'attacco del pentametro 'quae vulgo' potrebbe denunciare una matrice lucreziana (IV, 88: «Quae vulgo volitant subtili praedita filo»).

vv. 7-8: La clausola 'solvere fato' possiede un certo sapore virgiliano; cfr. Verg. app. *dirae* 158: «Immatura mea cogor nece solvere fata?», dove però il sintagma 'horrendo fato', qui in forte iperbato rispetto ai consequenziali nella versione italiana 'fato orrendo', trova un interessante precedente in Battista Mantovano, *Dionys*. III, 486: «Ocyus, horrendo ne quicquam exterrita fato». Diverso il caso della clausola del pentametro 'utrumque ciet', per cui cfr. Ov. *fast*. IV, 484: «Clamat et alternis nomen utrumque ciet».

vv. 9-10: L'aggettivo 'semianimis', assente nell'originale, è attributo di Laocoonte, posto in forte iperbato rispetto al sostantivo; per quanto comune in incipit esametrico, com-

Hinc dolor, hinc pietas, vultu referente, leguntur;
sibilat e nervo missa sagitta tuo… 12

Iam ferit…an fallor? Tantum mortalibus usquam
non datur audaci fingere posse manu. 14

binato con il verbo 'iaceo' si attesta solo in Lucan. *Phars*. III, 747: «Semianimisque iaces et adhuc potes esse superstes». La posizione relativa della statua del sacerdote troiano ('pone te') è invece indicata con una *iunctura* comica; cfr. Plaut. *Trin*. 663: «Tute pone te latebis facile, ne inueniat te Honor». Il 'rio serpe' dell'originale è reso con una clausola canonica dell'esametro latino, 'serpentibus atris' appunto, sugellata da Verg. *Aen*. IV, 472 («Armatam facibus matrem et serpentibus atris») e Ov. *met*. XIV, 410 («Et latrare canes et humus serpentibus atris»), prima di diffondersi nella poesia postclassica e umanistica – e.g., Petrarca, *Africa* III, 175. La modulazione fonica occorrente 'inFREmuisse FERunt' rende bene l'idea dello sdegno che suscita in Apollo la vista di Laocoonte sopraffatto dai serpenti.

vv. 11-12: Se l'attacco 'hinc dolor' è certamente postclassico – come dimostrano le rare occorrenze rilevabili (e.g., Drac. *Orest*. 660: «Hinc dolor exsurgat, hinc famae pulchra cupido»), che peraltro presenta anche l'iterazione di 'hinc' con sostantivo – nondimeno, 'hinc' ripetuto in prima e terza posizione dell'esametro potrebbe indicare una matrice ovidiana (*epist*. XII, 61: «Hinc amor, hinc timor est; ipsum timor auget amorem»). Medesima marca ovidiana si evincerebbe nel sintagma 'vultu referente' (*epist*. XVI, 244: «Ad vultus referens singula verba tuos») e nell'attacco del pentametro 'sibilat' (*epist*. XII, 102: «Sibilat et torto pectore verrit humum»). La 'missa sagitta' in penultima posizione di pentametro si riscontra solo in Prop. *eleg*. IV, vi, 68: «Una decem vicit missa sagitta ratis».

vv. 13-14: Se l'incipit del distico ricorda Mar. Victor *aleth*. II, 144: «Iam ferit et cari subigit fulgore veneni», la clausola 'mortalibus usquam' è evidente reminiscenza virgiliana (*Aen*. II, 142: «Per si qua est quae restet adhuc mortalibus usquam»). Se nell'originale italiano si ha la forma 'arte audace', nella resa latina, con sfumatura metonimica, si attesta la 'audaci manu', forse ancora intarsio ovidiano, peraltro nella medesima posizione del verso; cfr. *epist*. XI, 42: «Attulit audaci supposuitque manu». La formula 'fingere posse' in penultima posizione è di sapore elegiaco; cfr. Maxim. *eleg*. V, 12: «Et quicquid nullum fingere posse putes».

[XIX]

Antonio Viviani
Il Laocoonte

Surti del mar duo draghi, in tortuosi
giri striscian sul lido orribilmente,
e a duo miseri figli paventosi
avventati, gli avvinchian strettamente. 4

Corso è il padre, ma invan; ché gli schifosi
l'irte fauci spalancano, e repente
di que' pargoli i brani sanguinosi
ingoian, maciullati al sozzo dente. 8

Segue il padre a pugnar; ma al collo e al petto
di lor code lo annodano, e addentato
fra le aspre squame il premono contorto. 11

Schema metrico: sonetto ABAB ABAB CDE CDE.

vv. 1-4: Il sintagma 'tortuosi giri' (v. 1) riferito a 'draghi', già *supra* I, Filomarino [VI], 179 occorre in maniera palmare nel volgarizzamento del *Ratto di Proserpina* di Claudiano in Berengani 1716, II, p. 18: «Cibelle indrizza 'l corso, e de' suoi draghi / regge su 'l carro i tuoruosi giri», per quanto abbia una sua tradizione in contesti analoghi almeno a partire da Giraldi Cinzio, *Ercole* I, xli-xliii, 1-2: «Di sangue ambiduo aspersi gli occhi ardenti, / strisciando su il terren, con giri ondosi, / entraro con la testa alta i serpenti, / non orribili men, che minacciosi, / e, le lingue vibrando intorno a i denti, / via più di tutti gli altri venenosi, / empiro ognun d'orror tal col lor fischio, / che a cacciargli nessun si mise a rischio. // Ma la tema, che lor per l'ossa scorse, / tosto che ne la stanza i draghi entraro, / fe', che il fanciul non pur nessun soccorse, / ma ne la cuna, a i due serpi il lasciaro; / egli, sì tosto che i serpenti scorse, / e si conobbe senza alcun riparo, / rizzossi e verso lor le mani stese, / ed ardito nel collo ambi gli prese. // Essi con lunghi e tortuosi giri, / gli legaro le braccia il ventre e il petto». Che i serpenti si apprestino 'orribilmente al lido' (v. 2), in clausola, sembra echeggiare una scena non dissimile in Gorini Corio 1745, p. 61: «La belva [sozzo drago] per le nari al fin trafitta / trovasi da un sol colpo al suol confitta. // Empie de' monti il seno un lungo strido / che in varj suoni ripercosso e infranto / torna ad empire orribilmente il lido». Potente allitterazione 'pAVENTosi' – 'AVVENTati' – 'AVViNchian' (vv. 3-4).

vv. 5-8: Di sapore epico è 'irte fauci' (v. 5), per cui cfr. l'*Iliade* volgare in Fiocchi 1816, II, p. 97 (XV, xlv, 1-2): «Ma ecco a quel rumor leon tra via / sen esce, ed irte apre le fauci orrende»; il 'fauci spalancan' trova un significativo luogo parallelo in Marino, *Adone* XX, ccclxxi, 7-8: «le gran fauci spalanca e son costrutti / di diamanti arrotati i denti tutti». Il 'sozzo dente' (v. 8) dimostra un certo sapore virgiliano, almeno filtrato dal volgarizzamento delle *Georgiche* in Biancoli 1768, p. 36 (II, 368-369): «e la vil creta, cui troppo corrode / di negrissime bisce il sozzo dente».

vv. 9-11: L'intera terzina è tramata di catene allitterative interne reciprocamente irradiate, con cui si tenta di rendere l'idea, anche dal versante fonico, dell'avvinghiarsi delle spire intorno al corpo di Laocoonte: 'asPRE' – 'PREmono'; 'COllo' – 'COde' – 'COntorto'; 'CODe' – 'annODano'. Anche le 'aspre squame' (v. 11) potrebbero segnalare un'eco da un

Pur si sforza a sgropparli; ma qui stretto
l'hanno e macero sì, che omai insozzato
di venen, bava e sangue, il lascian morto. 14

volgarizzamento virgiliano, cfr. Soave 1795, p. 215: «la mortifera vipera, e coll'aspre / squame essi pur gli acquatici serpenti», che traduce così Verg. *gerog.* III, 545: «Vipera et attoniti squamis astantibus hydri», dove 'astantibus' letteralmente si deve intendere 'dritte' ovvero 'drizzate'.

vv. 12-14: La terzina finale rievoca le battute conclusive dell'episodio secondo la canonica riscrittura del Caro, *Eneide* II, 369-373: «Egli, com'era / d'atro sangue, di bava e di veleno / le bende e 'l volto asperso, i tristi nodi / disgroppar con le man tentava indarno».

[XX]

Achille Chiarli
[*Il Laocoonte di Luigi Ferrari a Brera*]

Queste son le Dardanie
sponde, cui preme ineluttabil Fato;
invan l'estremo eccidio
il labbro di Cassandra ha profetato;
ecco, le prime vittime
scorgo dell'implacata ira celeste,
e terrore e pietade il cor m'investe. 63

Padre e figli, cui stringono
orride serpi in replicate spire.
Oh! Figli, ed ahi! Più misero
padre, quanto dolor pria di morire.
Già sovra un caro esanime,

Schema metrico: ode di 17 stanze di 7 versi ciascuna, composte di settenari sdruccioli, sempre in rima irrelata, e di endecasillabi aBcBdEE.

vv. 56-63: Stando a una nota a fine componimento (Chiarli 1841, p. 72), l'opera di cui il poeta conduce l'ecfrasi è «il Laocoonte, mirabile gruppo colossale in gesso del giovane Luigi Ferrari di Venezia», e segue la descrizione del «Nido degli amori. Bassorilievo del commendatore Alberto Thorwaldsen per il signor Enrico Mylus». La dolcezza e la grazia degli amorini ritratti in quest'opera è turbata e dissipata dall'approssimarsi dell'immagine del Laocoonte; il distico in rima baciata della stanza precedente così recita (vv. 54-55): «Uno già fugge, e del volubil stuolo / vedrai fra poco non restarne un solo». v. 56: Per le 'Dardanie sponde', ossia le rive di Troia, cfr. Fernandez 1814, II, p. 11: «d'altronde / portai l'ardor qui socio, / da le dardanie sponde». v. 57: La clausola 'ineluttabile fato' è citazione di Verg. *Aen.* VIII, 334: «Fortuna omnipotens et ineluctabile fatum», e ritorna quasi identica, peraltro in un contesto apparentemente ecfrastico, circa settant'anni dopo in Gozzano, *Poesie sparse* XV, iv, 9-14: «Nulla giovò. L'impavide biasteme / non rianimeran lo spento sguardo / dei numi elleni sugli antichi marmi. / 'Lor gioventude vive sol nei carmi'. / Secondo la parola del Vegliardo / il fato ineluttabile li preme». vv. 58-9: Di sapore tragico la formula 'estremo eccidio' profetizzato da Cassandra, per cui, in ambito analogo, cfr. Giraldi Cinzio, *Orbecche* III, ii: «Il fuoco ardente a tutto il vostro impero / e estremo eccidio a la corona vostra».

vv. 64-70: La stanza descrive l'azione immortalata dall'opera. v. 65: Il tono tragico di 'orride serpi' è forse dettato dall'interferenza di Alfieri, *Antonio e Cleopatra* V, ii, 1146: «orride serpi che al gorgoneo teschio», mentre 'replicate spire' trova una sua circolazione già nella letteratura ecfrastica, per cui cfr. Niccolini 1833, IX, lii, p. 1: «Trovossi la prima di queste due pitture negli scavi di Resina, e rappresenta una mezza colonna, o ara che dir si voglia, posta sopra una base quadrata, e sormontata da un disco sul quale vi sono alcune frutte, di che un grosso serpente si va a cibare, dopo essersi in replicate spire avvolto intorno al tronco di quella»; tuttavia, in forma poetica, peraltro in clausola, occorre nel volgarizzamento ottocentesco del *Paradiso perduto* di Milton; cfr. Cuneo d'Ornano 1822, II, ii, p. 34 (VII, xciv, 3-4): «Strisciando sovra il suol con spessi e vari / avvolgimenti, e replicate spire». vv. 69-70: Il distico finale, che descrive lo sguardo di Laocoonte verso il proprio

su quelle luci, che l'angoscia ha spente,
s'affisa immoto e il proprio duol non sente. 70

Pari a questo cadavere,
che fu pieno di vita e di speranza,
in breve, oh acerbo strazio,
vedrà l'unico figlio che gli avanza.
Già fra gli estremi aneliti
egli lo scuote con tremola mano,
quasi accusando che lo implori invano. 77

figlio ormai morto a terra, e non verso il cielo, marcando la più evidente discrepanza con il gruppo scultoreo romano, ha forse, in ragione del sintagma 'affisa immoto', relativo allo sguardo, la sua origine dalla versione volgare di *Meditations among the Tombs* di James Harvey, in Roberti Franco 1808, IV, p. 160: «Una fiata ancora volge lo sguardo / su i figli suoi, ch'egli non vide mai / senza che in sen gli palpitasse il core: / poi su la cara sposa i lumi volge, / la di cui vista in lui gettò mai sempre / un dolce foco: in lei s'affisa immoto».

vv. 71-77: La stanza descrive le sensazioni di Laocoonte dalla prospettiva dello spettatore, in mimesi psicologica nei confronti del sacerdote troiano, che ancora non ha raggiunto la piena consapevolezza della sua condizione, mentre dall'esterno già si conosce l'epilogo della vicenda. Anche qui l'immaginario è tragico. v. 74: La locuzione 'l'unico figlio che gli avanza' infatti sembra tratta da un monologo del *Tarquino il superbo*, tragedia del secolo XVIII, per cui cfr. Garcia 1782, p. 81: «Perché è l'unico figlio, che mi avanza». v. 75: Medesimo il tono di 'estremi aneliti', anticipato da Zeno 1744, III, p. 285: «L'uccisor perfido / gli estremi aneliti / ancora esanime / al suol non die'», sebbene il sintagma sia già in Parini, *Odi* XXIV, 91. v. 76: La 'tremola mano', ossia un tocco debole e languente, trova analoghe attestazioni in poesia, e.g., Balbi 1789, p. 201: «Oimè! La magra, tremola / mano solleva».

[XXI]

Tommaso Nelli
Il Laocoonte

Al troiano languente sacerdote
scorre gelo per l'ossa. Invano ei tenta
di rimuovere un angue che l'addenta,
e lubrico gli striscia infra le gote. 4

Altri serpi a lui avvinti fanno egròte
e gonfie le sue vene; ond'ei diventa
forsennato. Urlar vuol; ma quasi ha spenta
la voce dal dolor: parlar non puote. 8

Irto il crin gli divien. Orrida e nera
nube già spazia ne' suoi tristi cigli:
ansante ha il petto; e mugge al par di fiera. 11

Schema metrico: sonetto caudato ABBA ABBA CDC EDE eFF.

vv. 1-4: Nelle varie narrazioni della morte del Laocoonte, siano esse di matrice letteraria o ecfrasi artistiche, a raggelare non è mai il sacerdote, ma sempre il pubblico che osserva. Qui si innesca un meccanismo diverso, per cui è Laocoonte a sperimentare il timore, consapevole egli stesso della sua sorte. La matrice drammatica del sintagma 'scorre gelo per l'ossa' (v. 2) è riscontrabile in Dottori 1699, p. 95: «Ah qual mi scorre / gelo per l'ossa». La clausola 'invano ei tenta' risponde al volgarizzamento dell'*Eneide* in Trolli 1826, II, p. 187: «invano s'affatica, invano tenta / or colla mano, ed or colla tenaglia / cogliere il telo […]», che descrive analogamente un tentativo fallito di liberarsi da un oggetto – una freccia qui – che provoca dolore (Verg. *Aen*. XII, 402-404).

vv. 5-8: Si descrive con incedere ansioso l'arrivo di ulteriori serpenti – il che farebbe supporre, in questa versione almeno, che fossero più di due – e il loro avvinghiarsi al corpo dell'uomo. Il tutto ritmato dall'incalzante riproporsi di enjambement e da forti cesure all'interno dei singoli versi. Se la menzione delle vene può essere interpretata come un richiamo al Sadoleto (*carm*. 33), lo spiccato latinismo 'egrote' deve considerarsi tentativo di rendere il 'liventes' del testo latino, livide quindi malate. Le 'vene' sono 'gonfie' forse per attrazione del 'crus tumet' (Sadoleto, *carm*. 32), reso nei volgarizzamenti proprio con il verbo 'gonfiare', quantunque il sintagma 'gonfie vene' potrebbe subire l'influsso di V. Monti, *La spada di Federico II di Prussia* XXVII, 7: «Rabbia li rode, colle gonfie vene».

vv. 9-11: La prima terzina descrive lo stato d'animo di Laocoonte desumendone le emozioni dalle reazioni del corpo, i cui scatti sono ben indicati dalle forti cesure tra emistichio ed emistichio: 'divien || Orrida' – 'spazia || ne' – 'petto || e mugge'. I capelli si arruffano, a causa della perdita della sacra benda, la *vitta*, che qui non viene menzionata, ma che è possibile desumere in base alla fonte su cui questo verso si modella – per il 'crine irto' cfr. *supra* I, Benazzi [VIII], 1: «Le sacre bende e l'irto crin disciolto». Il volto si oscura, con metafora temporalesca: l'enjambement tra i vv. 9-10 'orrida e nera / nube' è di matrice letteraria, forse eroica; cfr. Ricciardi 1807, p. 145 (VI, xxxiv, 2): «che disparsa la nube orrida e nera», per quanto torni in clausola anche in un sonetto incluso in Chiari 1761b, I, p. 106: «che la nube disgombri orrida e nera». L'anelito è richiamo di Sadoleto, *carm*. 28: «de vul-

Densa rabbia gli scoppia alfin dal volto.
Brancolando si slancia in verso i figli;
ma già quelli ria morte e atroce ha colto. 14

Nel loro sangue involto
cade e vien manco. Irati dei dal cielo
in lui voller punir soverchio zelo. 17

nere murmur anhelum est», quasi di certo mediato, visto il palmare recupero del dettato, da *supra* I, Costa [X], 43: «Oh come ansante ha il petto».

vv. 12-14: La seconda terzina dimostra forse un'ispirazione ecfrastica. Già il vigore del moto dell'animo – 'densa' qui vale 'intensa' (*GDLI*, IV, p. 183) – che esplode sul volto dell'uomo sembra richiamare l'ecfrasi *supra* I, Borromeo [I], iii, 2: «e dalle luci torte / n'esce la rabbia», l'unico, assieme al Nelli, a trasporre il sentimento della rabbia dai serpenti all'uomo, facendo leva sul 'mugitus' di Verg. *Aen.* II, 222-223. La 'rabbia' che 'scoppia' ha almeno un precedente in Capilupi 1726, p. 212 (XVI, cxxxii, 3-4): «agita e mesce / l'irsute ciglia, e omai di rabbia scoppia». L'atto di 'brancolare' verso i figli morti, qui espresso al gerundio, torna identico, ma in posizione diversa, ancora in *supra* I, Costa [X], 74: «e cieco brancolando in atto fero», evocando così un immaginario dantesco. La clausola del v. 14 trova corrispondenza nel coevo poema eroico-sacro in Roberti 1845, I, p. 1 (I, ii, 7): «l'alme gementi, e qual ria morte atroce».

vv. 15-17: La coda del sonetto si apre con un'evocazione di carattere epico (vv. 15-16), fondata su un immaginario riscontrabile anche in T. Tasso, *Rinaldo* VII, xxiii, 5-6: «Ma come vide quel meschin disteso, / che nel suo sangue involto al pian giaceva». Il 'soverchio zelo', d'ispirazione tragica (cfr. Alfieri, *Oreste* III, iii, 62-63: «per appagar tua brama, / incautamente con soverchio zelo»), fa riferimento all'episodio virgiliano della lancia scagliata contro il cavallo, già altrove indicato come causa dell'ira divina nei confronti di Laocoonte.

[XXII]

Francesco Massi
Laocoon

Verus es, et natos inter religata draconum
nexibus intorques brachia Laocoon. 2

Ut patrius micat ore dolor! Spirare supremum
pectore anhelanti sentio te gemitum. 4

Corpora parva tremunt horrendo saucia morsu:
heu frustra palmas tendit uterque puer![167] 6

Schema metrico: distici elegiaci.

vv. 1-2: L'apostrofe è formula topica del genere epigrammatico ed epigrafico, anche se solitamente è il reperto archeologico a rivolgersi all'uomo (Alfieri Tonini 2003, p. 71); per un luogo analogo, cfr. *supra* I, Roero di Saluzzo [XVII], 1-4. Nondimeno, l'incipit del testo trova un palmare parallelo nel cosiddetto *Lugdunense somnium* di Zaccaria Ferreri (pubblicato a stampa nel 1513), dove al v. 828 si effettua un'analoga apostrofe a Ercole come uccisore dell'idra: «Verus es Alcides, Lernae qui interficis hydram». Il sintagma 'intorquet brachia' è stilema del Massi, che lo ripropone in un'altra ecfrasi della medesima raccolta, questa volta per descrivere la gestualità del fanciullo ossesso della Trasfigurazione di Raffaello; cfr. Massi 1854, p. 67: «In medios iuvenem miseri rapuere parentes / amplexique tenent: furit ille et brachia nisu / terribili intorquet».

vv. 3-4: Del 'supremum gemitum', in forte iperbato e apertamente emulativo rispetto al 'gemitum ingentem' del Sadoleto (*carm*. 25), si noti la matrice da Verg. *Aen*. II, 629-630: «Vulneribus donec paulatim euicta supremum / congemuit traxitque iugis avulsa ruinam», in base alla quale il significato dovrebbe essere quello di esalare un 'ultimo respiro' – ma anche Stat. *silv*. V, iii, 77-78: «laqueo quin illa supremos / inclusit gemitus». Si segnala che la clausola 'spirare supremum' ha un precedente nell'agiografia medievale di San Lorenzo diacono (in *PL* CLXXI, 1524), come messa in versi da Marbod. *Laur*. 184: «Taurea blasphemum cogat spirare supremum». Si segnala che l'opera di Marbodo di Rennes venne data alle stampe nel medesimo anno della prima edizione dei *Monumenta Vaticana* del Massi ove il presente epigramma è incluso; cfr. Bourassé 1854, p. 1611. Di gusto catulliano il 'sentio' posto in terzultima posizione di pentametro; cfr. Catull. LXXXV, 2: «Nescio, sed fieri sentio et excrucior».

vv. 5-6: Il sintagma 'corpora parva' è tratto direttamente da Verg. *Aen*. II, 213-215 («parva duorum / corpora natorum»); dal punto di vista metrico, invece, è clausola canonica dell'esametro latino, anche se, nelle rare occorrenze, sempre con accezione fisico-biologica (e.g., Lucr. I, 862: «Esse et habere in se nervorum corpora parva»). La bestialità derivante da 'horrendus morsus' si comprende bene anche dal parallelo in Verino, *Carl*. XII, 40: «Horrendoque armos supra stat pendula morsu», ove si descrive l'attacco di una leonessa a un toro. Il 'palmas tendit' echeggia Verg. *Aen*. II, 220 («Ille simul manibus tendit divellere nodos»), ma il senso è profondamente diverso: in Virgilio è Laocoonte a far forza con le mani per sciogliere i nodi, qui, invece, entrambi i figli, alla luce della *variatio* 'palma' / 'manus', compiono un gesto di disperata richiesta d'aiuto, impetrando pietà, come si vede anche dalle parole di Turno sconfitto in Verg. *Aen*. XII, 936 («et victum tendere palmas») o dalla

At mi animus refugit; variis ego sensibus anceps
differor; hinc terror me premit, hinc pietas; 8

Nec tamen avelli possum: mens omnis in uno
stat visu, et lacrymis lumina fixa madent. 10

gestualità di Cornelia in Lucan. VIII, 583 («Tendebat geminas amens Cornelia palmas»).

vv. 7-8: Dopo tre distici dedicati all'ecfrasi, il poeta cerca di comprendere le emozioni suscitategli dall'opera. La clausola 'sensibus anceps' trova un unico parallelo nella celebre *Gramatica* in parte versificata di Manuel Álvarez, testo di formazione nelle scuole di eloquenza; cfr. tra le altre Álvarez 1736, p. 460: «Vocibus ambiguis constans, aut sensibus anceps». Il dettato del v. 8 sembra richiamare quello di *Ant. Lat.* CII, 5-6 a proposito di Medea, anche alla luce del termine 'pietas': «Sacra tamen pietas insanae mitigat ausus: / hunc furiata premit, hunc miserata levat».

vv. 9-10: Impossibile per il poeta staccare gli occhi dalla statua: anche volendo, non riesce, è paralizzato. La mente è rapita dall'immagine, al punto che incontrollate le lacrime gli fluiscono dagli occhi, quasi palesando una sintomatologia da Sindrome di Stendhal. Di gusto ovidiano, ma piuttosto elegiaco, il distico: per 'lacrymis madent', cfr. Ov. *epist.* VI, 70: «Huc feror et lacrimis osque sinusque madent»; per 'lumina fixa', cfr. Ov. *epist.* XXI, 244: «Lumina fixa tenens plena pudoris humo» e *met.* VII, 87: «Lumina fixa tenet nec se mortalia demens».

[XXIII]

Giovanni Battista Tortello
Il Laocoonte

1.

Laöcoönte sacerdote fu:
barba avea bianca, avea parrucca e occhiali.
Lama arrotava, ché non taglia più,
per vittima offerire agli immortali.
Quando dal Tenedo ecco viene in giù
pel usar strisciando colle code uguali
(il sangue mi s'agghiaccia entro le vene!)
un paio di serpenti e grossi bene.

2.

Paion ciriegge gli occhi accesi e grandi,
le bocche che parean soffietti caldi
ventavan fiati orribili, nefandi.
Lucean le squamme lor come smeraldi.
E già scesi sul lido, ai miserandi

Schema metrico: ottava rima ABABABCC.

[1] L'apertura del componimento già orienta la cifra stilistica sul registro comico: non solo la prima parola rima è tronca (fu – più – giù), ma al termine incipitario (v. 1), appunto Laocoonte, viene imposta una doppia dieresi al fine di far tornare il conto delle sillabe, conferendo al verso una spiccata sembianza non canonica. La descrizione è inusuale rispetto agli schemi consueti, sembra quasi che lo stereotipo figurativo dell'umbratile sacerdote erudito prenda il sopravvento sulla vitalità e l'energia di cui Laocoonte è di solito investito nelle rappresentazioni artistiche e letterarie; cfr. *Teatri, arti e letteratura* 1839, p. 137: «Cinquant'anni addietro chi si fosse avvisato di dipingere un uomo di lettere senza pancia, senza parrucca e senza occhiali, costui sarebbe stato rimandato a studiare l'Abbiccì; ma certi fisolofacci in allora andavano spargendo che gli occhiali, la parrucca e la pancia non avevano alcuna relazione colle qualità dell'intelletto […]». Si segnala (v. 2) il caratterizzato impasto fonico, con allitterazione e iterazione di suoni, 'BARBA' + 'BIAnCA' e 'pARRuCCA' + 'oCChIAli' ritmata dall'anafora di 'avea', che investe l'intera ottava, cfr. la riemersione 'ARRota' (v. 3) e 'agghIACCia' (v. 6). Laocoonte, di solito presentato in posa eroica, viene colto (vv. 3-4) nell'atto umile di affilare il ferro con cui avrebbe dovuto compiere il sacrificio evocato nell'episodio virgiliano (*Aen.* II, 201 e 223-224); cfr. *supra* I, Bondi [IX], 9-11. L'emersione dei serpenti dal mare (vv. 5-8), segue l'incedere Verg. *Aen.* II, 203-205: «Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta / (horresco referens) immensis orbibus angues / incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt». Si segnala ancora la carica fonica dei versi, con l'allitterazione di /co/ e assonanza: 'ecCO' + 'COlle' + 'COde'. Al v. 8, l'apposizione 'paio' e l'avv. 'bene' accrescono la carica umoristica del passo, mediante l'utilizzo di forme proprie dell'oralità.

cittadini s'avvian sotto gli spalti;
quelli in vedere istoria così bella
cominciaro a sentir la tremarella.

3.

Ciascuno al piè si raccomanda in fretta;
chi vi lascia una scarpa e chi il capello;
festa di ballo parea schietta e netta;
spinte, calci ed urtar; chi nel più bello
sdrucciola e cade. Laocoonte getta
e ferro a terra e bende ed il coltello,
e incontanente a fuggir si diè.
E i figli suoi gli si attaccaro a un piè.

[2] La seconda ottava si connette con la prima grazie a un sistema para-capfinida: 'paio' – 'paion' (v. 1). Le 'ciriegge' sono 'ciliegie' (cfr. *VAC*[4], I, p. 675), quindi gli occhi dei serpenti appaiono rossi – si noti come gli 'ardentes oculos' di Virgilio (*Aen.* II, 210), qui resi in endiadi con 'occhi accesi e grandi', vengano preceduti da una similitudine di concreta quotidianità, a derubricarne la carica epica. Stessa concretezza si riscontra nella successiva similitudine (v. 2), per cui il fischio dei serpenti viene paragonato a quello di un mantice da camino (cfr. *TB*, IV, p. 950), per quanto il v. 3 registri un'impennata di registro, in ragione del verbo 'ventare', ossia 'ventilare', già dantesco (*Inf.* XVII, 117 e *Purg.* XVII, 68), e alla clausola 'orribili, nefandi' di gusto tragico, per cui cfr. de Spuches 1852, p. 119: «or quai di novo orribili, nefandi / travagli il Fato contro te disfrena?». Il v. 4, d'apparente natura epidittica, trova un interessante luogo parallelo in una versione italiana dall'originale francese di Eugène Sue, *Plik e Plok, o il Gitano e il Pirata*; cfr. Ferrario 1851, p. 73: «lunghi serpenti dalle squame verdi come smeraldi». Giunti sulla spiaggia, i serpenti si dirigono verso le fortificazioni di Troia – così va inteso 'spalti' (cfr. *TB*, IV, p. 1061) – incontro ai poveri cittadini (vv. 5-6). Tale incedere minaccioso, che genera una situazione di pericolo, quindi si direbbe una 'brutta' situazione, ironicamente viene espressa con l'antifrasi dell'agg. 'bello'; il terrore tra i cittadini medesimi, definito dalla voce familiare, 'tremarella' (v. 8), è già diffuso in ambito eroicomico, e.g., in Lalli 1635, p. 496 (XI, xcix, 2): «i Teucri or fan venir la tremarella».

[3] Descrizione dei movimenti disordinati della folla all'approssimarsi dei serpenti. L'espressione 'raccomandarsi ai piedi' (v. 1) sottintende 'per la fuga', quindi darsela a gambe levate; di apparente gusto popolare, è comunque idiomatica, e si attesta anche in opere storiografiche dal Cinquecento in poi, e.g., Donini 1855, I, p. 354: «se bene adoperano le armi quando la paura non li invade, altrettanto sanno raccomandarsi ai piedi allorché repentino terrore li sopraccoglie». La confusa ritirata dei cittadini viene tratteggiata con dinamicità (vv. 2-5) non esente da dettagli concreti: la perdita di scarpe o cappelli (v. 2) è di matrice eroicomica, per cui cfr. Bocchini 1844, p. 36 (I, cv, 3): «ed ha perso una scarpa col cappello»; il richiamo alla 'festa da ballo' (v. 3) – la clausola 'schietta e netta', ovvero 'fatta e finita' – trova anch'essa un uso eroicomico, per cui cfr. il tardo secentesco *Gofredo canta' a la barcariola* in Mondini 1840, p. 463 (XV, xxxiv, 1): «In te l'andare avanti netta e schietta»; anche la combinazione 'sdrucciola' + 'cade' possiede una analoga coloritura, se si pensa al parallelismo in contesto simile attestato in F. Sacchetti, *Rime* XCVII, 38-42: «Fuggendo tutte di paura piene, / una gran piova viene. / Qual sdrucciola, / qual cade, / qual si punge lo pede», circolante all'epoca in Franchi – Maionchi 1853, p. 70. La chiusura dell'ottava (vv. 5-8) sovverte completamente l'usuale dinamica eroica

4.

E brancolando sul suolo cascò.
L'un serpe e l'altro con immense spire
i pargoletti suoi tosto avvinghiò.
Quindi lui stesso (e non fo già per dire)
strinser al collo quanto più si può,
e raddoppiaro in lui l'infocate ire.
Quando a un tratto gridò: «Per gli immortali
dèi, fate pian, che romponsi gli occhiali».

5.

Come di primavera un asinello
ragghia digiuno in sul mattino e grida
la bocca aprendo gentilmente, e snello
drizza le orecchie, alza la lingua e sfida
i cavali a tenzone, e a veder bello
mostra i bei denti d'oro e par che rida,
piegando il labbro e dilungato il collo
par che in cantar voglia sfidare Apollo.

che vede coinvolto Laocoonte: anziché affrontare i serpenti mettendo a repentaglio la vita nel disperato tentativo di salvare i propri figli, il sacerdote troiano, interrompendo in modo repentino i riti sacrificali e abbandonando i paramenti, si dà alla fuga senza pensare alla prole, costretta a corrergli dietro a fatica.

[4] L'apparente gusto tragico della prima parte dell'ottava (vv. 1-6), in cui si descrive l'attacco dei serpenti a Laocoonte e ai figli secondo un paradigma consueto, viene neutralizzato e rovesciato dal distico finale (vv. 7-8), ove l'unica cosa a cui il sacerdote troiano sembra interessato sono gli occhiali. Il 'brancolare' del v. 1 echeggia *supra* I, Costa [X], 74-75: «e cieco brancolando in atto fero / sovra i due corpi squallidi cadrai». La solenne clausola del v. 6 è di stampo biblico – cfr. il volgarizzamento di *Ps*. LXXX, 19 in Diodati 1641, p. 39: «prego d'ire infocate» – ed è volutamente contrapposta alla clausola del v. 8, che invece ha un forte stampo comico – cfr. Camoletti 1817, pp. 60-61 ove si attesta anche la parrucca evocata nella prima ottava: «I ragazzi poi…non son più i ragazzi dei tempi passati…sono così insolenti, così indiscreti! Ora mi portano via le frutte, ora mi rompono gli occhiali…le cose van sempre di male in peggio! Jeri, anche jeri, mentre voi eravate al mercato, io mi ero addormentato qui, sul mio seggiolone: dormivo…dormivo…quando mi sento in sulla zucca un freddo! Un freddo che la portava via. Mi sveglio, apro gli occhi, levo la testa: dite un po' che cosa veggo per aria? La mia parrucca attaccata alla coda d'un cervo volante!».

[5] La sequenza di ottave si chiude con l'evocazione di un'immagine allegorica di stampo agreste volta a spiegare la cifra stilistica del componimento. Il poeta sembra giustificarne il tono parodico paragonandosi a un asino che, con gioiosa sfacciataggine, non teme di gareggiare con i cavalli, animali ben più prestanti. Volgere in chiave comica le vicende di Laocoonte, altro non è che la trasposizione di questo tentativo di sfidare poeti che avevano trattato le medesime vicende con stile più elevato. Tra i vv. 4-5 si segnala la tenue iterazione fonica di /z/: 'driZZa' + 'alZa' + 'tenZone'. Il ridere associato alla conseguente esposizione dei denti (v. 6) diventa quasi proverbiale; cfr. Belli, *SR* MCCCXLIX, 14 (17 novembre 1833): «Chi ride cosa fa? Mostra li denti».

[XXIV]

Giuseppe Bellucci
Il Laocoonte Carme di Iacopo Sadoleto Volgarizzato

Ed ecco da confuse alte macerie
dal sen profondo di rovina immensa
novellamente dopo tanta etade
redir Laocoonte ai rai del giorno;
Laocoonte che, o Tito, si stette 5
delle regie tue sale adornamento:
prodigio d'arte, di cui mai la dotta
antica età non vide opra più illustre;
e ch'or ritolto da cupe tenèbre
la rediviva glorïosa Roma
quasi novello cittadin saluta. 10
Ma che dirò da prima, e che di poi?
Il misero parente, od ambo i figli?
O gli angui immani in spaventoso aspetto,
che avviticchiati e stretti e d'ira gonfi
sbatton le code e le ferite avventano, 15

Schema metrico: endecasillabi sciolti

vv. 1-4: Le 'alte macerie' sono sintagma in uso nella poesia del tempo, basti pensare ai versi di Francesco Dall'Ongaro raccolti e pubblicati in Vannucci 1850, II, p. 298: «Sotto l'alte macerie sepolti». La 'rovina immensa' è calco dell'originale latino (Sadoleto *carm*. 1: «ingentisque ruinis»), ma possiede una sua tradizione poetica volgare, come nella *Fiesoleide* di Jacopo Peri in *Raccolta* 1842, III, p. 833 (XX, cvii, 1): «Nuotan tra le rovine immense, e 'l sangue». L'allitterazione 'REdir' + 'RAi' + 'giORno' nasconde forse una trama tassiana; cfr. *GL* XII, lxxiv, 3: «e già sen riede ai languidi occhi il giorno» e XII, lxxv, 1-2: «Io vivo? Io spiro ancora? E gli odiosi / rai miro ancor di questo infausto die?».

vv. 5-10: Il 'prodigio d'arte', topico della letteratura artistica, che qui traduce «divinae simulachrum artis» (Sadoleto *carm*. 5) trova un interessante luogo parallelo in Rolli 1734, p. 21: «Ma qual mai scorgo in quella / marmorea fonte, alto prodigio d'arte, / d'alabastro oriental statua sì bella». Il Laocoonte paragonato a un cittadino di Roma è soluzione originale del traduttore, forse per influsso di Marino, *La galeria* II, iii, 8. 1-4: «Deh scioglietemi homai, / ch'oltre che 'l piede, e 'l passo / non può volgere in fuga immobil sasso, / Roma non cangerei con Troia mai».

vv. 12-16: Lo 'spaventoso aspetto' dei serpenti, in Sadoleto «angues / terribili aspectu» (*carm*. 9-10), è di matrice letteraria; cfr. Remigio Nannini, *Epistole d'Ovidio* XV, 30: «O con turbato, e spaventoso aspetto», che traduce molto liberamente Ov. *epist*. XVI, 29: «Nam neque tristis hiemps neque nos huc appulit error». Il sintagma 'avviticchiati e stretti' è un calco dal volgarizzamento leopardiano del secondo canto dell'*Eneide*, dove appunto si descrive la morte di Laocoonte; cfr. Leopardi, *Eneide* II, 303: «teneri figli avviticchiati e stretti». La clausola è topica e torna variamente in opere poetiche all'incirca coeve; cfr. Graziani 1789, II, p. 77, (XVII, xxiv, 1): «poiché più volte avviticchiati e stretti»; Cicognara 1790, p. 46: «o sciolto al corso o avviticchiati e stretti». Qui 'trangosciarsi' (v. 16) vale per 'riempirsi d'angoscia' (*TB*, IV, p. 1544).

che par che il sasso ne trangosci e muoia?
Inorridisce l'alma a cotal vista;
e quella muta imago in sen ridesta
pietà e ribrezzo sì che il cor ne trema.
Con addensate spire via protendonsi 20
gl'infocati colubri e ondeggiando errano,
e a più e più gruppi già tre corpi avvinchiano.
A spettacol sì crudo, a così fiero
eccidio, ahi, che resiste il guardo appena.
L'uno s'impenna e contro si sbalestra 25
a Laocoonte, e dal capo alle piante
serrandol tutto, con rabbioso morso
gli fier la coscia. Curvasi, rifugge
alla ferita il corpo: ve' scontorcersi
le membra e indietro ripiegarsi il fianco. 30
All'acuto dolore, allo strazio egli
dà un alto mugghio e s'affanna e affatica

vv. 17-19: Come altrove, torna il sintagma 'muta imago'; cfr. *supra* I, Missirini [XV], 26 e Gallo [XVI], 20. La combinazione di 'pietà e ribrezzo', a tradurre il latino «pulsat / pectora non parvo pietas commixta tremori» (Sadoleto *carm*. 12-13) subisce forse un influsso di Manzoni, *PS* XXXVI, 141: «era, in chi guardasse, un'altra pietà e un altro ribrezzo», dove appunto Renzo è costretto ad assistere alle pene dei malati.

vv. 20-24: Qui 'addensate' vale 'fitte', a tradurre precisamente il 'multiplici nexu' del Sadoleto (*carm*. 17). Gli 'infocati colubri' ricalca alla lettera la resa di 'ardentes colubri' (Sadoleto, *carm*. 15) data dal volgarizzamento del Missirini (*supra* I, [XV], 22: «infuocati colubri»); si segnala tuttavia un precedente letterario in Pineri 1643, p. 48: «Su i gran campi de l'aria / poggiar per lunghi strisci / infocati colubri». Le iterazioni di 'più' e 'così' (vv. 22-23) sono volte a rendere la concitazione della scena. Il 'fiero eccidio', sintagma d'ampio uso letterario, combinato con 'crudo' e con l'avverbio 'così', trova un luogo parallelo in Melani 1747, p. 135: «Se duolo esige, e lacrime / sì crudo, e fiero eccidio».

vv. 25-34: L'intera sezione, che descrive l'attacco dei serpenti, è tramata di un ritmato sigmatismo, a rendere anche sul versante fonico le caratteristiche dei rettili. Il verbo 'sbalestra' (v. 25) vale 'si scaglia' (*TB*, IV, 567). Il 'rabbioso morso' (v. 27), fedele al 'rabido morsu' del Sadoleto (*carm*. 20), è soluzione originale rispetto al Missirini ([XV], 32: «precipite morso» e 57: «rabido morso») e al Gallo ([XVI], 30: «furibondo morso»), forse anche grazie all'influsso di Giraldi Cinzio, *Ercole* XI, ii, 8: «fia ucciso ognun dal lor rabbioso morso», in un paragone che evoca proprio l'aggressività dei serpenti (XI, i, 1: «Se quanti sono i venenosi draghi»). Il v. 28 denota un elaborato chiasmo fonico secondo uno schema *x – y – y – x*: FIER – CoScIA – C*u*RvASI – RIF*u*ggE. La clausola 's'affanna e s'affatica' (v. 32), con forte carica allitterativa, è forse di matrice letteraria, trovando un luogo parallelo in Gozzi, *Sermoni* VI, 42: «Dicea studia, t'affanna e t'affatica». I 'duri denti' (v. 33) dichiarano una trama epica (cfr. V. Monti, *Iliade* XI, 241-242: «Alla prima che abbranca ei figge i duri / denti nel collo»), ma forse ancor più una memoria del volgarizzamento di Lucrezio in Marchetti 1717, p. 309: «nude mostra le zanne e duri i denti». Analogamente, lo 'scaglioso dosso' (v. 34) deriva da un volgarizzamento del *Red Cross Knight* di Edmund Spenser, il *Cavaliero della Croce Rossa*, proprio in relazione a un serpente pronto a scagliarsi contro una persona; cfr. Mathias 1826, p. 196 (XI, xv, 7): «e poi scotendo suo scaglioso dosso».

i duri denti a sverre, contrastando
colla mancina allo scaglioso dosso.
Tendonsi i nervi, la persona tutte 35
le forze accampa, e con inutil sforzo
fa l'estrema sua possa: oimè, che il misero
più al cruccio non resiste e anela e geme.
Ma col spesso strisciar, lubrico il serpe
rientra in basso e sott'esso il ginocchio 40
lo annoda e stringe come fune attorta.
S'enfia la gamba, ed assiepato il polso,
rigurgitan gli spirti, e d'atro sangue
livide fansi e tumide le vene.
Né men la crudelissima e rea coppia 45
rabbiosamente contro i figli adopra
e gli ange, li riavvolve e a bra gli schianta.
E l'un che il petto ha sanguinante e lacero
e manda al genitor l'ultimo grido,
con doppie e forti spire è in su levato. 50
Non ancora l'altro da alcun morso,
mentre si studia dalla sozza il piede
coda strigare, all'aspetto del misero

vv. 35-41: I vv. 36-37 celano forse una trama da T. Tasso, *GC* XXIII, ci, 2-4: «e 'ncontra me tutte le forze accampa. / Qual le tremanti fiamme, anzi l'estremo / di notte rinforzò lucida lampa» – si noti l'epanadiplosi 'forze' – 'sforzo'. Trama tassiana che si scorge forse anche nel sintagma 'fune attorta', che, già in B. Tasso, *Amadigi* LXXVI, xl, 5: «ove con fune attorta», ritorna in T. Tasso, *Rime* CML, 5: «Né fu legata mai da fune attorta».

vv. 42-44: Interessante l'uso di 'assiepare', che qui vale 'circondato' / 'avvolto' (*TB*, I, p. 688). La locuzione 'rigurgitare gli spiriti' è propria del lessico medico, e indica nello specifico il movimento del liquido presente nelle terminazioni nervose a seguito di impulsi sensoriali; cfr. Bellet 1751, p. 8: «Ne risulta che i spiriti rigurgitano tosto verso l'estremità opposta de' nervi, ed escono per que' fori già aperti nella loro sorgente». Il sintagma 'tumide vene' (v. 44), d'uso corrente nel lessico medico, ricorre in poesia almeno una volta, in Bellini 1826, IV, p. 190 (XXIII, lxiii, 3): «gittano i rai, fan tumide le vene».

vv. 45-50: Si segnala la densa catena allitterativa: 'ANGE' + 'sANGuinantE' + 'GENitOR' + 'GRidO'. La clausola 'rea coppia' è di tradizione letteraria, sovente con aggettivo in endiadi, e.g., in Bondi 1797, I, p. 30: «E la rea coppia obbrobriosa e brutta». Al v. 47 'bra' è forma con apocope per 'brani', ovvero 'pezzi' (*TB*, I, p. 1033). La clausola 'sanguinante e lacero' (v. 48) trova almeno un luogo parallelo nel poco anteriore Barsottini 1855, p. 266: «tendere un uom d'affannosa sembianza / lacero e sanguinante». Se le 'doppie spire' rispecchiano fedelmente il 'binis spiris' del Sadoleto (*carm.* 14), per quanto il passo qui tradotto non coincida con quello del testo latino, esse potrebbero essere frutto dell'influsso di Lessing circa la questione della fedeltà della rappresentazione; cfr. Londonio 1833, p. 46: «Le doppie spire dei serpenti avrebbero coperto quasi tutto il corpo, e perciò quella dolorosa contrazione del ventre che è tanto espressiva sarebbe stata sottratta alla vista». Le 'forti spire', invece, dimostrano forse una sfumatura tragica; cfr. Negri 1849, p. 21: «il colubro ardito / contro il leon le forti spire stringe». Per 'manda ultimo grido' (v. 49), cfr. Prati, *Ermengarda* II, 10-13: «Simigliante ad un naufrago, che manda / l'ultimo grido».

suo padre raccapriccia, ed in lui fiso
lì lì il pianto e le lacrime cadenti 55
rattien sul ciglio, pavido e confuso.
Oh! Viva, dunque, oh! Viva, o sempre chiari
e d'ogni laude degni, incliti mastri,
di sì grand'opra fabbri. E sebben ponno
più altere geste più ne far eterni, 60
e v'era dato di più luce adorno
vostr'ingegno mandare ai dì futuri,
pur, ove a lode occasïon qualunque
ne s'offra, è bello le ne dar di piglio,
e via anelare a gloriosa meta. 65
Voi ad un freddo sasso aveste il vanto
d'infonder l'alma: che spiranti e vive
son quelle forme, e il moto e l'ira e il duolo
ne veggio, e quasi i gemiti ne ascolto.
Di voi già un tempo nella chiara Rodi 70
levossi grido: innumerevoli anni
poi giacquero gli onor della vostr'arte,
ch'ora risurgon a vita novella,
della gran Roma a sazïar gli sguardi
che all'opra antica tragge in popol folto, 75
l'ammira e loda e ne fa plauso e festa.
Quanto è più in pregio adunque e più si estima
Chi con lavor d'ingegno o d'arte bella
comprasi un nome che giammai non muore,
che ci poltrendo fra ricchezze e lusso 80
lascia di nubiltade un vano grido!

vv. 51-56: Lunga sequenza fonica in /s/ con intarsi: 'morSO' + 'STudia' + 'SOzza' + 'STrigare' + 'mISero' + 'FISO' + 'conFuSO'. Il verbo 'strigare' (v. 53) qui vale 'districare' (*TB*, IV, p. 1261). La clausola 'pavido e confuso' (v. 56) forse rientra nello spettro della fortuna di Virgilio, se si considera il luogo parallelo in Leopardi, *Eneide* II, 987-989: «Allor non so qual Dio / nemico fu che pavido, confuso / a me mi tolse».

vv. 66-78: Passaggio dalla forte sonorità. Si segnala il ripetuto reiterarsi dei suoni, talvolta anche in allitterazione /v/ e /r/. Il 'freddo sasso' (v. 71) qui traduce il 'rigidum lapidem' del Sadoleto (*carm*. 50), servendosi di una *iunctura* di tradizione lirica; cfr. e.g. Bembo, *Rime* CXXXVII, 3: «e fa me spesso quasi freddo sasso». Forse d'ispirazione tassiana la locuzione 'spiranti e vive' (v. 72); cfr. T. Tasso, *Rime* MDIII, 40: «virtù vive e spiranti» – l'originale, infatti, (Sadoleto *carm*. 51) legge «vivos spiranti in marmore sensus», dove sono i sensi a essere vivi nel marmo che respira. Per il sintagma 'popol folto' (v. 80) nel contesto di un'ecfrasi del Laocoonte, cfr. *supra* I, Silvestri [XIV], ii, 1: «Il cavallo si accetta e al popol folto».

[XXV]

Louis Delâtre
Laocoonte

Come Ercole nel rio mantel di Nesso
stende Laocoonte ambo le braccia
per svincolarsi dal funesto amplesso
che in mille spire e collo e piè gli allaccia. 4

Dalle terribili idre avvinto e oppresso
i cari nati almen salvar procaccia;
memore più di lor che di se stesso,
rivolge al ciel la supplichevol faccia. 8

Schema metrico: sonetto ABAB ABAB CDC DCD.

vv. 1-4: Il paragone tra il dolore espresso dal Laocoonte e quello di Ercole moribondo dopo aver indossato il mantello intriso del velenoso sangue del centauro Nesso, indica una convergenza tra il complesso scultoreo antico e l'Ercole e Lica in marmo di Canova (1798), che, forse grazie alla mediazione del Laocoonte di Hayez (1811), trovava in esso la sua fonte d'ispirazione (Buranelli – Liverani – Nesselrath 2006, pp. 192-193). Le affinità tra la statua di Canova e il Laocoonte era comunque riconosciuta già al tempo, ancorché con diverse finalità; cfr. Quatremère de Quincy 1834, pp. 87-88: «La même objection contre le manque de vérité positive de costume, a été produite au sujet de l'entière nudité du grand prêtre Laocoon prêt à faire un sacrifice». Per 'funesto amplesso', forse memoria di volgarizzamenti dell'*Eneide*, cfr. Bondi 1796, II, p. 76: «grondanti e lezzo, in sì funesto amplesso», che è estremamente connotato rispetto all'originale (cfr. Verg. *Aen*. VIII, 488: «Complexu in misero»). Il v. 4 riprende una fraseologia già nota in questi contesti; cfr. *supra* I, Silvestri [XIV], iii, 3-4: «ma tosto un serpe il di lui collo allaccia, / l'altro ai piè gli si annoda».

vv. 5-8: L'intera quartina è dedicata alla descrizione degli sforzi di Laocoonte, padre, profusi nel vano tentativo di salvare i suoi figli. Il v. 5 è impostato sulla sinalefe, che rende bene l'idea del fatale abbraccio delle 'terribili idre' da cui il sacerdote troiano è 'avvinto e oppresso'. Il primo sintagma, originale in poesia, trova una felice corrispondenza con Donadoni 1827, I, p. 149: «Oh idre terribili che sono le umane passioni», che decodifica il congegno allegorico attraverso cui la percezione dei significati della statua viene veicolata. Il secondo, invece, ha una coincidenza con Alfieri, *Della tirannide*, II, vi: «ed a porgere primi l'infame collo a' suoi lacci; e ciò, col sol patto che doppiamente da essi avvinto ed oppresso ne rimanga il misero ed innocente popolo». Al v. 6, la clausola 'salvar procaccia' torna identica in Palombi 1828, I, p. 206 (VII, lxv, 2): «ognun la vita di salvar procaccia». La 'supplichevol faccia' è la medesima di Lucia, in Manzoni, *PS* VII, 87: «a contemplar quella faccia supplichevole»; nondimeno, il fatto che sia rivolta al cielo richiama mirabilmente l'espressione del volto della statua, come già descritta, peraltro con parola rima 'allaccia', in *supra* I, Diaconi [V], 1 e 5: «O come gl'occhi su quel marmo gira […] Quando il lubrico mostro il seno allaccia».

E mentre sempre più stringon lor nodi
i famelici rettili e i roncigli
nelle carni gli infiggon come chiodi, 11

«Abbassa» ei grida «impietositi i cigli
a un miserrimo padre, o dio di Rodi,
e almen perdona agli innocenti figli». 14

vv. 9-11: La prima terzina descrive il soccombere di Laocoonte ai morsi dei serpenti. Ai vv. 9-10, i due rettili, definiti 'famelici', secondo una formula nota in Rodriguez 1846, p. 35: «le torbide melme dove strisciano famelici rettili»; per 'roncigli' si deve intendere 'denti adunchi' (cfr. *TB*, IV, p. 449) – l'immagine dei roncigli nelle carni trova invece un precedente in Triveri 1756, II, p. 261 (XVI, vii, 4): «via più i roncigli in quelle carni immerge», qui effettivi strumenti di tortura adoperati nella flagellazione di Cristo.

vv. 12-14: La terzina finale è dedicata all'invocazione di Laocoonte ad Apollo (v. 13, 'dio di Rodi'), la vendetta del quale avrebbe dovuto risparmiarne, se non la vita, almeno i figli. Al v. 12, per 'abbassa i cigli', cioè guarda verso il basso, si deve metaforicamente per 'dimetti la tua ira'; i due termini posti in iperbato potrebbe indicare una matrice drammatica, trovandosi un luogo parallelo, almeno per disposizione, in Metastasio, *Artaserse* I, x, 384: «Abbassa ognuno a mie richieste i cigli».

[XXVI]

Francesco Massi
Paragone fra il marmo del Laocoonte e la divina poesia di Virgilio nel libro secondo

Quindi corremmo al fischio de' serpenti,
all'urlo che parea mandar dal sasso
Laocoonte. Io mi volgeva all'ombre
timido richiedendo: «O sacri ingegni,
ditene voi, chi fa sentir più vivo 80
il dolor disperato che sfavilla
dall'anima d'un padre? Il greco artista,
o di Virgilio la divina Musa?».
Michelangel rispose: «Aurea catena
di perenne amistà fra lor congiunge 85
l'arti sovrane; e mal diresti l'una

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

vv. 76-78: La statua sembra quasi prendere vita, al punto che le urla attirano i visitatori ancor prima di essere vista. A ben guardare, l'aspetto uditivo prevale su quello visivo, almeno in prima battuta, in quanto il 'fischio dei serpenti' (v. 76), ovvero il sibilo – per il cui uso poetico in contesto identico cfr. l'ecfrasi del Laocoonte di Eurialo d'Ascoli (CLVIII, 7-8 «Et più che spegne il pianger de le genti / il suon del duolo, e 'l fischio de' serpenti») in Morani 1539 – e 'l'urlo del sasso' (v. 77), ossia dell'uomo ritratto in forma di statua, precedono l'apparizione del gruppo. Il 'sasso' che prende vita sembra invertire un'immagine in Sadoleto, *carm*. 11: «saxo morente».

vv. 79-83: Domanda sul paragone tra le arti, circa la gerarchia tra scultura, forse da intendersi in generale come metonimia delle arti figurative, e poesia. Il vocativo 'sacri ingegni' (v. 79), qui a indicare i grandi maestri che accompagnano il poeta, è d'ampio uso poetico; nondimeno, in contesto analogo di paragone delle arti, cfr. Marino, *La galeria* I, i, 38, 4-6: «Temi pur la Satirica saëtta / tu, che la lingua infetta / vibri ne' sacri ingegni, invido Drago». Per 'dolor disperato' (v. 81), cfr. il verso *supra* I, Costa [X], 31: «Il dolor disperato, o i fischi e l'ire», con relativa nota. Per l'evocazione del 'dolore che sfavilla', ovvero 'scintilla' o 'manda faville [come il fuoco]' (*TB*, IV, p. 852), cfr. il dantesco *Inf.* XXIII, 97-99: «Ma voi chi siete, a cui tanto distilla / quant'i' veggio dolor giù per le guance? / E che pena è in voi che sì sfavilla».

vv. 84-92: La risposta di Michelangelo insiste, anziché sulle distinzioni, sulle affinità. L'immagine della 'aurea catena' (v. 84), già di matrice omerica (*Il.* VIII, 19: «σειρὴν χρυσείην»), viene adottata per spiegare il legame di amicizia tra le arti; per 'perenne amistà' (v. 85), cfr. Salandri 1824, p. 203: «Di perenne amistà con mutue leggi / già gli dominj altrui col tuo congiungi». Un commento di Emidio Bianchi al poema del Massi spiega bene il significato del sintagma 'arti sovrane' (v.86); cfr. Bianchi 1871, p. 15: «[…] perché meglio giudichiate come varia sia la potenza d'ingegno, e come l'opera della mano uguagli quella della parola, e tutte e due siano ministre di natura, la quale il suo vario e molteplice magistero lega con vincolo di unità, dando il vero per oggetto a ciascun'arte; onde ben fu cantato…Aurea catena / di perenne amistà fra lor congiugne / l'arti sovrane e mal diresti l'una / dell'altra ancella». Nondimeno, quella tra le arti che esprime in maniera più grandiosa

dell'altra ancella: ma colei che sdegna
la fragile materia, e più grandeggia
nell'idea creatrice è Poesia.
Ben tu saper tel devi: io l'imparai 90
dall'emulo maggior della natura,
dal divino Alighier». Queste parole
mi dier baldanza, e con sonora voce
presi a ridir del Mantovano i carmi.
«L'un serpe e l'altro ai due teneri figli 100
prima s'avviticchia, e con rabbioso morso
di quelle carni misere si pasce;
indi al padre, che armato li soccorre,
gettan le tortuose immani spire,

l'imitazione della natura – così deve intendersi 'grandeggia' (v. 88) – è certo l'arte poetica, soprattutto secondo le opere del suo più insigne interprete, Dante; il v. 91 è costruito peraltro proprio sullo schema dantesco di *Par.* X, 28: «Lo ministro maggior de la natura».

vv. 98-113: Sulla chiosa della, pur minima, preminenza della poesia tra le arti, il poeta comincia a recitare la virgiliana morte di Laocoonte (*Aen.* II, 201-226), espressa però in maniera più sintetica e mediante una contaminazione quasi centonaria di varie versioni del volgarizzamento del passo.

vv. 100-102: Per 'la coppia di serpenti' che 'ai teneri figli si avviticchia' e ne 'pasce le misere carni', cfr. Leopardi, *Eneide* II, 301-304: «I serpi / ambo van dritto a Laocoonte: e i due / teneri figli avviticchiati e stretti, / pascono in pria le miserande membra», dove però per 'misere carni', che pur recupera il 'miserande' leopardiano, cfr. il passo del dantesco episodio del Conte Ugolino, *Inf.* XXXIII, 61-63: «e disser: 'Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi: tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia'». Per il 'rabbioso morso' (v. 101), cfr. invece *supra* I, Bellucci [XXII], 27, ove il così rende il 'rabido morsu' (*carm.* 20) del Sadoleto: «serrandol tutto, con rabbioso morso».

v. 104: L'agg. 'immani', che nella tradizione dei volgarizzamenti del passo virgiliano usualmente qualifica i serpenti, qui in realtà, riferito a 'spire', aderisce fedelmente al testo latino, che legge infatti 'immensis orbibus' (Verg. *Aen.* II, 204). Per la diffusione volgare del sintagma 'immani spire', sempre in un'immagine che descrive l'attacco di serpenti, cfr. tra gli altri Zauli Sajani 1851, p. 38: «corre con la mano a sviticchiarli, ed essi / col nodo orrendo delle immani spire». Allo stesso verso, l'agg. 'tortuose' è comune nella descrizione della statua di Laocoonte, sempre però in sintagma 'tortuosi giri', per cui cfr. *supra* I, Filomarino [VI], 179-180 e Viviani [XX], 1-2.

v. 106: Per 'squammose terga', calco palmare del virgiliano 'squamea terga' (*Aen.* II, 218-219), cfr. anche Caro, *Eneide* V, 127-128: «con le cerulee sue squamose terga / sen gio divincolando». In clausola, 'avvinto il collo', che traduce il virgiliano 'amplexi, bis collo circum' (*Aen.* II, 218), è reso con una formula dal sapore dantesco, per cui cfr. *Inf.* XXXI, 88-89: «d'una catena che 'l tenea avvinto / dal collo in giù».

e il rilegano tutto: e già due volte 105
con le terga squammose avvinto il collo,
inarcati e superbi ergon le creste.
Ei di veleno e di sanguigna bava
sparso le bende invan sciogliersi tenta
dai fieri nodi, e grida innalza orrende, 110
qual è il mugghiar del toro, che ferito
dagli altari sen fugge, e la cervice
storna dal colpo dell'incerta scure».
A questi versi l'anelar del petto,
il muoversi degli angui irrigidito 115
teneami il piede, e lagrime furtive
mi sentia distillar giù per le guance.

vv. 107-113: La clausola 'ergon le creste' (v. 107) deriva dall'analogo passo del secondo libro della traduzione dell'*Eneide* di Virgilio in Bernabò Silorata 1857, p. 49: «alti sul piano ondoso, ergon le creste». Si noti come i vv. 109-110 siano echeggiati nel volgarizzamento del secondo libro dell'*Eneide* in Cozza 1872, p. 43: «le sacre bende, di sgroppar que' nodi / tenta ed insieme orrende grida innalza». I vv. 111-113, a partire dalla vistosa sovrapposizione in clausola di 'incerta scure', sembrano tratti dall'*Eneide* volgare di Bondi 1790, p. 89: «siccome toro, che mugghiando intorno / fuggì ferito dagli altari, e il colpo / scosse dal collo dell'incerta scure».

vv. 114-117: Il poeta è immobile, rapito dall'influsso, quasi simultaneo, che tanto i versi di Virgilio, quanto la visione della statua sono capaci di esercitare sull'osservatore. Per empatia travolto dalle medesime sensazioni di Laocoonte, sollecitato da diversi stimoli, è paralizzato. L'affanno, appunto 'l'ansimar del petto', recupera lo 'anhelum est' di Sadoleto *carm*. 28, mentre l'ossimorico 'muoversi irrigidito' dei serpenti, quelli del gruppo scultoreo. Per le 'lacrime furtive' (v. 116), cfr. il celeberrimo Donizetti, *Elisir d'amore* II, viii, 1: «Una furtiva lagrima / negli occhi suoi spuntò». La clausola 'distillar giù per le guance' riprende il già citato passo dantesco di *Inf.* XXIII, 97-98: «a cui tanto distilla / quant'i' veggio dolor giù per le guance?».

[XXVII]

Francesco Massi
[*Laocoonte*]

Mugge da fiere serpi avviticchiato
coi figliuoletti suoi Laocoonte
simile a toro che fuggì piagato
l'ara, e dal ferro disviò la fronte;
sparso di sangue con velen mischiato
dalle trisulche lingue a morder pronte
quelle tenere membra invan difende,
invan le braccia a dislegarsi stende.

Schema metrico: ottava rima ABABABCC

v. 1: L'incipit, immediatamente riconducibile al 'mugitus' virgiliano (*Aen*. II, 222) è sovrapponibile all'attacco di un'ottava del Borromeo (I, [I], iii, 1: «Mugge qual toro, e dalle luci torte»), salvo però considerare possibili simultanei e paralleli influssi sul 'fiere serpi' da Chiusole (I, [II], 346: «fier serpente»), a sua volta desunto da Eurialo d'Ascoli (I, cxxxix, 3: «e 'l fianco poi dal fier serpente cinto»). La clausola ricompone le medesime tessere usate da Filomarino (I, [VI] 179-180: «tortuosi / giri de' serpi avviticchiati»). vv. 3-4: La locuzione 'toro che fuggì piagato / l'ara' è certamente memoria di Leopardi, *Eneide* II, 315-316: «quai dà muggiti il toro allor che fugge / piagato l'ara», con iterazione altresì dell'enjambement. Per 'disviò la fronte' s'intenda spostò il capo per evitare il colpo; per un parallelo esplicativo, cfr. il volgarizzamento delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio in Dal Borgo 1837, II, p. 81 (IV, xix, 5-6): «Polluce onde il gran colpo non lo aggiunga / la minacciata fronte oltre disvia». v. 5: Il dettato echeggia Caro, *Eneide* II, 370-372: «Egli, com'era / d'atro sangue, di bava e di veleno / le bende e 'l volto asperso». v. 6: Le 'trisulche lingue', cioè trifide, connotano esseri portentosi piuttosto che animali reali; cfr. *GDLI*, XXI, p. 377 che rimanda a *HP* 1499, pp. 61-62: «Ma uno spaventevole et horrendo Dracone, le trisulche et tremule lingue vibrante cum le pectinate maxille di pontuti et serrati denti stridente, cum la corpulentia di squammeo corio, labente sopra lo ostracato pavimento scorrendo, cum le ale verberante il ruvido dorso, cum la longa coda lapsi anguinei, grandi nodi strictamente inglobava instabili». Il drago con la triplice lingua è comunque tradizionale, per cui cfr. Ov. *met*. VII, 150; Verg. *georg*. III, 439; Hor. *carm*. II, xix, 31-32; Stat. *Theb*. V, 509; Apul. *met*. VI, 15 – tutti riferimenti indicati in Ariani – Gabriele 1998, II, p. 655. v. 7: Per 'tenere membra', cfr. ancora Caro, *Eneide* II, 362: «Le tenerelle membra ambo avvinchiando».

[XXVIII]

Mario Rapisardi
Laocoonte

1.

Perché di Dio spregiò l'ira, e la troppa
fede irrise de' ciechi armenti umani,
or qui l'audace con ululi vani
la sorte accusa, e in aspre pene intoppa. 4

Da' piedi a' fianchi, alle braccia, alla coppa
avvinghianlo i serpenti, ed ei con mani
adunche invan dal petto ansio gl'immani
de' famelici mostri orbi disgroppa. 8

Silenziosa intanto alla ferrigna
aer sorge la notte; ode l'orrendo
strazio la turba da lontano, e ghigna. 11

Schema metrico: sonetto [1] ABBA ABBA CDC EDE.

vv. 1-4: La prima quartina cerca di stabilire le cause del supplizio che gli dèi inflissero a Laocoonte, che trova spiegazione, secondo il poeta, nell'aver deprecato la religiosità popolare accesa dal cavallo di legno offerto dai greci ai troiani; cfr. Verg. *Aen.* II, 40-57, e soprattutto 54 («si mens non laeva fuisset»), che spiega come la 'troppa fede' rese gli abitanti di Troia alla stregua di irrazionali bestie, appunto 'ciechi armenti umani' (vv. 1-2). Il sintagma 'armenti umani', non ignoto alla tradizione letteraria coeva (e.g., il discorso su Friedrich Nietzsche in Petrone 1905, p. 195: «la vecchia superstizione democratica degli armenti umani»), è stilema del poeta, occorrendo anche al v. 11 del sonetto intitolato *La montagna fatale*, in Rapisardi 1897, V, p. 293: «ghignando ai travagliosi armenti umani», dove peraltro il gerundio 'ghignando' risponde al 'ghigna' del v. 11 del sonetto qui presente. Anche gli 'ululi vani' (v. 3) erano già ricorsi in opere precedenti; cfr. Rapisardi 1884, p. 319: «invocavan con vani ululi il cielo». Il verbo 'intoppa' (v. 4) è da intendersi con 'incorre' (cfr. *TB*, II, p. 1634).

vv. 5-8: Qui si descrive, secondo il canonico schema imposto dal Sadoleto, l'attacco dei serpenti a Laocoonte, avvolto dai rettili dei piedi fino al capo (v. 5), il quale, anelando con ansia, tenta di liberarsi (vv- 7-8). Il sintagma 'mani adunche' (vv. 6-7) indica l'atto di aggrapparsi, come indicato in *TB*, I, p. 263: «T. Car. Eneid. volg. 235. E stanco e molle con l'adunche mani M'aggrappava alla riva. Virg. Prensantemque uncis manibus capita aspera montis». Traduce invece «anhelum est» del Sadoleto (*carm.* 28) l'aggettivo 'ansio' (qui v. 7), da intendersi per 'ansimante' (cfr. *TB*, I, p. 478). Gli 'immani orbi' (vv. 7-8), in iperbato, richiamano Verg. *Aen.* II, 204: «immensis orbibus angues»; tuttavia, cfr. supra I, Massi [XXIV], 104: «immani spire».

vv. 9-11: La prima terzina rappresenta una sorta di intermezzo, dove l'azione si ferma per indugiare sul calar della notte (vv. 9-10) e sul senso di rivalsa che il popolo prova nell'udire le strazianti grida di Laocoonte divorato (vv. 10-11). I termini 'silenziosa' e 'notte' sono posti in forte iperbato, e forse sono da ricollegare a un sintagma letterario, unito a suoni che, proprio a causa del silenzio, risaltano; cfr. il volgarizzamento del *Paradiso per-*

Ei solitario nell'immenso orrore,
i profondi nell'ombre occhi figgendo,
l'alba invoca e la pace, e mai non muore. 14

2.

«Né se inferrato a questa roccia in queste
spire sotto un'ignota ira mi fiacco,
mentre al suon delle mie voci moleste
fugge sbeffando il popolo vigliacco. 4

Né se gli odi selvaggi e le tempeste
tutte scateni sul mio corpo stracco,
o Natura, avverrà che le funeste
dimande io cessi rassegnato e fiacco. 8

duto di John Milton in A. Maffei 1857, p. 151: «è dolce / il venir della sera, o d'un'azzurra / silenziosa notte accompagnata / dal suo fido usignuol [...] ma non l'orezzo del mattin che sorge». La formula 'orrendo strazio' (già in Leopardi, *Balaamo* II, 113-114: «Fra l'orror proverà d'avversa sorte / lo strazio orrendo d'esecrata morte») ricorre più prossima nel tempo e nel medesimo ordine in Benvenuti 1872-1873, p. 23: «che tant'amai / l'orrendo strazio». L'intero v. 11 sembra esemplato su Casti, *Animali parlanti* XXV, xl, 1: «Scroscia di risa l'ampia turba, e ghigna».

vv. 12-14: La terzina finale non esaurisce l'azione, piuttosto ne rimanda lo sviluppo al sonetto successivo. La percezione del dolore dell'uomo è acuita dalla solitudine e dall'oscurità, a cui l'invocazione dell'alba simbolicamente coincide con la fine della pena; alba che non giunge, pena che non finisce. Il v. 12 è chiara memoria di Parini, *Poesie serie* XLIV, 11-12: «e veggio come, in quell'immenso orrore, / solo non già ma con se stesso ei segga». Il sintagma 'occhi figgendo', qui in clausola (v. 13), è già stilema dell'autore, occorrendo nel precedente poema *Lucifero* (IX, 154-155); cfr. Rapisardi 1877, p. 193: «ond'ella in fronte / gli astuti li figgendo occhi d'amore».

Schema metrico: sonetto [2] ABBA ABBA CDC EDE.

vv. 1-4: La prima quartina riprende da dove il primo sonetto si conclude, con un lamento in discorso diretto di Laocoonte morente, che si conclude con la fine della prima terzina (vv. 1-11). Qui il sacerdote sembra rappresentato con le fattezze di un Prometeo; 'inferrato' (v. 1) infatti deve intendersi come 'incatenato' (*TB*, II, p. 1487). Anche il v. 2 sostiene questa interpretazione, se si cfr. ancora con Rapisardi 1877, p. 14 in cui è proprio Prometeo a lamentarsi della propria sorte con queste parole: «Or quinci ai nembi, / come vedi, io mi fiacco […] e inesorata / l'ira è dei Numi». Per 'ignota ira' (v. 2), cfr. De Luca 1843, IV, p. 186: «la cui special virtù saprà l'ignota / ira micidial spegner di questo / furibondo malor». La fuga sbeffeggiante del popolo, accompagnata da forte allitterazione di /f/, è invenzione del Rapisardi, che aumenta la carica eroica della sorte di Laocoonte.

vv. 5-8: La seconda quartina è un'ulteriore presa di posizione dell'uomo contro le forze della natura e le divinità: le torture non serviranno a tacitare il sacerdote ribelle. Il 'corpo stracco' in clausola (v. 9) echeggia ancora Rapisardi 1877, p. 306: «È noto a voi, che spennacchiato e stracco».

Cadrò, d'un cieco nume ostia feroce,
cadrò, ma sin nell'are tue più cupe
t'incalzerà il mio sguardo e la mia voce». 11

Così con destinato animo piange
per l'alta notte. Alla nettunia rupe
con fragor di cachinni il mar si frange. 14

vv. 9-11: L'intera terzina evoca l'episodio del sacrificio di Ifigenia come attestato in Lucrezio e tradotto in volgare dal medesimo poeta; cfr. Rapisardi 1880, p. 28: «Nel dolce tempo nuzial procomba / dal padre suo scannata ostia infelice»; la clausola 'ostia infelice' coincide con 'ostia feroce' (v. 9) dal punto di vista metrico e fonico (FEliCE ≈ FEroCE). La consapevolezza della propria sorte diventa un proclama della dignità dell'eroe morente.

vv. 12-14: La terzina finale, che segue la chiusura del discorso diretto, è divisa in modo simmetrico al centro del v. 13: la prima parte (vv. 12-13), concentra l'attenzione del lettore sul Laocoonte, che piange la sua sorte ormai scritta nella notte più profonda (così è da intendersi 'alta notte'); la seconda parte (vv. 13-14), sposta il fuoco sul paesaggio circostante, dove le grida dell'uomo vengono coperte dal suono delle onde, quasi a deriderne il pianto, sminuendone l'effetto catartico. La 'rupe' (v. 13) è ancora elemento naturale che rafforza la sovrapposizione con la figura di Prometeo. I 'cachinni' (v. 14) sono 'risa sguaiate' (cfr. *TB*, I, p. 1099), accompagnate dal poliptoto 'fragore' + 'frange'.

II

Teatro

[I]

Giovanni de Benedictis
L'incendio di Troja

ATTO SECONDO

SCENA IV

Cassandra Padre…Signor…
Priamo Che avvenne?
Cassandra Ahi qual funesto evento! Al lido or ora
mentre che Laocoonte al Dio del Mare
un gran toro immolava,
da Tenedo sull'onde 5
due draghi immani a profanar l'altare
vennero con il sangue, e colla morte
pria de' miseri figli, e poi del padre
Laocoonte infelice. Ahi che in narrarlo
tutto sen fugge al cor gelido il sangue: 10
indi partì, qual di un trionfo altero,

Schema metrico: endecassilabi e settenari sciolti.

vv. 1-25: La prima parte della scena è tutta dedicata alla ricostruzione degli eventi che portarono alla morte di Laocoonte; la seconda parte, esclusa dall'estratto, descrive la dinamica dell'ingresso del Cavallo in Troia. L'impianto è molto scarno e tutto fondato sul resoconto fatto da Enea in Verg. *Aen*. II, 201-227.

v. 6: I 'draghi immani' parafrasano il lat. 'immensis orbibus angues' (Verg. *Aen*. II, 204), con metaplasmo di caso per l'aggettivo, riferito a 'orbes' e non ad 'angues', con procedimento non estraneo alle ecfrasi poetiche; cfr. *supra* I, Borromeo [I], i, 3; I, Benazzi [VIII], 9; I, Costa [X], 32; I, Bellucci [XXI], 13. In volgare, il sintagma è estraneo alle rappresentazioni di Laocoonte, ma si attesta in ambito tragico, e.g., Bartolommei 1632, p. «O draghi immani, o s'altro mostro vive».

v. 10: L'ispirazione del passo è anche qui tratta da Virgilio, in particolar dal racconto dell'episodio di Enea che rabbrividisce – *Aen*. II, 204 usa 'horresco' che è spesso associato a 'tremo' (cfr. Ernout – Meillet 1951, pp. 299-300). La dinamica del raggelamento per via dello spettacolo spaventoso è resa mediante l'immagine del sangue che rifugge al cuore lasciando fredde le membra periferiche, secondo un paradigma ampiamente attestato nella letteratura scientifica medievale e moderna, e sovente messo in versi nella lirica. Nondimeno, coevo anche se di poco posteriore, un dettato simile è anche di ricezione arcadica, per cui cfr. *RdA*, XIII, p. 8 [Alceste Priamideo]: «Al cor, che trema, il caldo sangue fugge; / poi gelido mi cerca i nervi e l'ossa».

vv. 11-12: Per 'trionfo altero' si intenda qui una vittoria dura, ottenuta con la violenza, e le cui conseguenze finiscono per incutere timore; in ambito tragico, cfr. Marchese 1729, II, p. 496: «e tuo trionfo altero / ecco il momento, ahi duol, alfine al sommo è asceso: / il tuo nemico, il mio consorte è spento». Per 'feroce e crudele' riferito a un 'angue', cfr. Ceuli 1672, p. 302: «Che certo all'hor feroce in te qual angue / spargerei tosco e più crudele assai».

l'uno e l'altro feroce e crudele angue.
Enea E dove andaro?
Cassandra Al sommo
del gran tempio di Palla, entro al cui scudo 15
sotto al piede di lei giaccion ravvolti.
Priamo Che orror!
Enea De' sommi dei
ben comprendo gli arcani. Era dovuta
tal pena a Laocoonte. 20
Priamo E perché mai?
Enea L'indegno
con scellerata mano
contro il comun voler, il sacro legno
poc'anzi osò ferir. 25

vv. 14-25: Nella presente finzione scenica, è Enea a leggere gli eventi come prodigio sfavorevole ai troiani, avallando l'ingresso in città del Cavallo; per la locuzione 'ben comprendo gli arcani' (v. 19), cfr. Zeno 1696, p. 30: «Ninfa, da' lumi tuoi ben io comprendo / gli arcani del tuo cuor». Per 'sacro legno', cfr. Caro, *Eneide* II, 387: «e del furor che contra al sacro legno», ma anche *infra* II, Pascot [IV], 1907.

[II]

Anonimo
L'incedio di Troja

ATTO PRIMO

SCENA IV

Ascanio Udite.
Essendo Laocoonte a sorte eletto
sacerdote a Nettuno in questo giorno
gli facea d'un gran toro ostia solenne.
Mentre che sulla riva io con Anchise 15
stavamo ad aspettare il suo ritorno,
ecco venir da Tenedo (m'aggiado
a raccontarlo) due serpenti immani
ed appressarsi parimente al lito,
ondeggiando coi dorsi, onde maggiori 20
delle marine allor tranquille e quete.
dal mezzo in su fendean coi petti il mare,
e s'ergean con le teste orribilmente,
cinte di creste sanguinose ed irte.
Il resto con gran giri e con grand'archi 25

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

vv. 11-56: Il racconto, al netto di poche interpolazioni funzionali ad armonizzare l'estratto nella messinscena, è praticamente tratto nella sua interezza da Caro, *Eneide* II, 340-382: «Era Laocoonte a sorte eletto / sacerdote a Nettuno; e quel dì stesso / gli facea d'un gran toro ostia solenne; / quand'ecco che da Tenedo (m'agghiado / a raccontarlo) due serpenti immani / venir si veggon parimente al lito, / ondeggiando coi dorsi onde maggiori / de le marine allor tranquille e quete. / Dal mezzo in su fendean coi petti il mare, / e s'ergean con le teste orribilmente, / cinte di creste sanguinose ed irte. / Il resto con gran giri e con grand'archi / traean divincolando, e con le code / l'acque sferzando sì che lungo tratto / si facean suono e spuma e nebbia intorno / giunti a la riva, con fieri occhi accesi / di vivo foco e d'atro sangue aspersi, / vibrâr le lingue, e gittâr fischi orribili. / Noi di paura sbigottiti e smorti, / chi qua, chi là ci dispergemmo; e gli angui / s'affilâr drittamente a Laocoonte, / e pria di due suoi pargoletti figli / le tenerelle membra ambo avvinchiando, / ne si fer crudo e miserabil pasto. / Poscia a lui, ch'a' fanciulli era con l'arme / giunto in aiuto, s'avventaro, e stretto / l'avvinser sì, che le scagliose terga / con due spire nel petto e due nel collo / gli racchiusero il fiato; e le bocche alte, / Entro al suo capo fieramente infisse, / gli addentarono il teschio. Egli, com'era / d'atro sangue, di bava e di veleno / le bende e 'l volto asperso, i tristi nodi / disgroppar con le man tentava indarno, / e d'orribili strida il ciel feriva; / qual mugghia il toro allor che dagli altari / sorge ferito, se del maglio appieno / non cade il colpo, ed ei lo sbatte e fugge. / I fieri draghi alfin dai corpi essangui / disviluppati, in vèr la ròcca insieme / strisciando e zuffolando, al sommo ascesero / e nel tempio di Palla, entro al suo scudo / rinvolti, a' piè di lei si raggrupparo».

traean divincolando, e con le code
l'acque sferzando sì che lungo tratto
si facean suono e spuma e nebbia intorno;
giunti alla riva, con fieri occhi accesi
di vivo fuoco e d'atro sangue aspersi, 30
vibrâr le lingue, e gittâr fischi orrendi.
Noi di paura sbigottiti e smorti,
Chi qua, chi là ci dispergemmo, e gli angui
sfilar drittamente a Laocoonte,
e pria di due suoi pargoletti figli 35
le tenerelle membra ambo avvinchiando,
sen feron crudo e miserabil pasto.
Poscia a lui, ch'a' fanciulli era con l'arme
giunto in aiuto, s'avventaro, e stretto
l'avvinser sì, che le scagliose terga 40
con due spire nel petto e due nel collo
gli racchiusero il fiato; e le bocche alte,
entra al suo capo fieramente infisse,
gl'addentarono il teschio. Egli, com'era
d'atro sangue, di bava e di veleno 45
le bende e 'l volto asperso, i tristi nodi
di sciogliere con le man tentava indarno,
e d'orribili strida il ciel feriva;
qual mugghia il toro allor che dagl'altari
sorge ferito, se del maglio appieno 50
non cade il colpo, ed ei lo sbatte e fugge;
i fieri draghi alfin da' corpi esangui
disviluppati, in vèr la ròcca insieme
strisciando e zuffolando, al sommo ascesero
e nel tempio di Palla, entro al suo scudo 55
Rivolti, a' piè di lei si raggrupparo.

[III]

Pietro Chiari
La rovina di Troia

ATTO SECONDO

SCENA IV

Elena Alto, amici, non fate; e mandi Enea
presto qualcuno a raffrenar la plebe
che vuol punir tumultuosa e balda
il sacerdote Laocoonte, invece,
che lo compianga de' svenati figli 5
sotto degli occhi suoi.
Enea Come? Che avvenne?
Corri, Acate, al tumulto, e tutta adopra
la regia autorità, perché non varchi
i suoi confin l'ignaro volgo insano. 10
Acate Fidati a me, ch'io non prometto invano

(*parte*)

Enea E tu, donna real, narra l'evento.
Chi osò svenar di Laocoonte i figli?
E perché a lui si dichiarò nimico
il furor popolar? 15
Elena Tutto io ti dico.
La partenza de' Greci e l'abbandono
di quel misterioso alto cavallo

Schema metrico: endecasillabi sciolti con occasionali distici.

vv. 1-15: La scena si apre con un concitato conciliabolo tra Elena, Enea, e Acate, in cui viene narrata la nota vicenda dell'attacco dei serpenti a Laocoonte, secondo lo schema imposto da Verg. *Aen*. II, 201-227. Tuttavia, rispetto al modello classico, si possono riscontrare significative differenze: al di là dell'afflato positivo di cui è avvolta la figura di Elena, interessata, premurosa e sinceramente coinvolta nelle vicende dell'ormai decadente Troia, e l'ambiguo distacco di Enea, che pare più interessato a far sì che il fato della città si realizzi, di modo da poter imbracciare finalmente il suo destino di fondatore di Roma, la figura di Laocoonte, di solito ucciso a seguito dell'arrivo dei serpenti (qui in realtà uno solo), non subisce direttamente l'attacco, che viene riservato ai figli, ma è tratto in ostaggio dalla folla, che intende linciarlo per il sacrilego gesto di aver scagliato la lancia contro la sacra offerta votiva rappresentata dal Cavallo. Per 'raffrenar la plebe' (v. 2), ovvero riportare l'ordine tra i tumulti popolari, utilizzato in ambito teatrale e in clausola, cfr. Gravina 1740, p. 120: «A regolare, e raffrenar la plebe». Al v. 10, la clausola allitterante 'ignaro volgo insano', con minimo scarto consonantico tra i due agg. 'IgNArO' / 'INsAnO', dimostra un certo gusto arcadico, e.g., Frugoni 1779, V, p. 322 «credesi profano / da l'ignaro volgo insano».

non s'udì tosto in Troia; e Troia tutta
ebbra di gioia e di stupor ripiena 20
si vuotò d'abitanti, alto sonando
di confuse notizie. Escono a stuolo
tremanti vecchi e pargoletti imbelli,
curiose donne e timide fanciulle,
per desio di vederlo. Il popol folto 25
avanza e torna, si rincalza e cede,
s'urta, si preme e sussurrando ondeggia,
come in turbato mar, più risospinte,
più spuman sempre e romoreggian l'onde,
tornando in folla a flagellar le sponde. 30
Altri grida, altri esulta, altri decide
della macchina eccelsa; e chi la vuole
sacra agli dèi, chi pur la guarda intanto,
la tocca, la misura e si lamenta
che non ha scale, onde salirne in cima, 35
e ciò meglio veder che non intende:
tanto d'aria e di terra ingombra e prende.
Fra tanta calca, Laocoonte solo

vv. 16-37: Comincia il didascalico racconto di Elena, che parte dalla inscenata partenza dei Greci dalle rive, passando per il ritrovamento della grande statua, e l'opposizione di Laocoonte al fatto di condurla in città. La protratta allitterazione, con tanto di anadiplosi, del v. 19 enfatizza la sprovveduta convinzione da parte dei Troiani che la guerra volgesse a un termine: 'TOsTO in TROia; e TROia TuTTa'. Per 'popol folto' (v. 25), cfr. *supra* I, Silvestri [XIV], ii, 1. I movimenti della folla vengo paragonati a quelli del mare in burrasca, con una sequela coordinata di otto verbi riconducibili a questo campo semantico. La serie 'avanza e torna, si rincalza e cede' (v. 26) trova una posteriore occorrenza in Moneti 1790, p. 55: «Così fa l'uom, che a sommi gradi aspira, / e che superbo al merto altrui non cede, / come s'avanza, incalza, ascende, e gira». Nondimeno, anche in ragione della clausola 'flagellar le sponde' (v. 30), tutto questo passaggio sembrerebbe esemplato sul volgarizzamento in ottave dell'*Eneide* di Bartolomeo Beverini, in cui si descrive il moto incontrollato delle onde con analogo immaginario e lessico; cfr. Beverini 1680, p. 7: «Si posan sopra 'l mare, e le profonde / ime sedi di quello urta, e sconvolge / et Euro, e Noto, e turbator de l'onde / Affrico di procelle il tutto involge: / si porta il flutto a flagellar le sponde, / et in sé si rifrange, e si rivolge: / E con l'onda che va, quella si mesce / che torna, e l'ire l'una a l'altra accresce». Per 'macchina eccelsa' (v. 32), cfr. T. Tasso, *GL* XV, x, 2: «quella macchina eccelsa arder promette». Anche la clausola 'ingombra e prende' (v. 37) è di probabile matrice tassiana; cfr. *Mondo creato* III, 1413: «picciol loco sotterra ingombra e prende».

vv. 38-51: Nel racconto entra in scena Laocoonte, solo tuttavia, a differenza di quanto accade nell'*Eneide*, dove è accompagnato anch'egli da una folla di persone (Verg. *Aen*. II, 40: «magna comitante caterva»); questa scelta è finalizzata ad accrescere il lato eroico del personaggio. Laocoonte ha i capelli sciolti, quindi disordinati – così da intendersi 'rabbuffato' (cfr. *TB*, IV, p. 9), ma cfr. anche *supra* I, Benezzi [VIII], 1 e Nelli [XX], 9 – già all'inizio della vicenda, secondo la descrizione del *Satyricon*; cfr. Petr. LXXXIX, 19: «crinem solutus omne Laocoon replet»; nondimeno, il sintagma 'rabbuffato il crine' è di diffuso uso letterario, e.g., Metastasio, *Ciclope* 32-33: «Il rabbuffato crine, / l'ispido mento o la terribil voce».

venir si vede rabbuffato il crine,
torbido il ciglio e colla man scotendo 40
una grand'asta, alto gridar si sente:
«O forsennati e stolidi Troiani,
men di stupor, men d'allegrezza e meno
d'insolenti trasporti. Odio e furore
vuol de' Greci anche il nome; ira e vendetta 45
a noi deve ispirare l'ombra soltanto
de' corpi loro, e detestar si deve
sin l'aria che spiraro e sin la terra
che premeano col piè, quando è sicuro
che fu la Grecia ognor nostra rivale: 50
e quanto vien da lei tutto è fatale».
Detto ciò, l'asta ei vibra, e l'asta fende
l'aere legger, vola, stride e fere
tra costa e costa il traditor cavallo,
dove si pianta e trema. Al colpo orrendo 55
la macchina si scuote e ne rimbomba
il cavo ventre, qual passando a stento
fra monte e monte suol mugghiare il vento!

Enea Che si cerca di più? Quel colpo è degno
di Laocoonte, e a replicarlo or ora 60
me stesso invoglia.

Andromaca E perché mai funesto
a lui lo vuole il volgo?

Elena Ascolta il resto.
La spettatrice turba al colpo e al tuono 65
stava già per cangiar pensieri e voglie;

Per 'torbido ciglio' (v. 40), che qui deve essere inteso nel senso di 'sguardo corrucciato', risemantizza forse Bracciolini 1611, p. 209 (XXV, xxix, 1): «Volge il torbido ciglio, e intorno al prato», che invece intende 'vista non chiara' a causa dell'oscurità della notte. La dittologia 'forsennati e stolidi' (v. 42), ossia 'fuori di senno e sciocchi', cioè incapaci di ragionare, si spiega bene con un passo del coevo resoconto di viaggio nelle Indie orientali, in Murchio 1672, p. 36: «Mangiano molt'oppio, il quale siano a tanto che sii digerito li rende come stolidi e forsennati, e fuori di sé». La sentenza 'quanto vien da lei tutto è fatale' (v. 51) parafrasa il celebre Verg. *Aen*. II, 49: «timeo Danaos et dona ferentis», ma con riferimento sottile al cavallo come «fatalis machina» (Verg. *Aen*. II, 237).

vv. 52-59: La tensione della gestualità di Laocoonte prende corpo nell'incalzante sequenza verbale del lancio del giavellotto contro il cavallo: alla patetica iterazione di 'asta', sono giustapposti termini che coprono più ambiti sensoriali, di modo che non solo quello visivo, ma anche quello uditivo e tattile vengono coinvolti nel processo immaginativo: 'vibra' – 'fende' – 'vola' – 'stride' – 'fere' (vv. 52-53). Per 'traditor cavallo' (v. 54), cfr. l'anonimo volgarizzamento di Stazio, in *Poeti latini* 1732, p. 3: «Aggiugni ancor, che il traditor cavallo / di Greci pieno insidiatori e fieri». Per 'cavo ventre' (v. 57), cfr. Marino, *Adone* VII, lvi, 1: «nel cavo ventre del sonoro legno».

quand'ecco uscito dall'Egea palude
orribil drago, che le verdi creste
e le terga squammose incontro al sole
alza, contorce, snoda e s'avvicina 70
di Laocoonte ai due teneri figli,
che da lunge seguian l'orme del padre
senza saper perché. Padre infelice!
Difendi i figli tuoi, gridando intorno,
e gridan pure i figli e, in fuga volti, 75
chiedon mercè col pianto. Al pianto è sorda
l'avida belva, che allor fischia e freme,
s'avventa ad essi, li trabocca al suolo,
loro avviticchia al collo, ai fianchi al petto
la tortuosa coda, il caldo sangue 80
tutto ne beve; e quando gli ha svenati
li guata amaramente il mostro infido;
poi si lecca le labbra e torna al lido.

Andromaca Non più, ch'io gelo, e al memorando scempio
quasi mi manca il cor. 85

Enea Misero padre!
Alla strage de' figli e alle rovine

vv. 65-83: Seconda fase dell'episodio, che nella narrazione virgiliana ha uno stacco di centocinquanta versi, qui si ricongiunge con grande velocità al brano successivo: proprio subito dopo (cfr. il 'quand'ecco' del v. 67) che l'asta si conficca nel fianco del Cavallo di legno, emergono i serpenti dal mare. Per 'spettatrice turba' in prossimità della voce 'tuono' (v. 65), cfr. Cassina 1681, p. 27: «Nel sagro tuon d'ossequiosi carmi; / e cinta d'ogni lato / da spettatrice turba / spira agl'Empi terror, pietade ai Giusti». Al v. 68, il serpente è descritto con 'verdi creste', che sono però rosse in Verg. *Aen*. II, 206-207: «iubaeque / sanguineae», per cui cfr. il successivo recupero della *Colombiade* in Bellini 1826, III, p. 55 (XIII, lxxiii, 1-4): «Così addoppiato allor surse il periglio, / che già il serpe negli alberi percote. / Crolla ei le verdi creste, infosca il ciglio, / e in cento guizza turbinose rote». Per le 'squamose terga' (v. 69), cfr. Caro, *Eneide* V, 127-128: «con le cerulee sue squamose terga / sen gío divincolando». Il 'senza saper perché' del v. 73, esclude la versione tramandata da Hyg. *fab*. 135 e Serv. *Aen*. II, 201. La clausola del v. 76, pur avendo una probabile matrice petrarchesca (*Rvf* CCXCIV, 9: «ché piangon dentro, ov'ogni orecchia è sorda»), risponde piuttosto a un gusto settecentesco, per cui cfr. Bandi 1730, p. 7: «Ed a i cari fratelli, e all'altrettanto / amato padre subita involarsi, / sorda a i lamenti loro, e sorda al pianto», non solo in ragione della presenza delle voci 'padre' e 'fratelli', che rendono più prossimo l'impasto lessicale, ma anche di certe contorsioni retoriche, come l'iterazione di 'sorda'. Al v. 76, si rileva l'anadiplosi di 'pianto', che accelera ed enfatizza il dettato. Per la susseguente 'avida belva' (v. 77) con riferimento a serpenti, cfr. Rolli 1744, I, p. 417: «Temo d'avida belva o d'orrid'angue». Per 'trabocca al suolo' (v. 78), s'intenda 'cadere con la faccia a terra' (cfr. *TB*, IV, p. 1527). Una serie di allitterazioni ritmano la versificazione: 'TUrba' + 'TUono' (v. 65), 'inFELIce! diFEndi i FIGLi' + 'Figli e, in Fuga' (vv. 73-75), 'Fischia e Freme' (v. 77), 'Lecca' + 'Labbra' + 'Lido' (v. 83).

vv. 84-88: Le reazioni di Andromaca ed Enea, pur interlocutorie hanno una loro ragione nella genesi compositiva. Se la prima usa il sintagma letterario 'memorando scempio',

come mai sopravvive?
Elena Eccone il fine.
In vece di pietà la plebe insana 90
orror sentì del fatto. Ira del cielo
s'interpretò ciò, che fu forse allora
solo scherzo del caso. Il servitore
del gran cavallo acheo parve a' Troiani
violatore de' numi, e a' numi in faccia 95
degno di pena; onde a ragione o a torto,
se tu nol salvi, Laocoonte è morto.
Enea Si salverà, che assai geloso è Acate
de' reali diritti, e l'innocenza
non ha mai che temer; ma il ferro e il foco 100
si sospenda frattanto; onde col tempo
s'esamini ancor meglio, e si rischiari
il dubbioso portento.

che colloca bene l'episodio in contesto tragico, per cui cfr. Marchese 1729, I, p. 78: «Fece il tiranno memorando scempio», il secondo si interroga su come mai Laocoonte sia ancora vivo, di fatto esplicitando la necessità di inserire una spiegazione rispetto alla variazione sul mito.

vv. 89-97: Elena conclude il proprio discorso incentrando l'intera dinamica sulla 'plebe insana', che interpreta un prodigio in base ai propri umori. Il riferimento a un possibile scherzo del caso mette in luce questo meccanismo.

vv. 98-103: Chiosa di Enea, che confida nel ruolo del fido Acate per salvare il sacerdote in difficoltà. Enea tuttavia temporeggia, diventa così concausa della caduta della città per non essersi preso la responsabilità di distruggere il simulacro. Con il sintagma 'dubbioso portento', si indica un prodigio di difficile interpretazione, come nel posteriore volgarizzamento dell'*Elettra* di Sofocle in de Dominicis 1796, p. 66: «Che il gran portento / dubbioso e lento».

[IV]

David Levi
Il Profeta
Roma 20 settembre 1870

QUADRO III

SCENA UNICA

Assuero Il più nefasto[215] 135
avversator del bene. Ha cento nomi,
forme varie nei secoli riveste,
è Tifone, Ariman, Satana, Siva…
Emanuel E contro lui combatte inesorato
il giusto, e nel fatal combattimento 140
dritto, virtude e civiltà si affina…
e questa Roma, che dai prischi tempi
nel velame dei simboli costrinse
colpe, virtù supreme, inclite glorie,
ire implacate, sanguinose lotte, 145
e sacrilegi, e nel suo sen li chiuse,
siccome chiuso il testamento in arca,
come la vita in sen de la natura.

Schema metrico: Endecasillabi sciolti.

vv. 135-138: L'ecfrasi del Laocoonte segue una digressione sull'esistenza e la manifestazione del male, e sugli stratagemmi che l'umanità ha adottato nel corso dei secoli per contrastarlo. I 'cento nomi' del maligno potrebbero riferirsi in chiave antifrastica ai nomi di Dio nell'Islam, che sono appunto cento, di cui novantanove noti, mentre il centesimo ancora da svelare – i cosiddetti 'bei nomi di Allah', أسماء الله الحسنى, [asmāʾ llāhi al-ḥusnā]. Le molteplici manifestazioni del male diventano una sfida con cui deve confrontarsi il progresso delle Nazioni, quasi un topos nei discorsi politici del tempo; cfr. l'intervento dell'avvocato lucchese Attilio Burlamacchi in *Congresso cattolico* 1888, p. 137: «Questa esatta denominazione della eterna lotta che sempre si è combattuta, e sempre si combatterà sulla terra fra lo spirito cristiano, che sotto un nome solo, ha sempre propugnato e propugna il vero bene delle nazioni, e della società; e quello del male, che, sotto cento nomi, e cento differenti bandiere, ha sempre procurato e procura ancora la rovina delle società e delle nazioni». I nomi elencati al v. 138 attribuiscono una provenienza culturale distinta del medesimo concetto di maligno: Tifone, per l'antichità pagana, Ariman, per lo Zoroastrismo, Satana, per l'ambito giudaico-cristiano, Śiva, per l'Induismo.

vv. 139-141: Dettato non estraneo ai componimenti del tempo; e.g., 'combatte inesorato il giusto' sembra ricomporre tessere già analogamente combinate in un carme in morte di Niccolò Tommaseo, di cui Levi, anche in ragione dell'amicizia col defunto, avrebbe potuto avere contezza; cfr. *Onoranze* 1874, p. 37: «che le ingiurie del core immeritate / pazïenti combattono, invocando / la spada ultrice che a colpir nell'ora / tremenda scenderà, giudice un Dio / inesorato e giusto».

Oh! Questa Roma, dell'antica lotta
la più superba immagine teneva[216] 150
nel grembo suo riposta.
Assuero Ed alla luce
la ridonava ancora?
Emanuel Allor ch'all'Evo
per furori nefando e per menzogne, 155
il rinascente albor d'età men rea
all'Italia sorrise, immagin viva,
e oracolo e maestro d'altre truci
lotte imminenti pe' vietati veri,
erompendo dal sen, la gettava 160
d'un pontefice al piede.
Assuero E dove è dessa?
Emanuel Guarda colà nel marmo portentoso,
atleta del pensier, Laocoonte!
Da le cupe del tempio ombre sortite,[217] 165

vv. 142-151: La locuzione 'costringere nei simboli' (v. 144), a indicare il processo analogico nella generazione simbolica, è propria del linguaggio accademico del tempo, per cui cfr. Mariano 1870, p. 114: «L'arte non è la scienza; e l'essenza di questa è tale che […] non si lascia costringere entro simboli e allegorie, elementi dall'arte inseparabili». L'immaginario antico aveva espresso la drammaticità di questa lotta tra bene e male attraverso quanto tràdito dalla sopravvivenza archeologica di arti e lettere. Laocoonte è definito 'superba immagine' (v. 150) di tale scontro, in linea con il lessico dell'ecfrasi d'ambito scultoreo; cfr. un'ode sul cenotafio ravennate di Dante in Vedeche 1844, *ad ind.*, VII, 1-2: «Bella e superba immagine / degna dei dotti marmi».

vv. 154-161: L'allegoria di questa lotta tra bene e male viene restituita all'umanità mediante la statua del Laocoonte a seguito dell'oblio medievale. Per 'erompendo dal seno' si intenda della terra; il pontefice a cui si allude è Giulio II. Per 'immagine viva' (v. 157), si veda un parallelo significativo in Leopardi, *Canti* XXXI, 20-22: «Così riduce il fato / qual sembianza fra noi parve più viva / immagine del ciel».

vv. 163-164: La definizione 'marmo portentoso' rivolta al gruppo scultoreo del Laocoonte è già della tradizione ecfrastica settecentesca, in particolare relativa al cosiddetto Gladiatore Borghese, e.g., in Chiusole 1768, pp. 36-37 che vi associa tutta una serie di caratteristiche fisiche di consueto attribuite anche al Laocoonte vaticano: «Fra le conte pareti indi rimira / quel portentoso marmo, che minaccia, / cui scote i membri formidabil ira. / Mira che ardita, che terribil faccia, / che minaccioso sguardo e forte petto, / che snello piè, che nerborute braccia». Per 'atleta del pensiero', sintagma caro all'autore, cfr. Levi 1875, p. 44 che allude a un ruolo non solo speculativo ma anche civile del filosofo: «Il genio che ha potenza di ravvivare ed innalzare tutto ciò che tocca, potrà come Virgilio, l'Ariosto, il Tasso, vestire anche le finzioni della forma più affascinante; vivi raggi di verità e di bellezza illumineranno le loro carte, ma più non vi risplende e grandeggia l'Atleta del pensiero, l'educatore del popolo, talché la poesia diviene una finzione, il poeta si fa prono all'altare, strumento del suo mecenate o cortigiano del duca».

vv. 165-179: A differenza degli usuali schemi narrativi, qui i serpenti, anziché venire dal mare, escono dal tempio, cosa che sovverte di fatto la dinamica dell'azione come narrata da Virgilio (*Aen.* II, 225-227); che questo scarto abbia un valore di carattere ideologico non

ecco due serpi, con lunghe le spire,
strisciando in lui s'avventano. Negli irti
attorcimenti, e poderose scaglie,
avviticchiar Laocoonte e i figli;
pur ei si aderge, ed urla, e lotta e punta 170
i piedi al suolo, il petto arretra, incurva,
stende le braccia e le due serpi stringe
ne le tenaglie di sue ferree mani;
ma s'avverte impotente; e più s'intriga,
e invan si ostina a distrigar le membra 175
da le punte rodenti, e l'irte spire;
indarno i figli esterrefatti e supplici
volgono al genitor braccia e pupille,
pietà chiedendo, aita. Ma i due mostri
vibran le lingue, e con alte le bocche 180
salgono sempre più ostinati, e vanno
rampicando sui petti, e colli allacciano,
e s'allungano e cercan per le chiome
d'addentar le cervici…un grido estremo
mandò Laocoonte – udillo Apollo 185
e radiante di beltà divina

è da escludere, considerando le posizioni anticlericali del Levi. Il sintagma 'irti attorcimenti' (vv. 167-168), in enjambement, dispone di una forte carica fonica, con il primo termine che è peraltro parziale anagramma del secondo. L'immagine delle 'ferree mani' risulta particolarmente efficace nella resa della dinamica; cfr. la poco posteriore prosa in De Santi 1895, p. 306 ove due giovani che si agitano, con i petti ansanti, 'puntando i piedi', tale da risultare in un plausibile luogo parallelo: «[…] li prese pe' polsi quasi trascinandoseli dietro; giacché non volevano a niun modo tornare: specialmente Giustino, che di tratto in tratto puntava i piedi in terra e tentava di svincolarsi dalle ferree mani del suo secondino. Quando giunsero alla casa, ansanti, madidi di sudore e bagnati di pianto, co' capelli arruffati […]». La successiva colluttazione tra Laocoonte e i serpenti (vv. 170-179) si adegua a uno schema canonico. La paratassi dei verbi, scandita dalla congiunzione coordinante e dall'asindeto (vv. 170-172), accelera il dettato e sintetizza in tre versi la dinamica non cedendo alla tentazione di abbondare in dettagli. Ai vv. 174-177 si registra un impasto fonico dettato da incontri consonantici aspri, reiterati in poliptoti e paronomasie, finalizzati a incrementare la drammaticità del momento: 'iNTRiGa', 'oSTiNa', 'diSTRiGar', 'IRTe', 'eSTeRRefatti'.

vv. 180-187: I serpenti, in linea con quanto fatto altrove (I, Missirini [XIII], 5-8), vengono paragonati all'edera che si avvolge intorno al tronco di un albero. Il verbo 'rampicare' (v. 183) è particolarmente congeniale a tale immaginario; cfr. Rubbiani 1889, p. 7: «[…] l'edera rampicando mi avvolgerà […]». Laocoonte lancia, in pieno registro tragico, un 'grido estremo' (v. 184), un urlo che precede la morte; cfr. tra gli altri la versione italiana di *Les Martyrs* di Chateaubriand, in Santini 1877, II, p. 30: «nel grido estremo e reclinar del capo / ch'Ei facea nella morte», che in questi termini descrive l'urlo di Cristo sulla croce. Dal v. 185 in avanti, la finzione poetica recupera una soluzione già sperimentata (I, Roero di Saluzzo [XVII]), in cui si fa intervenire il vicino Apollo del Belvedere in soccorso del Laocoonte morituro.

contro i mostri piantossi. Colà il mira!

(*Mostra l'Apollo del Belvedere*)

Assuero Qual superba bellezza, alto disdegno[218]
gli siede in fronte, e in sé sicuro posa!
Emanuel Agita l'arco, il tende e dalle corde 190
fischiando trasvolaro due saette:
e i neri mostri, ad uno ad un feruti,
lentar le spire e rotolar nel fango,
tingendolo del loro sangue nerigno…
Ma quelle melme diventar colubri; 195
l'Eufrate, il Tigri, il Nil, l'Adria, lo Ionio,
mar Indo, mar del Caspio e mar del Polo,
tutto in fiele la lor bava ritinse;

vv. 188-194: L'Apollo appare, come di consueto, con lo sguardo adirato, sicuro dei propri mezzi. Il sintagma 'alto disdegno' è topico, ma, combinato con la sicurezza di sé che promana dall'aspetto della statua, potrebbe segnalare un'eco del sonetto manzoniano *Alla sua donna* (1: «Se pien d'alto disdegno e in me securo»), pubblicato per la prima volta nel giugno del 1884, stesso anno dell'uscita dell'opera del Levi (Danzi 2012, pp. 127-130); cfr. anche Ariosto, *OF* XIX, xv-xvi dove ad 'alto disdegno' si associano manifestazioni di ira, il lancio di un arco e sangue che sgorga sulla sabbia. Se nel componimento di Diodata Roero di Saluzzo le possibilità immaginative dell'arte poetica si scontrano con i limiti dell'arte plastica, rendendo impossibile che Apollo aiuti Laocoonte, qui invece la poesia prevale sulla scultura, e le frecce del dio sauroctono centrano l'obiettivo e salvano il sacerdote troiano dalla morte. Di ascendenza medica è 'sangue nerigno', ovvero scuro, per cui cfr. M. G. Levi 1838, XLI, p. 82: «[…] sangue nerigno; il sangue del cuore e de' grossi vasi è dello stesso colore».

vv. 195-201: Quel male simboleggiato dai serpenti che aggrediscono Laocoonte, nonostante sembri apparentemente sconfitto dai dardi del dio, torna e si diffonde nel mondo a seguito di una inattesa quanto spettacolare mitosi attraverso i fiumi e i mari – Tigri, Eufrate e Nilo, sono tre dei quattro fiumi edenici, se si dà credito all'identificazione di Rashi dell'oscuro nome biblico Pîšōn. Il male redivivo, quindi, con le proprie spire avvelenate – così da intendersi 'attoscate' (v. 200) – torna a soggiogare e opprimere i popoli proprio come aveva fatto con Laocoonte.

vv. 202-210: I profeti nella storia avevano provato a mettere in guardia l'umanità da questi pericoli, salvo poi finire nel novero dei martiri. Prosegue quindi l'analogia con Laocoonte, qui idealmente parte di quei pochi sapienti, anch'egli profeta inascoltato dalla folla per aver provato a svelare l'inganno del Cavallo. Laocoonte viene incluso nel novero dei 'sofi' che, in linea con certune fonti classiche, può essere inteso nell'accezione di 'sapiente' o 'pensatore'; cfr. Cic. *Tusc*. V. 7: «Itaque et illos septem, qui a Graecis σοφοί, sapientes a nostris et habebantur et nominabantur». Nondimento, stando a *TB*, IV, p. 948 'sofì' ovvero 'soffì' significa «uomo di pura religione, e riformato in meglio» alla luce di Ménage 1685, p. 439 e soprattutto di Scaliger 1598, p. 490: «Hodie vocamus Reges illos Sophi. Quia صوفي Tzophi Arabice signifcat purae religionis hominem, et in melius reformatum». Originale, forse addirittura *hapax*, è 'aggiotata umanità' (v. 210), da intendersi 'vittima di frode', con accezione quasi giuridica.

e draghi e serpi e rettili infestaro
l'aure del ciel; nelle attoscate spire 200
tengon popoli interi soffocati.
Chi a redimerl scenda? – Diero indarno
un grido i precursori. – Ma quel grido
cadde in deserto. Vennero i profeti;
li accusaron le turbe. Tenta invano 205
la ragion prevaler di pochi sofi,
e la fossa dei martiri li accolse,
senza un onor, né il badar gli schiavi;
l'errore e la brutal forza soverchia…
per la aggiotata umanità qual scampo? 210

Assuero Convien che tutto un popolo si levi[219]
salute dei popoli, ed armato
d'invitta fede, di voler tenace,
di virtude indomabile, combatta
contro i dragoni, i rettili, i colubri, 215
a difesa del ver, la pugna eterna.

Emanuel E quel popolo è sorto: ed accampato
in mezzo a tutti i popoli e l'etadi,
d'eterno vero in nome, lui segnava,
popolo-sole, popolo-profeta, 220
la mano dell'Eterno col suggello
del martirio sul fronte e del pensiero:
quanto più lunga sia la lotta cruda,
rifulgerà più splendida e vicina
l'alba del gran riscatto. 225

vv. 211-225: Il discorso allegorico si chiude con la possibile soluzione del problema, in piena chiave romantica e risorgimentale: l'ascesa di un popolo capace di ripristinare la giustizia e di combattere il male, che inveri la sua missione profetica in una applicazione del progetto, non scevro di ascendenze massoniche, che echeggia le parole della *Lettera a Pio IX* di Giuseppe Mazzini: «Dio è Dio e il Popolo è il suo profeta: Dio fiammeggia al vertice della piramide sociale, il popolo studia, raccoglie, interpreta i suoi voleri alla base! Dovunque fondato sovr'altre basi, il potere tradisce inconscio o viola deliberatamente la divina legge d'amore, di libertà, d'eguaglianza, d'associazione fraterna, d'educazione comune, ivi è il male». Di sapore mazziniano anche il v. 225, dove 'l'alba del gran riscatto', che è stico settenario di endecasillabo in antilabè, occorre in una canzonetta di settenari intitolata *Presente e futuro* di Innocenza Ansuini Tondi, che appare intrisa dei medesimi ideali: «Azione e Senno affrettino / l'alba del gran riscatto. Tutte le genti segnino / dell'Alleanza il patto / eterno» (Marinucci 2013, pp. 218-219).

[V]

Giovanni Pascot
Laocoonte

PERSONAGGI

Priamo
Laocoonte, sacerdote di Nettuno
Paride
Agamennone
Ulisse
Calcante
Ecuba
Cassandra
Andromaca
Astianatte, fanciullo
Elena
Un nunzio
Araldo greco
Araldo trojano
Soldati greci e trojani – sacerdoti

ATTO PRIMO

SCENA I
Agamennone e Calcante

Agamennone Avanzati Calcante. Qual notizia
rechi dal tuo messaggio? Ed i nemici
quali nutron pensier?
Calcante Poiché ai Dardanî
accampamenti e alla magion di Priamo 5
scortai l'Ettorea salma, uscii per campo
esplorator dell'animo de' Teucri.
Sospese l'armi alle pareti e agli alberi,
e sui cruenti solchi errar lasciando
i corridor, gemon gli eroi dolenti 10
pel morto Ettorre, a lor consiglio in pace
e alto sostegno in guerra. In varii giorni,
appo le rive del lungo Ellesponto,
trasportarono in copia abeti e querce,
e poi con queste edificar la pira, 15
su cui, cosparsa d'odorosi unguenti
e in nivei manti avvolta, essi gemendo
ne deposer la salma. Allor dai templi
e dalle tende e dai palazzi augusti,

Schema metrico: endecasillabi sciolti.

vv. 5-10: La 'magion di Priamo' (v. 5) è sintagma molto diffuso nei volgarizzamenti omerici, e.g., in Natale 1807, p. 244: «alla magion di Priamo fastosa» e in Macini 1824, p. 744 (XXIV, xxx, 7): «alla magion di Priamo pervenne». Anche 'ettorea salma' (v. 6) è ascrivibile al medesimo serbatoio letterario; cfr. e.g. V. Monti, *Iliade* XXIV,152: «agli strazii ei rattien l'ettorea salma» e Cesarotti, *Iliade* XXIV, 25: «[…] e al carro / lega l'Ettorea salma […]». Al v. 8, immagine di gusto mariniano; cfr. *Adone* XVII, xci, 3-4: «e poiché l'ha d'un elce a un ramo forte / sospese e l'armi d'or deposte e scinte». I 'cruenti solchi' (v. 9) sono sineddoche per il campo di battaglia; cfr. tra i molteplici luoghi paralleli l'esplicativo volgarizzamento del *Paradise and the Peri* di Thomas Moore in Vitali 1844, p. 544: «là, tra le nebbie de' cruenti solchi / della battaglia».

vv. 10-18: La formula 'lungo Ellesponto' (v. 13) è ancora da V. Monti, *Iliade* XXIV, 687: «ed il lungo Ellesponto. All'opulenza». L'episodio delle esequie di Ettore, come noto, chiude l'*Iliade*; per la raccolta di legna e l'allestimento della pira, cfr. Hom. *Il*. XXIV, 778-787. Il poema omerico però non specifica a quali piante si attingesse, come qui 'abeti e querce' (v. 14). A ben guardare, l'intero verso, se letto in parallelo col precedente, potrebbe dimostrare, in ragione di alcune trame foniche («appo le riVE del lUNGo ELLESPonto / trasPoRtARoNo in COPia abeti e querce»), una livrea tassiana, rafforzata proprio dalla clausola medesima: T. Tasso, *GC* XVII, cxxvii, 7-8: «dUNQue VEnite aLLE mie fide SPalle / PeR l'AReNa che COPre abeti e querce». Il v. 15 echeggia Bernardi 1785, p. 294: «quanto la pira a edificar con l'ara». Per i 'nivei manti' (v. 17) s'intendano le bende bianche in cui i cadaveri venivano avvolti prima di essere arsi.

in ordinanza e con funerea pompa, 20
uscirono i guerrieri, i sacerdoti,
le donne ed i fanciulli, e dolorosi
circondarono il rogo e sull'estinto
fecer suonar più vivo il lor lamento.
Chi ne lodava la prodezza, i savi 25
proponimenti e l'inviolata fede
al nodo coniugal; chi la pietade
verso gli oppressi ed i canuti padri;
chi la soave dignità dei modi
e la maschia beltà delle sembianze: 30
e in tanto lamentar scende ad ognuno
sovra le guance in larga vena il pianto.
Su tutti alto s'ergea Laocoonte,
che coll'orgoglio dell'antico lustro
premendo in petto ogni espression d'affanno, 35
sacerdote e guerrier, sprona le teucre
falangi alla battaglia, ed altamente
grida che non col pianto e coi lamenti,
ma col valor render potranno ad Ettore
degna onoranza. A questi incitamenti 40
vedi i Troian fermar sugli occhi il pianto,
arder di sdegno, accorrere alle tende
e apparecchiarsi all'armi, alto giurando
d'abbandonar prima la vita e il sole

vv. 19-24: Descrizione del corteo funebre per Ettore, con vari momenti. I dettagli qui forniti sono maggiori rispetto a quelli dati dal passo dell'*Iliade*. Il v. 20 ricalca uno schema di matrice tragica già in S. Maffei, *Merope* III, i, 62: «ben tosto ampia inalzar funerea pompa».

vv. 25-32: L'intero passo, con tono solenne, in alcuni casi quasi prosastico, descrive le qualità di Ettore come rammentate dai partecipanti al suo funerale. La 'inviolata fede / al nodo coniugal' (vv. 26-27) è elemento topico, sin dall'antichità; cfr. e.g. *carm. epigr.* = CLE 01429. 4: «conservansque toros inviolata fides», replicato poi in vario modo anche in volgare. Ben due sintagmi, 'canuti padri' (v. 28) e 'maschia beltà' (v. 30), risultano di ascendenza arcadica; cfr. Parini, *Il giorno* II *(Il mezzogiono*), 187: «Ma la Prudenza coi canuti padri» e *Odi* XII, 7: «Maschia beltà fiorìa». Il v. 32 è esemplato su Testi 1676, p. 380: «Versavan gl'occhi in larga vena il pianto».

vv. 33-46: Prima apparizione di Laocoonte, rappresentato da subito con grave dignità. Non si esclude che l'immaginario quivi evocato non derivi dal dibattito estetico intorno alla statua, come visto precedentemente nella descrizione datane *supra* in I, De Luca [XI], 756 dove proprio la repressione del dolore diventa un elemento di estrema dignità; cfr. Winckelmann 1779, II, pp. 195-196 e Milizia 1781, p. 24. Le 'teucre falangi' (v. 36), già d'ambito omerico, sono in parte derivabili da V. Monti, *Iliade* IV, 410-411: «le teucre / e l'argive falangi», ma trovano una forse più precisa coincidenza in Ceruti 1805, I, p. 174: «e le teucre falangi ascosi e misti». Laocoonte che esorta le truppe con vigorose grida (vv. 37-39) dimostra qui la sua attitudine al comando. Al v. 42, 'arder di sdegno' è memoria di T. Tasso, *GL* VIII, lxiv, 3: «è tal ch'arder di scorno, arder di sdegno».

che la difesa delle patrie case, 45
e la vendetta dei lor cari estinti.
Agamennone Ma breve fia la lor baldanza, il giuro.
Pel nuovo giorno la battaglia indissi.
Quanti seguiro i miei vessilli in Troia,
apparecchinsi all'armi: è questo il cenno 50
del loro signore.

SCENA II
Un Araldo e detti

Araldo Il re degl'Itacensi.
Agamennone Che venga.

SCENA III
Agamennone, Ulisse, Calcante

Ulisse Or sì che scior dovrem le vele
per far ritorno alla paterna terra. 55
Nella lunga dimora in queste sponde,
già consumate abbiam le provvigioni
onde avevamo alla partenza nostra
colme le navi; e già dal teucro ferro
divelto al suol sen giace il fior de' nostri; 60
né molto andrà che il morbo e l'empia fame
distruggerà l'avanzo delle forze
e del valor che ancor ci resta. E intanto
il lutto nostro la baldanza accresce
alle nemiche squadre. Dacché acerbo 65
fato ne tolse del Pelide il braccio,
langue ne' Greci la virtude antica,
né manca quei che alla partenza esorti
ed al ritorno in patria.

v. 47: Parole che echeggiano in contesto non dissimile l'opera tragica di Raspoli 1828, II, p. 120: «[*Sifrido*] Tanta baldanza in breve / fia doma, spero» – si noti anche l'incidentale 'spero' / 'giuro' in simile posizione.

vv. 54-63: Primo discorso di Ulisse, che, assieme ad Agamennone e Calcante, recupera uno schema di personaggi che intrecciavano le loro vicende in modo diretto a partire dall'*Ifigenia in Aulide*. La 'paterna terra' (v. 55) a cui far ritorno, qui evocata da Ulisse, è invece, in situazione analoga, esclamazione di Agamennone in V. Monti, *Iliade* IX, 35-36: «fuggiamo alla diletta / paterna terra». Il 'teucro ferro' (v. 59) ritorna ancora in Ceruti 1805, I, p. 440: «di quanti il teucro ferro Achei trafisse». Al v. 61, il sintagma 'empia fame' è topico, con una sfumatura tragica; quando combinato con 'morbo', tuttavia, trova un significativo parallelo con Tesauro [1585] 1777, p. 94: «che mille ogn'altro morbo, or dirvi intendo / com'empia fame in mille guise e modi».

Agamennone Tu che prima 70
in Grecia e in Troia poi, mi consigliavi
a vendicar di Paride l'oltraggio,
e messe alta d'allor ne promettevi
dalla conquista del Troiano impero;
tu che a saldar negli animi il disegno 75
della vendetta, in Parlamento e in campo,
col braccio e col saper, ti palesavi
il più zelante animator dell'ira
e del valor dei prenci Achei; tu infine
che onde compir l'incominciata impresa, 80
nuovi rinforzi e armi novelle ai Greci
sempre chiedevi – or tu spogliarmi tenti
d'ogni ardimento e d'ogni speme e quasi
mi persuadi a una codarda fuga?
Ulisse Non ti avvilisco io, no. T'avverto solo 85
che se non poni un freno alla crescente
ribellion, gli Achei, con empie frodi
ingannando il giudizio delle turbe,
s'usurperan gl'incensi e l'onoranze
a tua sovrana autorità dovute; 90
neglette e infrante allor vedrai le sante
norme della giustizia e l'osservanza
dell'aurea pace e dei comuni dritti;
vedrai la religione, il ver, spogliati
dei lor dovuti onor, cader nel fango, 95

vv. 70-84: Ulisse, durante tutta l'*Iliade*, è consigliere di Agamennone, e qui indicato come uno dei promotori della vendetta nei confronti del ratto di Elena. Il topico 'disegno della vendetta' (vv. 75-76) è favorito dal duplice influsso di Ulisse, tanto nell'ideazione quanto nell'azione; il sintagma 'col braccio e col saper' (v. 77), assume un tono quasi proverbiale, ma trova, se non il modello, quantomeno un significativo luogo parallelo in Cesarotti, *Pronea*, vv. 274-275: «e col saper fa servi / pria che col braccio» (cfr. Puggioni 2016, p. 201). La combinazione 'ardimento' + 'speme' (v. 83) è già in V. Monti, *Pellegrino apostolico* I, 32-33: «ed infiammarse / il cuor si sente d'ardimento e speme». La 'codarda fuga' (v. 84) torna, in enjambement, in Mancini 1824, p. 245 (IX, i, 3-4): «ma compagno il terror della codarda / fuga regnava sulla gente achea».

v. 85-90: Comincia un lungo discorso politico condotto da Ulisse. Le 'empie frodi' (v. 87), pur essendo sintagma topico con qualche eco arcadica, trovano un preciso parallelo nel salterio volgare musicato da Bisatz 1790, p. 157: «d'empie frodi gli sovviene». Anche l'immagine di 'usurpare gli incensi' (v. 89), ossia sottrarre gli onori giustamente tributati ai governanti, è di sapore arcadico; cfr. *RdA*, V, p. 141 [Arezio Gateatico]: «Usurperan gl'incensi al Paradiso».

vv. 91-99: Descrizione di uno scenario apocalittico a fronte dell'usurpazione del legittimo sovrano. Al v. 91, si segnala la rima interna 'infrante' / 'sante' a loro volta in assonanza con 'onoranze' (v. 89). I vv. 95-96 mostrano chiaramente un'ascendenza virgiliana (*Aen.* VI, 280-281: «et Discordia demens / vipereum crinem vittis innexa cruentis»), in quanto

segno ad iniqui oltraggi; e la discordia,
squassando in campo la viperea chioma,
trarrà le squadre al fuoco, al ferro, al sangue,
e a rovesciare il tuo fiorente impero.
È bello, Agamenon, stender lo scettro 100
a una nazion che pone ogni sua cura
nell'obbedienza delle patrie leggi,
e che in silenzio al tuo voler dà vita;
a una nazion che in bellicose gesta
le membra esercitando, ognor si rende 105
più vigorosa e forte, e che costretta
dalla necessitade onnipotente
ad assiduo lavor, tempo non trova
d'investigar l'oscurità del trono,
né a preparare, in torbide adunanze 110
ed in congiure, armi e fastidi e il fato
estremo a quella man che la governa.
Ma d'altra parte è molto ingrata cosa
stender lo scettro a gente intollerante
d'ogni governo, e che dalle discordie, 115
che ad arte va spargendo, essa ritragge
vigor propizio agli empi suoi disegni
e infausto al tuo poter; a gente infine
che sotto il manto di bugiardi onori,
cova il furore della tua rovina. 120

descrivono la Discordia negli stessi termini qui evocati, forse con la mediazione di qualche volgarizzamento dell'*Eneide*, e.g., Bondi 1790, p. 239: «E la Discordia, che di lunghe avvolge / sanguigne bende la viperea chioma». Gli 'iniqui oltraggi' (v. 95) potrebbero rivelare una memoria tassiana; cfr. *Mondo creato* V, 369: «dopo tanti altrui fatti iniqui oltraggi».

vv. 100-112: Per le 'necessitade onnipotente' (v. 107), cfr. Gozzi 1794, p. 359: «chiede ben altro dell'umana vita / necessitade onnipotente». Per 'oscurità del trono' (v. 109) deve intendersi il volto più feroce dell'esercizio del potere, a cui segue una serie di correlativi della congiura, dal denso impasto fonico (e.g., il paronomastico 'FAsTidi' + 'FATo'). Le 'torbide adunanze' (v. 110) è topico, ma attestato nel volgarizzamento di Floro in Massucco 1828, p. 269: «Avendo egli adunque con torbide adunanze, quasi con guerriera tromba, atterrito la città, portatosi nell'Etruria».

vv. 113-121: Continua la digressione sul potere per bocca di Ulisse, per cui non è facile né piacevole governare un popolo renitente, pronto a sfruttare le discordie per indebolire il comando e tramare nell'ombra a fronte di formali lusinghe e falsi onori tributati al sovrano. I 'bugiardi onori' (v. 119) sono sintagma d'uso nella letteratura del tempo, e.g., Ceroni 1803, p. 58 dove compare, poco distante, anche la voce 'manto': «i bruni veli / avea col vedovil manto deposti […] O vane pompe, / bugiardi onori, seduttor diadema / io vi obbliava: tu a me regno e vanto / tu a me gloria e splendor […]». Pur essendo l'immagine 'covare furore' (v. 120) tardo antica ('cohibere furorem' è già in Sil. *Pun*. XI, 98), essa troverà la sua maggior fortuna nella poesia latina umanistica, soprattutto in Battista Mantovano, dove si attesta almeno 6 volte.

E a questo stato omai giunsero i Greci.
Agamennone Mentr'io qui vivo e sto sul trono e impero,
chi mai colle discordie or tenta insano
turbare il campo e rendermi più amara
la lontananza delle patrie mura? 125
Oh sconoscenti Achei! Per vostra gloria
sacrificai la cara pace e sparsi
della mia figlia il sangue; a voi dischiusi
il penetral delle mie tende, e sempre
io liberal vi dispensai le opime 130
spoglie dell'Asia e il mio tesoro avito;
e a tanti doni or voi contraccambiate
colla disobbedienza? Oh iniqui, oh ingrati!
Pur verrà dì, lo spero, in cui bisogno
più non avrò del vostro braccio, e allora 135
vi premierò secondo i vostri merti.
Duro destin! Da turbolenti spirti
cinto mi veggo, avidi chi di gloria
e di vendetta, e chi di scettro e d'oro,
niun di giustizia e pace – Oh saggio Ulisse! 140
Non creder non che a me terrore arrechino
le turbolenze e i sediziosi moti
dei parteggianti Achei. Anzi a me giova

vv. 122-131: Agamennone replica a Ulisse, cercando di dimostrare come il potere e il suo esercizio non lo abbiano reso diverso rispetto ai commilitoni, per aver condiviso le fatiche e le privazioni della guerra, nonché le scarse gioie. Ribadisce di aver condiviso la nostalgia della patria, definita 'amara lontananza' (vv. 124-125), forse memoria di Foscolo, *Ajace* IV, v, 199-203: «Indarno / le spose, i padri, i figli vostri indarno / nella lusinga de' trionfi vostri / cercan ristoro dell'incerta amara / lontananza protratta»; di aver perpetrato il sacrificio della figlia Ifigenia per il bene dei Greci (vv. 127-128); di aver condiviso equamente il bottino di guerra (vv. 130-131), dove 'opimo' qui vale 'abbondante' e 'avito' vale 'antico'. Nondimeno le 'opime spoglie' sono termine tecnico, esplicato bene in Fest. 202 che cita un perduto passo di Varrone, e dovrebbe indicare le armi dei nemici sconfitti in duello: «Unde spolia quoque, quae dux populi Romani duci hostium detraxit; quorum tanta raritas est, ut intra annos paulo […] trina contigerint nomini Romano: una, quae Romulus de Acrone; altera, quae [consul] Cossus Cornelius de Tolumnio; tertia, quae M. Marcellus <Iovi Feretrio de> Viridomaro fixerunt. M. Varro ait opima spolia esse, etiam si manipularis miles detraxerit, dummodo duci hostium […] non sint ad aedem Iovis Feretri poni, testimonio esse libros pontificum»; in poesia, nel senso espresso dal passo di Festo, il sintagma è utilizzato in T. Tasso, *GC* XVIII, cxxxv, 5-6: «Cosso il terzo, ch'il nome antico ha preso, / brama l'opime spoglie».

vv. 132-140: Invettiva di Agamennone contro i suoi alleati greci, a cui intende rendere la giusta punizione una volta che costoro non gli saranno più indispensabili alla realizzazione dell'impresa. Significativo impasto fonico dimostra il distico dei vv. 136-137, con allitterazioni protratte e incorniciate in /d/ + /ur/ + /(r)-(s)ti/: voSTRI – meRTI – DURo – DeSTIn – Da – tURbolenTI – spiRTI, dove 'merti' e 'spirti' sono anche in omeoteleuto.

lasciar libero campo alle lor fiamme,
onde poi queste divampando, struggano 145
chi le alimenta in sen: così d'Achille,
così d'Ajace un dì prostrai l'orgoglio;
e in questo modo or la civil discordia
ammorzerò finché la mia possanza
e la tua fede e il tuo sagace ingegno 150
m'assicurino il regio scettro in mano.

Calcante Oh Agamenon! Per luminose vie
procede il forte, e quanto nella sua
mente sta fermo, ei compiere lo deve,
trionfator da tutti inciampi uscendo. 155
Son l'alte azion che per la lor grandezza
destan l'avversità della fortuna
e la feroce invidia dei mortali:
però che sempre all'ardimento umano
vengono meno le terrene forze, 160
e raro è quei che agevolar consenta
lo svolgimento, il corso ed il trionfo
delle virtudi ond'esso è privo. Invece
tenue lavor, tenui forze chiedendo
al compimento, né varcando il basso 165
confin delle volgari intelligenze,
facile ottiene esecuzion perfetta.

vv. 141-151: Chiusura del discorso con *captatio benevolentiae* nei confronti di Ulisse, senza il cui ingegno, Agamennone stesso non riuscirebbe mantenere il potere e il controllo sulle truppe. I 'sediziosi moti' (v. 142), preceduti da 'turbolenze', potrebbero indicare memoria del volgarizzamento virgiliano di Alfieri, *Eneide* XI, 515-516: «[…] dove i torbidi dan loco / a sediziosi moti», in ragione della convergenza fonica ed etimologica di 'ToRBido' con 'TuRBolenza'. I riferimenti agli episodi dell'ira di Achille e della follia di Aiace sono funzionali mostrare come senza il controllo di un capo le passioni dei singoli possono rivelarsi autodistruttive – motivo per cui, nei due casi qui menzionati, lo stesso Agamennone trovò conveniente, da un punto di vista politico, farle sfogare. Il 'sagace ingegno' (v. 150) è forse memoria del Parini, *Il giorno* VI (*La notte*), 577-578: «Ma che non può sagace ingegno e molta / d'anni e di casi esperienza?».

vv. 152-167: Comincia qui la risposta di Calcante, a cui è affidato il compito di risollevare il morale di Agamennone, mostrando la via della gloria futura. Non a caso il passo è tramato di un lessico fortemente orientato all'encomio: le grandi imprese non si compiono senza difficoltà e, per loro natura, suscitano le opposizioni di coloro che non sanno come raggiungerle. Le 'luminose vie' (v. 152) e le 'alte azioni' (v. 156) sono infatti il preludio del trionfo (v. 161), che può essere raggiunto però solo superando le 'avversità della fortuna' (v. 157) e la 'feroce invidia' (v. 158) degli uomini. Si noti tra i vv. 156-157 il chiasmo fonico: 'aVVersItA' + 'FoRtuna' + 'FeRoce' + 'inVIdiA'. Non a caso, dunque, chi intraprende imprese di minore impegno finisce per ottenere i successi sperati: il concetto è ribadito anche dall'anaforico v. 164, che replica l'agg. 'tenue' in opposizione ad 'ardimento' (v. 159) necessario a raggiungere la grandezza.

Così se alcun pon mano a opra di marmi
la maestà di Dio rappresentante,
o impenda a edificar mole sublime, 170
o per frementi inesplorati oceani
volga la prora a discoprir lontane
contrade ignote, allor vedrai la torma
dell'impotenti e dei maligni in sui
disegni suoi gettar lo scherno e il dubbio, 175
e contrastargli delle glorie il varco.
Se il braccio invece a tenue opra rivolgi,
a edificar capanne, a dedur l'onde
lungo le zolle, a impicciolir nei marmi
o sulle tele o coi sonanti carmi 180
le sflogoranti opre della natura,
oh tutti allor col braccio e col consiglio
facil ti renderan l'esecuzione
de' tuoi disegni e con bugiarde lodi
solleveran il tuo lavor sull'are. 185
L'opera tua è grande, o Atride, ed è per questo
che gl'invidiosi Achei or a tuo danno
gettan le lor minacce. Oh non curarli,
e l'intrapresa opra compisci.

Ulisse Oh Sire! 190

vv. 168-176: Le grandi imprese sono facile bersaglio delle disincantate e invide opinioni della massa informe, qui 'torma degli impotenti e dei maligni' (vv. 173-174), forse con qualche eco di Nietzsche (1885); cfr. *Così parlò Zarathustra* XII, *Delle mosche del mercato*, così tradotto nella prima versioni italiana Giani 1915. Il sintagma 'torma di maligni' è già di recente uso poetico; cfr. Ciampi 1880, p. 174: «E come intorno al ricco ed al potente / è sempre torma di maligni […]». Per 'mole sublime' (v. 170) accompagnata da 'marmi' (v. 168), cfr. Villani 1828, I, p. 159 (VI, lxxxi, 5-6): «Fra l'altre qui di vaghi marmi adorna / ecco vasta apparir mole sublime». L'immagine del frenare il raggiungimento del successo, ovvero 'delle glorie il varco' (v. 176), è già letteraria e con verbo sovrapponibile al 'contrastare' quivi attestato; cfr. Montanelli 1857, p. 19: «A nuove glorie il varco / di Camma il vale estremo, un traditore / gli contendea?».

vv. 176-185: Se invece ci si dedica a opere di piccolo cabotaggio, s'incontrerà sempre poco contrasto. L'immaginario quivi evocato è di natura agreste – 'dedur l'onde / lungo le zolle' (vv. 178-179) è da intendersi come solcare i campi con l'aratro. Per 'impicciolire' (v. 179) s'intenda 'ritrarre in maniera inferiore, quindi svilire' (*GDLI* VII, p. 475) le opere della natura – cioè, imitare senza spunti emulativi non genera altro che una copia inferiore dell'oggetto stesso; la clausola 'sonanti carmi' in rima con 'marmi' (vv. 179-180) è certo da ricondurre a T. Tasso, *Rime* MCDLXX, 2-5: «volar devrian con più sonanti carmi / la vostra gloria e l'alte imprese e l'armi, / e i gran nomi a cui 'l tempo è gran veneno; / né potrebbe una man vergarne appieno / le carte, né scolpirne i bianchi marmi», dove si tratta sempre del tema della grandezza. Anche 'bugiarde lodi' (v. 184) è memoria tassiana; cfr. *GC* XX, xli, 6: «da' falsi divi e le bugiarde lodi».

Perché in diuturne infruttuose stragi
lasci perir l'esercito de' Greci,
quando coll'arte assicurar tu puoi
della vittoria? Attendi, o re: se il sommo
della potenza attingere tu brami, 195
arte, non ferro adoperar t'è d'uopo.
Se smantellar le teucre mura intendi
solo coll'armi, allora i Greci, un tempo
sì poderosi, per l'assidue pugne,
perdendo andran le forze e la costanza 200
di tollerare ancora nuovi travagli;
né più il furor di gloria, alto ristoro
delle fatiche umane, a lor fia sprone
alle future imprese; ma di freno
intolleranti, in civil guerra e in ozio 205
consumeran le forze: onde, se poi
spuntar dovesse del ritorno l'alba,
pochi fian quei cui serbi il ciel la bella
felicità di riveder la patria.
Paventa, Agamenon, paventa un popolo 210
che da sì lunghi dì vive lontano
dalle consorti e dalla cara pace
del focolar paterno, trattenuto
su questi campi ora dalla lusinga

vv. 191-196: Con la sua risposta, Ulisse invita Agamennone a servirsi dell'inganno anziché della forza, che fino ad allora aveva procurato solo inutili sacrifici. Si noti l'enfasi su fonemi uvulari, posti a specchio, ad accrescere l'effetto grave dell'endiadi 'diuTURne infRUTtuose' (v. 191). La riproposizione poetica della sentenza quasi dal sapore proverbiale del v. 196, echeggia forse Alfieri, *Ottavia*, IV, iv, 251-252: «Sempre arte, sempre? / Non ferro mai?», dove, analogamente, Tigellino preferisce agire con l'inganno anziché con la forza per favorire l'ascesa di Nerone al soglio imperiale.

vv. 197-209: Ulisse prosegue mostrando come dopo anni di guerra risulti difficile non solo tenere alto il morale dell'esercito, ma anche controllarne gli impeti: così, pochi sarebbero sopravvissuti al certo erompere di faide interne, e pochi potrebbero godere del ritorno in patria. Il passo recupera trame dal discorso di Achille a Ulisse sull'inutilità degli sforzi dei prodi in guerra; per 'assidue pugne' (v. 199), cfr. V. Monti, *Iliade* IX, 405: «Qual ricompensa delle assidue pugne?». Si notino l'ostentata carica fonica dei vv. 200-206, con vibrante allitterazione di 'FORze' + 'FurOR' + 'Fatiche' + 'FRenO' + 'FORze', e lo pseudo-omeoteleuto 'spRONE' / 'fRENO'.

vv. 209-218: Il discorso si fa incalzante e prelude alla richiesta di clemenza degli ultimi due versi del passo: l'anadiplosi di 'paventa' è volta ad accrescere, con espediente patetico, l'emotività dell'immagine di lontananza evocata, che recupera atmosfere della tradizione poetica coeva, come evincibile dal 'focolar paterno' (v. 213), per cui cfr. Prati, *Psiche* XXIV, 1-2: «avvampa / di faggi a vegghia il focolar paterno». Ai vv. 214-216 si notino gli enjambement 'lusinga / delle conquiste' e 'severi modi / del tuo poter', entrambi finalizzati a mascherare poeticamente due sintagmi d'evidente ascendenza prosastica.

delle conquiste, or dai severi modi 215
del tuo poter. Dimostrati benigno
co' tuoi guerrier che da sì lungo tempo
pugnan pel tuo splendor. Se concediamo
lodi ed onori a quei che coi dipinti
e colle statue ornan le nostre stanze 220
e rallegrano i nostri ozi col canto,
con quanta più ragion non fian gli onori
dati agli alunni di Marte? Non sono
forse questi che nei guerrieri scontri,
col proprio braccio, allargano i confini 225
del patrio imper? Che invitti ognor difendono
la maestà del trono, le sostanze
ed i comuni altar dalla feroce
rapacità di ogni nemica forza?
E che a noi tutti assicurando vanno 230
la libertà, la pace e l'incremento
del ben comune? Onde frenare l'ira
dei sediziosi Achei ed affrettare
l'eccidio dei Trojani, unico mezzo
fia l'introdur grave d'armati in Troja 235
il cavallo di legno. Notte tempo
dall'immane suo sen discenderanno
i capitani e Troja sarà polve.
A me lascia il pensier di trar l'impresa

vv. 219-232: Ulisse qui recupera l'evocazione degli artisti fatta da Calcante poco prima (vv. 179-181) al fine di mostrare come i soldati, per le loro imprese, meritano una lode uguale se non maggiore dei primi. Infatti, i militari preservano le libertà del popolo. Il sintagma 'alunni di Marte' (v. 223) è in V. Monti, *Iliade* VI, 86: «Dánai di Marte alunni», ma la sua origine è forse da ricercare nel latino umanistico, dove 'Martis alumnus' ricorre con frequenza in clausola d'esametro (T. V. Strozzi, *Borsias* IV, 260: «Cui patria est, bello insignis, quem Martis alumnum»). La formula 'guerrieri scontri' (v. 224), dove 'guerrieri' è agg., si attesta nel *Tamerlano*, tragedia di inizio XIX secolo; cfr. Ciceri 1818, p. 18: «e ai guerrieri scontri inetto». La formula 'incremento del bene comune' (vv. 231-232) sembra echeggiare un linguaggio giuridico e filosofico in voga dalla metà dell'Ottocento in avanti, e.g., Isola 1885, p. 72.

vv- 233-242: Per le ragioni sopradette, Ulisse conclude il suo discorso evidenziando la necessità di usare l'astuzia al fine di vincere la guerra e sconfiggere Troia grazie all'espediente del cavallo, qui connotato come 'grave d'armati' (v. 235). Quest'immagine deriva da Verg. *Aen.* VI, 515-516 («Cum fatalis equus saltu super ardua venit / Pergama et armatum peditem gravis attulit alvo»), dove 'equus fatalis' è anche 'gravis' di fanti armati ('armatum peditem'), secondo la traduzione volgare di Solari 1810, I, p. 321: «quel rio caval, grave d'armati il ventre», ripresa peraltro con estrema precisione dalla versione italiana delle *Epistulae metricae* del Petrarca a opera di Lorenzo Mancini, dove l'incipitario «Quid vehat asper equus» (II, x, 223) è volto: «Ond'è grave d'armati / il fatal cavallo?»; cfr. Rossetti 1829-1834, II, p. 235. Si noti al vv. 232-233 il gioco fonico degli antinomi 'FREnare' e 'afFREttare'.

a compimento. Al cenno mio già pronti 240
stanno i guerrier: prefisso è il tempo e il loco,
e preparato alla grand'opra è tutto.

Agamennone Al tuo consiglio io non consento appieno
né del tutto m'oppongo. Io pur m'avveggo
che vane a noi tornar le aperte guerre, 245
onde de' figli suoi vuota è la Grecia.
Ma ignote a me son l'arti, e ognor mi spiacque
che a inganni e a frodi e non alla prodezza
s'ascrivesser le glorie degli Achei.

Ulisse Da quest'impresa a te verrà sol gloria 250
e nuovi onor. Se mai saravvi infamia,
questa cadrà sul fronte mio soltanto.
Se il mio consiglio tu non sdegni accogliere,
ecco che allor, tratti dalla speranza
di riveder fra brevi dì la patria, 255
gli Achei risorgeran dal lor letargo
alla virtude antica, e il sorger loro
ti sarà certa prova del trionfo;
allora, all'infuriar del greco acciaro
e dell'edaci fiamme e fra il glorioso 260

vv. 243-249: La replica di Agamennone è pervasa di cautela e ambiguità, tratti salienti del suo carattere e del suo profilo politico in questa finzione scenica. Le parole del comandante acheo sono intessute di ricche trame allitterative, a dimostrarne l'elaborazione retorica: se 'CONSiglio' e 'CONSento' rappresentano quasi un tautogramma, 'AppIEnO' e 'AvvEggO', con la medesima disposizione vocalica, riverberano per fonicità consonantica ('aPPieNo' e 'aVVeGGo') sulla voce 'oPPoNGo', ponendovisi peraltro anche in omeoteleuto, e innescano la catena consonantica fonica in /v/: 'aVVeggo' + 'Vane' + 'Vuota' + 'ascriVessero'. La Grecia 'vuota dei figli' (v. 246) è forse memoria di un verso del poema eroico noto come *Orlando savio*; cfr. Bagnoli 1843, IV, p. 133 (XLI, xci, 2-3): «va con incerti voli intorno al nido / vuoto dei figli».

vv. 250-273: La scena si conclude con Ulisse che, pur di mettere in atto il suo piano, offre l'unica merce di scambio che Agamennone, quanto uomo politico, a fronte di alto rischio poteva accettare: la remissione della responsabilità in caso di sconfitta, il conferimento degli onori in caso di vittoria. Ulisse conta sul fatto che una rapida risoluzione potesse risollevare il morale degli ormai demotivati greci. La chiusura del discorso prospetta al comandante dell'esercito acheo le lusinghe di un trionfo scevro dalle ben note conseguenze poi sovente rappresentate nelle messinscene tragiche. Nel passo è possibile riscontrare filigrane leopardiane: per il 'greco acciaro' (v. 259), cfr. *Canti* V, 22: «tal che le greche insegne e 'l greco acciaro»; per le 'edaci fiamme' (v. 260), cfr. la tragedia giovanile *Pompeo in Egitto* pubblicata in Avoli 1884, p. 44: «alle spietate edaci fiamme in preda»; per le 'iliache torri' (v. 262), già di montiana memoria (*Iliade* V, 954-955: «Noi promettemmo dell'iliache torri / la caduta»), cfr. il volgarizzamento di Leopardi, *Eneide* II, 754-755: «Troia incensa mirar, l'iliache torri / diroccate in morendo» – quest'ultima occorrenza potrebbe essere giunta a Pascot mediante l'edizione condotta sugli autografi recanatesi da Camillo Antona-Traversi (1887, p. 77), che riferisce la variante 'veder' pro 'mirar', giustificando così il 'vedrai' a testo. Per 'stanza del gaudio' (v. 263) deve intendersi 'luogo gioioso', ove risuonavano risa allegre.

canto dei vincitor, da sommo ad imo
vedrai precipitar l'iliache torri,
opra di Numi e un dì stanza del gaudio;
allora i Teucri tutti e Priamo stesso,
onde sottrarsi a sanguinosa morte, 265
accorreran sommessi a te d'intorno,
la tua pietà implorando ed il tuo giogo
e deponendo a' piedi tuoi lo scettro
e le corone e le ricchezze d'Ilio;
e alfin vedrai le argoliche falangi 270
sull'oceàn lanciar le navi carche
d'opime spoglie ed intonar giulive
della vittoria e del ritorno i cantici.

SCENA IV
Araldo e detti

Araldo O re de' regi! La civil discordia
arde funesta in campo. Ormai gli Achei 275
vanno gridando che a sicura morte
tu gli trarrai protrando così a lungo
l'eccedio d'Ilio ed il ritorno in Grecia.
D'indugio intolleranti ardon di sdegno
contro la tua potenza e forsennati 280
corron all'armi. Oh vedi tu? Già l'empio
loro furore a imperversar li tragge
perfin nelle tue tende.

Il sintagma appartiene al lessico scientifico, la cui origine è ascrivibile a Plin. *nat.* XI, 77: «In eadem praecipua hilaritatis sedes, quod titillatu maxime intellegitur alarum», dove si evocano quelle parti del corpo suscettibili al solletico; la presente occorrenza potrebbe derivare direttamente dalla forma latina, qualora se ne consideri una circolazione mediata da testi come Chiarello 1702, III, p. 115: «Se dite con Plinio esservi in quelle parti la stanza del gaudio». Le 'argoliche falangi' (v. 270) sono già in V. Monti, *Iliade* IV, 218: «L'argoliche falangi a questo lido».

vv. 274-283: La scena si apre con un araldo che descrive lo stato di caos vigente nell'accampamento acheo, al limite della sedizione. La narrazione di rivolte contro l'autorità del generale è frequente tanto nell'epopea e quanto nella storiografia; l'episodio quivi accennato non è omerico, ancorché di diffuse ribellioni contro Agamennone parlino già fonti antiche, come Darete Frigio. La loro tradizione potrebbe essere stata recepita in opere posteriori, tra gli altri Tasso, al punto da diventare topica; cfr. Vivaldi 1893, I, p. 345. L'attacco (vv. 274-276), tragico, si presenta come ostentato ossequio al magistero alfieriano; cfr. Alfieri, *Antonio e Cleopatra* IV, ii, 82-83: «Se avvien, ch'un dì, della civil discordia / per me fia spenta la funesta face» e Alfieri, *Polinice* I, i, 52-53: «quella, che tra' miei figli arde, funesta / discorde fiamma». La corsa folle alle armi dei ribelli (vv. 280-281) echeggia forse atmosfere di un volgarizzamento del *Don Pietro re di Castiglia*, tragedia di Voltaire; cfr. Albergati Capacelli 1804, VI, p. 99: «Colle faci e coll'armi a queste mura / corrono forsennati».

SCENA V
Soldati Greci che prorompono in scena e detti

Agamennone Olà che fate…
Ulisse Oh giù quell'armi…dal furor cessate: 285
la maestà d'Atride non s'offende
impunemente.
Agamennone O miei compagni! Amici!
O coturnati Achei! Confesso anch'io
che omai troppo indugiammo in queste sponde. 290
Se per sì lunghi dì noi tollerammo
l'aspro lavor di Marte, o perché mai
nol soffriremmo ancora per pochi giorni
trascorsi i quali la vittoria è certa?
Vi torni alla memoria il giorno in cui 295
d'Aulide in sugli altar sacrificando
vittime sacre ai santi Dei, Calcante,
augure sommo, a noi profetizzava
certo l'acquisto e il dì fatal di Troia:
e udìa da noi solenne giuramento 300
che avrem coll'opre nostre ognor concorso
a rendere palese e manifesta
la volontà dei Numi. – O Prenci, o Duci.
Ditemi: non saria grave stoltezza,
per una inopportuna impazienza, 305
abbandonar la pugna in questi giorni,
or che siam presso a incoronar la fronte
d'eterna palma e a cor l'immenso frutto
dei nostri alti sudor? E come mai

vv. 288-294: Al prorompere dei sediziosi nella tenda di Agamennone, risponde il comandante con affabile condiscendenza e con un'autorità che neanche l'eloquenza di Ulisse sembra poter eguagliare (vv. 284-287). Prima di tutto si pone in un rapporto di parità con i soldati scontenti: la gerarchia si annulla nella condivisione delle sofferenze, l'individualità del capo trascolora in un plurale volutamente inclusivo, dove il triplice omeoteleuto 'indugiaMMO' + 'tolleraMMO' + 'soffrireMMO' accresce l'enfasi generale. La carica retorica è rimarcata anche dall'allitterazione che apre il discorso 'COmpagni' + 'COturnati' + 'aCHei' + COnfesso' + 'anCH' + 'CHe'. Se i 'coturnati achei' (v. 289) sono ripresa di V. Monti, *Iliade* I, 21: «O Atridi, ei disse, o coturnati Achei», 'aspro lavor di Marte' (v. 292) è citazione letterale del volgarizzamento dell'*Eneide* in ottava da Duca 1859, p. 456 (XII, cv, 8): «né ha posa o tregua aspro lavor di Marte»).

vv. 295-303: Il discorso di Agamennone cerca di riportare alla memoria dei soldati ormai esasperati quei propositi che li mossero alla guerra. Il richiamo ai sacrifici condotti in Aulide rievoca le speranze di gloria e di ricchezza che si sarebbero ottenute con la vittoria della guerra, ma sottendono anche il dolore patito dal medesimo Agamennone con la morte della figlia Ifigenia pur di permettere agli achei di partire. Per gli appellativi di Calcante (vv. 296-297), cfr. Foscolo, *Ajace* I, ii, 33: «un araldo a Calcante, augure sommo».

ritornerete alle famiglie in seno, 310
privi del serto e dell'opime spoglie
che prometteste di recarvi un giorno?
Quale fiducia e stima avran di voi
le vostre spose ed i congiunti vostri,
vedendovi tornar sol coll'impronta 315
della sconfitta e dell'obbrobrio in fronte?
E qual esempio alla virtù, qual sprone
riceverà da voi la vostra prole,
non ravvisando intorno al vostro carro
le insegne del trionfo e del valore? 320
E qual di voi memoria avrà futuro,
giudice vero di nostr'opre ed equo
dipensator di non caduche palme,
se vi lasciate vincer da un'insana
disperazione, e se cadrete privi 325
di lode in campo? Eterna gloria sempre
il generoso attende: al suo passaggio
suona l'ammirazion, suonan le lodi;
sprone ed esempio alla virtù diviene;
e a lui la morte di perenne alloro 330
orna il sepolcro. – Oh miei confederati!
Un giorno, un'ora ancor date alla pugna,
e allor per noi fia certa la vittoria
e pei Trojan l'eccidio estremo. In Troia,
in Troia, o Prenci, è preparato il premio 335
alle fatiche nostre: immensa preda
ed onoranze insigni ivi n'attendono;
ivi dovizia d'oro e di donzelle;

vv. 304-330: Segue così un'estesa sequela di domande retoriche volte a resuscitare l'ardore dell'esercito greco. Il tono, alto e persuasivo, è scandito dalla continua combinazione sost. + agg., dove il secondo è spesso un superlativo semantico (e.g., 'eterna palma' o 'immenso frutto'). Per 'serto' si intenda 'corona' (*TB*, IV, p. 829) ma d'alloro, considerando il contesto trionfale del discorso; per le 'opime spoglie' (v. 311), cfr. *supra* vv. 130-131 e nota. I vv. 311-325 sono tramati da una forte allitterazione in /v/ che aumenta l'enfasi fonica del passo calcando sulla responsabilità dei guerrieri nel coronamento dell'impresa; infatti, il mancato successo o la gloria sono la cornice entro cui l'incalzante iterazione delle seconde persone plurali risulta inserito. Si segnala inoltre che tra i vv. 316-320 si riscontra l'assonanza in clausola 'frOntE' / 'sprOnE' / 'prOlE' / 'valOrE'. Il sintagma 'equo dispensator' (vv. 323-324) trova un parallelo nei quasi coevi *Versi dalmatici* di Zarbarini 1886, p. 148: «equo dispensator d'instabil regno», dove compare con simile costruzione (con gen.) e carica semantica ('instabile' ≈ 'caduco'). Nella parte finale di questo passo (vv. 326-330), Agamennone innalza a modello il soldato eroe, offrendo il premio di maggior valore alla sua impresa: l'eterna gloria.

vv. 331-350: Agamennone, con accresciuto slancio, esorta i greci a proseguire la guerra, prospettandone una ormai prossima fine. L'immaginario adottato è quello dell'età

ivi fertili campi ove perpetua
esulta la vendemmia ed i cui frutti 340
tutti si verseran sul greco lido.
Giganteggiar vedete e quei palazzi
ove i Celesti a larga man profondono
i doni loro, diverranno stanza
dei nostri Numi e della gioia nostra; 345
e noi da quei distenderem lo scettro
sul vasto imper dell'Asia. Ov'è il valore
e la costanza antica? Oh via, destatevi!
Preparatevi all'armi; un giorno ancora
concedere al pugnar. 350

Un soldato Dopo tal giorno
la vittoria o il riposo.

Agamennone A voi lo giuro.

(*I soldati escono*)

Oh vanne Ulisse. Al tuo pensier m'arrendo.
Compisci il tuo disegno, ed al bisogno 355
tutte dispiega del tuo ingegno l'arti.

dell'oro (abbondanza di ricchezze, donne giovani e belle, campi sempre fertili), combinato con le lusinghe dell'ambizione espansionistica verso terre esotiche, capace di garantire benessere e prosperità. La marcata elaborazione retorica si percepisce già dal v. 332, dove è occultato un sottile chiasmo fonico: 'UN GiORno, un'ORa ancOR date alla pUGNa', a cui fanno seguito l'iterazione patetizzante del toponimo 'Troia' (vv. 334-335) e la ricca allitterazione (vv. 335-336) 'PREnci' + 'PREparato' + 'PREmio' + 'PREda'. La formula 'eccidio estremo di Troia' (v. 334) trova un luogo parallelo nel volgarizzamento delle *Favole* di Fedro (III, x, 5) di Trombelli 1735, p. 69: «Non si die', n'ebbe Troja eccidio estremo». Di stampo epico il sintagma 'immensa preda' (v. 336), e.g., come l'apertura del libro VIII dell'*Italia liberata* del Trissino, in Zanotto 1835, p. 117: «Come divisa fu l'immensa preda». Nei vv. 338-339, all'anaforico 'ivi' si aggiunge l'allitterazione forte di /d-o/, 'ivi DOvizia D'Oro e Di DOnzelle', con inferenze di /v/ e /z/. La metafora 'esulta la vendemmia' (v. 340) è calco del volgarizzamento delle *Georgiche* in Nardozzi 1885, II, p. 602: «esulta la vendemmia. A Bacco dunque», e si accompagna alla rima interna di clausola e incipit 'frutti' / 'tutti' già letteraria – e.g., in Giusti 1852, p. 296: «Di scambievoli orgogli acerbi frutti: / tutti un duro letargo ha travagliato». Il discorso si chiude con un'ultima potente allitterazione in /v/, a definitiva sanzione dei propositi di vittoria (vv. 348-349): 'VAsto' + 'oVe' + 'VAlore' + VIa'.

vv. 351-356: In chiusura di atto, Agamennone, stringendo il patto di vittoria con i soldati, è costretto a cedere al piano di Ulisse. Nei vv. 349-352, si pronuncia una sentenza dal sapore manzoniano; cfr. *Adelchi* II, v, 345-346: «Tre giorni; e poi / la pugna e la vittoria; indi il riposo». L'artificiosità retorica del discorso del comandante acheo permane fino alla conclusione; anche quando si rivolge a Ulisse per avallare i suoi piani, lo fa con la piena coscienza per cui il privilegio di concedere autonomia decisionale è comunque sussunto alla supremazia del suo potere. Si noti in quest'ottica i quattro termini specularmente intessuti nei vv. 355-356, con incipit omografo o para-omofono ('dis-' / 'bis-') e in omeoteleuto: 'DISeGNO' – 'BISoGNO' / 'DISpiega' – 'ingeGNO'.

SCENA VI
Agamennone e Calcante

Calcante O Agamennone! A te d'anni maggiore
e d'esperienza io son, se non di gloria
e di potenza; e sotto il guardo mio,
gravi di mille avvenimenti io vidi 360
precipitare i tempi, ed indefesso
un rovinare e un sorgere d'imperi.
Or giunto al limitar del mio sepolcro,
d'ogni ambizione e dal furor di gloria
e di poter libero io vivo. Or quindi 365
sperar mi giova che credenza appieno
ai detti miei darai. Essi fian quali
li va dettando alle mie labbra il cuore.
Se tu di nominanza e se d'impero
ebbro tu sei, sol per aperte vie 370
realizzare i tuoi disegni intendi.
A te di gloria e di possanza è certo
minore Ulisse; e di nobili sensi
e di grandezza ignudo, una natura
dalla tua ben diversa sortìa. 375
Maestro insuperato e cauto fabbro
delle notturne frodi e dell'inganno,
solo con questo ei debellare intende
le mura alte di Troia, e così torti

vv. 357-368: Rimasto solo con Agamennone, Calcante espone i presagi di gloria riservata al comandante, che potranno però compiersi solo se Troia cadrà senza inganno, ossia senza l'intervento di Ulisse. In questo modo, il vecchio indovino cerca di convincere il re, ponendosi come la voce dell'esperienza e facendo leva sulla propria profonda conoscenza delle dinamiche delle vicende umane. Per rafforzarne l'autorità, il discorso si presenta elaborato con raffinatezza, già a partire, per esempio, dalla rima interna 'potenza' / 'esperienza' (vv. 358-359), incorniciata in una doppia allitterazione in /g-r/ ('maGGioRe' + 'GloRia' + 'GuaRdo' + 'GRavi' + 'soRGere') e /v-i/ ('graVI' + 'aVVenImenti' + 'VIdi' + 'roVInare'). La contrapposizione del 'rovinare' e 'sorgere' degli imperi sfrutta le consuete formule della *vanitas vanitatum*, così finendo per rappresentare un monito per Agamennone medesimo. Calcante cerca di porsi in una posizione di credibilità e buonafede, ostentando indifferenza per le passioni che gli altri greci attanagliano. Il 'furor di gloria' è forse memoria di Foscolo, *Sonetti* V, 11: «Furor di gloria, e carità di figlio».

vv. 369-386: Dopo il preambolo, Calcante tenta di mettere in cattiva luce l'operato di Ulisse, celebrando la superiorità dell'antica etica militare su quella della trama e dell'inganno. Per 'nominanza' (v. 369) si intenda 'gloria' o 'fama' (*TB*, III, p. 503); il sintagma 'ebbro d'impero' (v. 370) non è estraneo alla letteratura teatrale, occorrendo in almeno due tragedie anteriori – e.g., l'*Agrippina* in Ulloa 1826, pp. 44-45: «Posi tra frini oscene ebbro d'impero / Neron». Ben due versi (374-375) descrivono Ulisse come ingannatore; il sintagma 'notturne frodi' trova un parallelo in Marino, *Adone* XV, clvi, 7: «per poter poi

della vittoria il vanto. A ma che queste 380
sponde ti addussi e che talor col senno
ti rivelai la volontà de' Fati,
caro non è che tu vicino a cogliere
delle tue generose opere il premio,
macchiar tu debba di tue glorie il lustro 385
coll'onta d'una frode. Arduo qual credi
non è l'acquisto del Troiano impero
per via dell'armi. Se ben lo rimembri,
pur ier pugnando infra i Troiani abbiamo
fatta gran strage e inopinate prede 390
raccolte abbiam nelle comuni tende;
divelte al suol giacciono molte torri
che pria superbe ivan sfidando i cieli
e l'ardimento nostro; immenso varco
all'esercito nostro abbiamo aperto 395
fra le dardanie mura e doman forse
per quello il conduremo alla rovina
estrema dei Troian. Benché profonda
impenetrabil nube avvolga il senno
degl'immortali, intraveder m'è dato 400
qualche raggio del loro alto consiglio.
Troia cadrà, ma dee cader coll'armi.
Se calcherai le vie d'onore, eterna
fia la tua fama.

Agamennone Oh santo veglio! Tutte 405

nele notturne frodi». Ai vv. 380-381, 'torti' è forma sincopata per 'toglierti'; la locuzione allitterante 'della vittoria il vanto' è ampiamente attestata in opere teatrali (e.g., Metastasio, *Egeria* 260 e Goldoni, *Ircana in Ispaan* I, ii, 69). La 'volontà dei fati' (v. 382) è probabilmente reminiscenza di Foscolo, *Dei sepolcri* 247: «Premio miglior la volontà de' fati».

vv. 387-404: In modo piuttosto prosaico, Calcante elenca tutti i successi conseguiti dall'esercito acheo in battaglia, che prefigurerebbero comunque una vittoria senza gli intrighi di Ulisse. I concetti vengono enfatizzati da iterazione foniche di oscillante consistenza, come al v. 390, dove si noti 'GRAn' + 'stRAGe' e 'inoPinate' + 'Prede'. Tra i vv. 394-396, lo 'immenso varco…fra le dardanie mura' trova un parallelo nel poema epico *Cartagine distrutta*, per cui cfr. Castorina 1836, II, p. 4: «che apriran fra le mura immenso varco» – le 'dardanie mura' sono invece certa memoria dell'*Iliade* del Monti, dove il sintagma occorre sei volte (II, 487; VI, 652; XVI, 126 e 639; XX, 262; XXIII, 105). La chiusura del discorso recupera slancio retorico: il poliptoto del v. 402 ('cadrà' + 'cader') è seguito dall'allitterazione in chiosa (v. 403) 'FiA' + 'FAma'.

vv. 405-421: La risposta di Agamennone è pragmatica: non è possibile frenare la sedizione senza perdere il controllo dell'esercito, se non sostenendo il piano di Ulisse, che garantisce un successo in breve tempo e con minimo sforzo. Il tributo all'autorità di Calcante viene pagato nell'invocazione 'santo veglio', già alfieriana (*Saul* II, i, 104) e montiana (*Iliade* I, 337 ma rivolta a Nestore). Anche le 'feroci grida' (v. 409) mandate al cielo potrebbero essere memoria di Alfieri, *Bruto primo* IV, ii, 30-31: «alte feroci grida / mandano al ciel».

dei detti tuoi l'alte ragioni io sento.
Ma non ascolti or tu gli Achei che d'ogni
freno sdegnosi del pugnar già stanchi,
empiono il cielo di feroci grida?
Non vedi tu come ribelli i duci 410
or con inique tenebrose trame
di rovesciar minacciano il mio trono,
e usurparmi lo scettro e l'obbedienza
delle argoliche squadre? A prevenire
le conseguenze del lor mal talento, 415
e onde restituir la calma e l'ordine
all'agitato campo, e a far rinascere
la religione della mia potenza
e la speranza di miglior fortuna,
utile estimo accogliere il consiglio 420
del Laerziade. Io pur, Calcante, bramo
di far ritorno alla paterna reggia
ed ai silenzi ed ai riposi antichi,
e consolarmi alfin nel dolce aspetto
e negli amplessi dei congiunti miei, 425
cari al mio cuore e speme del mio regno.
Anch'io, Calcante, anch'io sento la voce
della natura e la possente intendo
ragion del cuor. Me pur, me pur attende

Il sintagma 'TeNEbRose TRaME', con vistosa allitterazione di /t/ e /r/, è frequente nella prosa storiografica del tempo a indicare congiure. 'Argoliche squadre' (v. 414) è combinazione attestata in ambito letterario – ecfrasi (Manzini 1633, p. 43) e tragedie (Salvi 1719, p. 38) di materia troiana, etc.; trova forse il più significativo precedente nel volgarizzamento dell'*Iliade* in Leoni 1824, I, p. 75.

vv. 421-438: Agamennone esprime empatia per le parole di Calcante, ma solo al fine di sovvertirle. La 'paterna reggia' costruita con il verbo 'ritornare' (v. 422) e con gli 'amplessi' (v. 435), ovvero abbracci, dei familiari trova un parallelo in Monti, *Iliade* XVIII, 77-80: «Ahi che m'è tolto / l'abbracciarlo tornato alla paterna / reggia». I 'riposi antichi' (v. 423) sono forse anch'essi montiani, ma dal *Caio Gracco* III, iii, 238: «ombre turbate dai riposi antichi». Ci si potrebbe domandare se 'la voce della natura' (vv. 428-429) non echeggi Foscolo, *Ortis* [1802], 212-213: «Non odo la solenne voce della Natura?». La 'ragione del cuore', ampiamente attestata nella letteratura, ha qui un esplicito intento ossimorico, volto a rovesciare l'argomento centrale del discorso di Calcante. Gli ultimi versi di questo blocco (vv. 429-438) giocano sull'equivoco della sorte di Agamennone, nota già ai lettori, non ancora al diretto interessato: la 'consorte diletta', ovvero Clitemnestra, sarà la mandante del suo assassinio una volta tornato in patria. Per 'focolar paterno', cfr. *supra* v. 213; i 'geni del ritorno' sono memoria di Foscolo, *Dei sepolcri* 134: «Pregaro i Geni del ritorno al prode». La 'innocenza antica' (v. 436) evoca Parini, *Il giorno* I (*Il mattino*), 1053: «Ed opra è lor se all'innocenza antica»; le 'furie ultrici', sintagma ampiamente attestato (tra gli altri in Ariosto, Tasso, Foscolo), sono riferimento al sacrificio di Ifigenia e alla ulteriore maledizione che questo atto portò sulla casa degli Atridi.

una lontana terra e la consorte 430
a me diletta e il focolar paterno,
donde i miei cari forse ora bramosi
tendon le palme al cielo a me invocando
propizi i venti e i geni del ritorno.
Oh se trovar nel tetto mio potessi 435
ancor la pace e l'innocenza antica,
come vi troverò le furie ultrici
della mia figlia estinta. – Al fianco mio
sempre fedele consigliere io t'ebbi:
deh, non abbandonarmi in questi giorni: 440
uopo ho dell'opra tua. Recati al campo,
piega le squadre al mio voler, e calmale;
a' tuoi consigli autorità non poca
accrescerà la tacita eloquenza
del tuo sembiante e della tua canizie. 445

Fine del Primo Atto

vv. 439-445: Agamennone chiede a Calcante di sfruttare la sua autorevolezza – la stessa autorevolezza con cui Calcante intendeva influenzare Agamennone – per riguadagnargli il favore delle truppe. La 'tacita eloquenza' (v. 444), ovvero la capacità di esprimere qualcosa senza l'uso delle parole – in questo cosa con i gesti e con la presenza – è sintagma letterario; cfr. tra gli altri Tarchetti, *Fosca* 38: «Fosca aveva compreso la tacita eloquenza di quel contegno».

ATTO SECONDO

SCENA I

Ecuba, Elena, Andromaca col fanciullo

Ecuba Scendi, misera, da quel seggio: scendi,
dacché Paride, dall'insania tratto,
la tua persona in questa reggia addusse,
quando si vide mai splendere un vero
raggio di pace? E quante volte assidersi 450
potero i Teucri alle comuni mense,
o dar le membra in sulle piume al sonno,
senza il timor, che di nemici un nembo,
venisse a funestar col suon dell'armi
o col chiaror delle stridenti fiamme 455
la gioia del convito e la serena
tranquillità del sonno? E qual è il giorno
in cui la morte per la man dei Greci
dalle mie braccia strappasse un frutto
delle viscere mie e non troncasse 460
così lo stame di tante speranze?
Per ciò deserta io son delle più care
consolazion materne ed il mio cuore
Sempre di lutto è grave.

Elena Oh Numi, o voi 465
che vigilate assidui alla custodia
ed al decor di Troia, oh dite voi
se volontaria abbandonai la reggia
e il talamo di Sparta, e se la sola

vv. 446-464: L'atto si apre dentro le mura di Troia, con una scena che presenta solo donne, le più insigni fra le troiane, a cui spettò, come ben sviluppato dalle tragedie di argomento omerico, la più malevola sorte terminata la guerra. Ecuba, la decana, comincia a parlare, rivolgendosi a Elena, addossandole ogni colpa delle sciagure presenti, echeggiando la *rhesis* delle *Troiane* di Euripide (vv. 970-997). Il discorso si apre con massima solennità, combinando un grave sigmatismo con epanadiplosi: 'ScEndi' + 'miSEra' + 'SEggio' + 'ScEndi'. L'elaborato impasto fonico prosegue nella serie di iterazioni incrociate del vv. 451-453: prima con la terna 'coMUnI' + 'pIUMe' + 'fUNEstar, poi con le due coppie 'mEMBra' + 'nEMBo' e 'tIMor' + 'neMIci', rafforzato ulteriormente dalla prossimità della sillaba NE- a inizio di parola. Per le 'stridenti fiamme' (v. 455), cfr. *RdA*, III, p. 45 [Aurisco Elafio]: «avea / fiamme stridenti e tremule saette». Nei vv. 460-461, il 'recidere il filo della speranza' è una ricombinazione di vari elimenti (e.g., T. Tasso *GL* XII, lxxv, 8: «di questa vita rea troncar lo stame?») che partecipano dell'immaginario nefasto delle Parche.

vv- 465-478: La replica di Elena è ben calibrata e non si fonda esclusivamente sulla sua impotenza nei confronti degli eventi, ma riconosce le proprie responsabilità. Interessante, a questo proposito, l'organizzazione dei vv. 471-472, dove la forte assonanza degli agg. 'grave' e 'grande', posti in incipit e in clausola, serve a bilanciare i sost. 'errore' e

cagion son io di tanti mali. – È vero: 470
grave è l'error, ma non è meno grande
il pentimento mio. Sia che lontana
d'ogni romor m'accolga la mia stanza,
o che io venga all'aspetto de' Priamidi;
regni la notte o la natura esulti 475
fra la diurna luce, ovunque e sempre
mi punge la vergogna del mio fallo,
e veggo i mali ond'io vi son cagione.

Ecuba Li vedi ora che inutile ritorna
la cura d'evitarli. 480

Elena A voi non chiedo
l'omaggio e le onoranze onde cotanto
mi fur cortesi i Teucri il giorno in cui,
il figlio tuo seguendo, in queste entravo
per me funeste mura. Imploro invece 485
che il ciel colla pietà temperi il vostro
alto corruccio.

Ecuba Umile negli accenti
e nel sembiante sei; ma nel secreto
quanta per noi non covi ira e disprezzo? 490
Benché caduta di vergogna in fondo,
pure tutt'or nelle adunanze ardisci
importunar co' tuoi consigli i Teucri.

Andromaca Oh triste, Ecuba, e infausta assai la donna

'pentimento' in una sommatoria che non può non dare che zero. Per 'aspetto' (v. 474) si intenda 'cospetto' (*TB*, I, p 661). Anche il discorso di Elena fa leva su espedienti enfatici per sostenere le proprie posizioni; i vv. 475-477 sovrappongono una serie di trame foniche che avvolgono il lettore: 'reGNi', che apre il segmento, si combina con 'vergoGNa', che lo chiude, entro cui si incastonano 'NoTTe' + 'NaTURa' + 'diURNa', e la cognata serie 'EsULti' + 'LUcE' + 'ovUNqUE' + 'pUNgE'. La 'vergogna che punge' è riconducibile al petrarchesco *Rvf* CCLXIV, 122-123: «et da l'un lato punge / vergogna».

vv. 479-480: Tanto sintetica quanto efficace la replica di Ecuba, che, nella sua laconica sentenza recupera parte degli elementi fonici adottati da Elena nella parte più accorata del suo discorso, disponendoli peraltro secondo uno schema sovrapponibile a quello della sua interlocutrice: 'VEDI' si combina con 'EVITarli', incorniciando 'inUTile' + riTORna' + 'cURa'.

vv. 481-487: Prosegue il rimpallo tra le due donne, con i medesimi espedienti che il registro del confronto richiede. I vv. 482-483 dispongono una forte allitterazione in /o + nasale/, 'OMaggiO' + 'ONOranze' + 'ONde' + 'cOtaNtO' + 'giOrNO'. La formula 'alto corruccio', che chiude il passo, è già letteraria, occorre, e.g., in Alamanni, *Avarchide* X, xxii, 4: «in troppo alto corruccio ne salìa».

vv. 488-493: Non è chiaro a quale episodio Ecuba faccia riferimento. Elena è a cospetto dell'assemblea dei Troiani, presenti Priamo e Ettore, solo in Hom. *Il*. III, 162-180, ma non si svolgono quivi trame politiche.

che lascia il minister dalla sapiente 495
natura a lei prescritto! Eezione,
il padre mio, prima che prode Ettorre,
dalla tebana Ipòplaco selvosa,
mi conducesse ai talami di Troia,
questa mi volse ammonizion paterna: 500
«Giunta del tuo consorte entro le case,
unica cura e unica tua sapienza
sia ognor la vigilanza e la custodia
dei domestici lari e far che questi
sian santuario alla virtù e all'amore: 505
dal sommo del trono esser dei norma
all'opra delle ancelle; entro il tuo petto
sempre serbar gli arcani, e all'incremento
comun guidar le domestiche cose;
ir preparando i tepidi lavacri 510
al tuo consorte allora che anelante
e sparso di sudor torna dal campo;
ed allevar fra le materne cure
degli amorosi abbracciamenti il frutto;
né mai ti prenda la vaghezza insana 515

vv. 494-500: Primo intervento di Andromaca, a cui viene ascritto il compito di rendere esplicita la norma di comportamento coniugale a cui la donna dovrebbe adattarsi, norma stabilita dalla natura stessa. Per 'ipoplaco selvosa' (v. 498), cfr. V. Monti, *Iliade* VI, 509-512: «Andromaca venirgli, illustre germe / d'Eezïone, abitator dell'alta / Ipoplaco selvosa, e de' Cilíci / Dominator nell'ipoplacia Tebe». Sulla genealogia di Andromaca, con riferimento a Eezione, cfr. Igin. *Fab.* 123.

vv. 501-519: Comincia qui il discorso sui doveri delle donne pronunciato da Andromaca, che si estenderà fino al v. 530, di fatto un elogio della mansuetudine e della vita domestica. I toni sono solenni, non volti alla persuasione, ma piuttosto circonfusi d'enfasi argomentativa tesa a esaltare i compiti e le mansioni preposte. Già l'anastrofe d'apertura (v. 501) denuncia questo stato delle cose, rafforzata dalla seguente iterazione di 'UnICA' in allitterazione con 'CUrA' + 'tUA' + 'CUsTodIA' e dall'omeoteleuto tra 'sapienza' e 'vigilanza' (vv. 502-503). I 'domestici lari' (v. 504) sono forse reminiscenza di Foscolo, *Dei sepolcri* 98-99: «e uscìan quindi i responsi / de' domestici Lari». I vv. 507-509 presentano un affollamento della vibrante: 'tRONo' + 'NORma' + 'OpRa' + 'enTRO' + 'SEmPRe' + 'SERbAR' + 'ARcani' + 'inCRemento'. Il sintagma 'serbar gli arcani' (v. 509) trova un luogo parallelo nella tragedia *Gli eleusini*, per cui cfr. Benedetti 1822, III, p. 167: «che gode / serbar gli arcani in sen». I sintagmi 'tepidi lavacri' (v. 510) e 'anelante / e sparso di sudor' (v. 511) sono entrambi memoria di Tasso, *GC*, rispettivamente, II, xxix, 4: «i tepidi lavacri e i caldi bagni» e XXI, lxviii, 2: «stanco, anelante e di sudore sparso». Nei vv. 515-517 si rileva una spiccata ricercatezza fonica, a sottolineare l'importanza della frase, che si ricollega alle sopra menzionate parole di Ecuba (vv. 493-494): 'VAgheZZA' + 'INSANA' + 'INTErVEnir' + 'AdunANZe' + 'ArmAtA' + 'VANA' + 'sApieNZA' + 'INVEstigando'. Si noti anche come 'vaghezza insana' e 'vana sapienza' rappresentino combinazioni ossimoriche volte a creare un effetto suggestivo e ritmico; cfr., inoltre, un luogo parallelo d'interesse dalle *Favole esopiane* messe in versi da Roberti 1777, p. 43: «splender per gloria vana / è una vaghezza insana».

d'intervenir nelle adunanze armata
d'una vana sapienza, o investigando
della natura o delle genti il fato.
Segui questi consigli e sarai lieta.
Viva le gioie e di rimorso scevre 520
T'inonderanno il cuor; mai la discordia
Nelle tue case agiterà la face;
né le adultere fiamme a te fian sprone
di profanar la sanità del talamo;
della tua savia man sotto le cure 525
cresceran forti e generosi i figli;
luce, abbondanza ed armonia terranno
fra le tue mura il seggio; e i padri tuoi,
pria di posar nel sonno della morte,
imploreran su te cotante grazie, 530
quanta pietà tu dimostrasti ai loro
giorni cadenti ed alla lor canizie».
Questi del padre mio furo i consigli.
Io li seguii, né me ne prese mai
rincrescimento. 535

Ecuba Oh pari a te pensassero
Tutte le donne in questa reggia accolte;
e i figli miei che al fianco mio rimasero
somigliassero tutti a Ettore nostro.

Andromaca Molto perdemmo il giorno in cui fu spento 540
il prode Ettor, ma or ci rimane il giusto
Laocoonte. È ver che pari ad Ettore
egli non è nel militar valore,
ma or fra i Troian chi vince mai la sua

vv. 520-533: Prosegue il discorso col medesimo tenore. Non rispettare il codice di comportamento qui dettato finisce per condurre alla distruzione della vita familiare, descritta con immagini relative al campo semantico del fuoco. Se la 'face', ovvero la fiaccola, 'della discordia', è immagine d'esteso uso letterario, le 'adultere fiamme' (v. 523) possono essere recupero dell'*Arminio* in I. Pindemonte 1804, p. 30: «ove sì poche / son le adultere fiamme». Al v. 532, 'giorni cadenti', ovvero la vecchiaia, è di gusto alfieriano; cfr. *Polinice* II, iii, 66 e *Ottavia* V, iv, 151; si segnala anche l'allitterazione 'CAdeNti' + 'CANizie'.

vv. 540-552: Seconda menzione di Laocoonte, questa volta con l'attributo di 'giusto', che, posto qui in enjambement, sembra ricordare il dantesco *Inf.* I, 73-74: «giusto / figliuol d'Anchise che venne di Troia» riferito a Enea. Su Laocoonte si concentrano tutti gli attributi della virtù civile: prudenza, conoscenza scientifica, sapienza giuridica, costituiscono la parte di maggior rilievo del suo profilo intellettuale; inoltre, il fatto che attenda alle cose celesti non lo ha mai frenato dall'interessarsi al proprio popolo, non trasformando la sua vocazione religiosa in una scusa per un rassicurante esilio dalle vicende mondane. Lo 'sguardo indagator' (v. 547) è immagine topica ed è tratta da un'opera forse nota all'autore, *Telegono*, per cui cfr. Benedetti 1822, I, p. 35: «Non sai ch'è dato a noi sui vostri cori / portar lo sguardo indagator, che dentro / alle più cupe latebre dal cielo».

prudenza e il suo saper? Qual scienza mai, 545
qual via di cielo ascondesi al sapiente
suo sguardo indagator? Chi più di lui
austero osservator delle immortali
norme della giustizia? E ancorché addetto
ei viva al culto dei beati Numi, 550
quale conforto e utilità non reca
co' suoi consigli alla troiana terra?
Mercè il suo sacerdozio ei tiene un trono
che da nessun gli sarà mai conteso,
e per il qual locato egli si trova 555
infra la terra il ciel. Coll'eloquenza
egli solleva l'alme alla profonda
contemplazion delle celesti cose;
intorno a sé tranquillamente ei vede
svolgersi il fiume degli umani eventi, 560
e lungi dai tumulti e dalle nebbie
splendere il trono altissimo dei Numi,
dei quai ministro e interprete egli vive.
Ma eccolo, ei viene ed i Troiani il seguono.

SCENA II
Laocoonte, Priamo, Paride
e seguito di Troiani e detti

Laocoonte Cessino i pianti. – È vero che i Celesti, 565

vv. 553-564: Il ritratto di Laocoonte prosegue con ulteriore nobilitazione dei suoi lati caratteriali. Il suo essere sacerdote lo pone in una posizione superiore a quella di un comune essere umano, per via del continuo dialogo diretto con la divinità (vv. 553-556). Quest'aura di teologo è però rafforzata da quella di oratore, attraverso cui è in grado di comunicare le verità celesti ai suoi concittadini. (vv. 556-558); i versi presentano un ricco impasto fonico dettato da una vistosa allitterazione in /c-o/, associata a una ricorrenza della liquida /l(e)/, a rafforzare l'oggetto dei suoi discorsi: 'COLL'ELoquenza' + 'sOLLEva' + 'L'aLmE', a cui si combina 'COntempLazion' + 'CeLEsti' + 'COse'. I vv. 559-563 lo descrivono come un vero e proprio filosofo che contempla con distacco le vicende umane e interpreta la visione degli dèi. Posto che si tratti di elementi topici, è possibile che questa attitudine e la tranquillità ivi descritta echeggino l'incipit del secondo libro del *De rerum natura* (cfr. Lucr. II, 1-19). Per il 'il fiume degli umani eventi' (v. 560), cfr. la tragedia *Arnaldo da Brescia* in Niccolini 1843, p. 97: «il fiume eterno degli umani eventi». La presenza degli dèi, connessa con l'immagine del v. 561 ('e lungi dai tumulti e dalle nebbie'), sembra evocare proprio la natura dei numi lucreziani, «semota ab nostris rebus seiunctaque longe» (Lucr. I, 46).

vv. 565-572: L'intera scena è occupata dal discorso di Laocoonte, che si apre con un'esortazione a non cedere allo sconforto, in quanto le sorti del conflitto possono ancora cambiare. All'apparenza la felicità della città di Troia è dissipata – espressa nella negazione della triade 'libertà', 'opulenza' e 'riso' (v. 566) – per volere degli dèi (il v. 565 è scandito da una marcata allitterazione in /c+e/, 'CEssino' + 'ChE' + 'CElesti', e il v. 577 da una in /

la libertade, l'opulenza e il riso
hanno deserto le Dardanie mura;
ma è vero pur che ognor mutano i Fati
né la sembianza stessi essi ne mostrano.
Onde sperar ne giova che a sì denso 570
nembo di mali almo seren succeda. –
E noi sperar dobbiamo. – Il nostro fronte,
adorno ancora delle regali bende,
giammai piegar nel fango, innanzi all'onte
degli oppressor: serbarsi ognor custodi 575
dei nostri templi e del terren che della
nostra esistenza alimentò le fonti:
a' rei neimici che dall'empia tratti
avidità delle sostanze nostre,
l'antica pace e il minister divino, 580
coll'armi a noi turbar, dato ci sia
scavar tosto la tomba appo le rive
dell'Ellesponto, ed impinguar col loro
sangue le vene del paterno suolo;
e quando invan contro di lor consunta 585
avremo ogni arma di difesa in fronte
a noi rovinerà l'ora fatale,
allora avvinti in un supremo amplesso

d+r/, 'DeseRte' + 'DaRDanie'); eppure, la speranza risiede ancora nell'imperscrutabilità dei fati. La sentenza 'ognor mutano i Fati' (v. 568), è di generico stampo filosofico, a cui difficilmente si può attribuire fonte certa, per quanto sembri rovesciare la stoica fissità delle sorti; cfr., e.g., Serv. *Aen*. I, 256-257: «dogma Stoicorum ostendit, nulla ratione posse fata mutari». Nei vv. 570-572, l'iterazione del verbo 'SpERar' in allitterazione con 'SERen SuccEda' è in realtà l'ultimo appiglio a cui Laocoonte e i troiani possono affidarsi; 'nembo di mali' e 'almo seren' sono sintagmi ampiamente attestati in opere letterarie del tempo, tanto in prosa quanto in versi.

vv. 572-591: Laocoonte prosegue il suo discorso facendosi esempio dinnanzi al suo popolo di quel sacrificio estremo per la patria che ciascuno dovrebbe compiere. La retorica è quella della difesa della patria dall'invasore straniero, mosso esclusivamente dalla brama di arricchirsi al punto da sconvolgere la vita di un popolo. Il tono grave è sancito già a partire dall'omeoteleuto, quasi rima ricca, 'fronte' / 'onte' (v. 572 e 574), e dalla sequela di vicine allitterazioni 'AdORNo ANcORa' (v. 573), 'OntE' + 'OpprEssori' (vv. 574-575), 'TEmpli' + 'TErren' (v. 576), 'TOsTO' + 'TOmba' + 'ellespOnTO' (vv. 582-583). Per la locuzione 'scavar tosto una tomba', cfr. il parallelo in Cappelletti 1868, p. 49: «Fammi, o madre, scavar tosto una fossa, / e con amor mi seppellisci lì; / e poni dove avran riposo l'ossa / una tomba, su cui scrivi così». Il fatto di preparare i propri tumuli prima ancora della battaglia finale è immagine dalla forte carica romantica e parte della retorica pre e postunitaria italiana, echeggiante l'oraziano motto «Dulce et decorum est pro patria mori» (Hor. *od*. III, ii, 12). Il 'supremo amplesso' (v. 588), già letterario, trova, e.g., un coevo luogo parallelo in Cavallotti 1881-1896, III, p. 201: «Schiuser l'esili braccia: ... ma del supremo amplesso / e del bacio supremo niun seppe le parole».

e inginocchiati appo i comuni altari,
attenderm che il reo destin si compia; 590
il mio disegno, il mio consiglio è questo.
Fermo vi stia nel petto che il decoro
vero dell'uom consiste non nel vano
adornamento dei terreni beni,
ma nel serbarsi d'ogni colpa intatti, 595
nel non strisciar della potenza al piede,
nel superar le avversità de' Fati
con intrepida fronte, nell'opporsi
a' rei tiran, nel proclamare il vero
e nel mostrarsi interpreti e ministri 600
della giustizia e del voler divino.
Cessino adunque i pianti. Over il nemico
del vostro lutto testimonio or fosse
accrescerebbe in nostro danno l'ira.

SCENA III
Un araldo e detti

Araldo Ulisse a voi s'inchina e di venire 605
a parlamento chiede.
Laocoonte A noi l'adduci.

SCENA IV
Ulisse e detti

Ulisse O casa venerabile di Priamo!
qual riverenza infondi al pellegrino
che alle tue soglie arriva! Ond'io mirando 610
ergersi al ciel cotante torri e splendere
tanta magnificenza di colonne
che fan sostegno ai tetti ove i Celesti,
proteggitor dell'Assàraca prole,

vv. 593-604: La conclusione del discorso è piuttosto prosaica, dove Laocoonte esorta i suoi concittadini ad abbracciare una strenua resistenza. La 'intrepida fronte' (v. 598) è in Alfieri, *Filippo* V, ii, 115-116: «con intrepida fronte udir t'è forza / del mio morire», con un precedente in Ariosto, *OF* XXVII, xxx, 5. Il v. 602 recupera l'apertura, con la formula 'cessino i pianti', chiudendo ad anello l'intero discorso.

vv. 608-629: Ulisse, giunto al cospetto dell'assemblea troiana, apre il suo discorso con un'estesa *captatio benevolentiae*, finalizzata alla lode della città assediata e costruita mediante l'uso di immagini architettoniche frammiste a un repertorio lirico. Pur prosastico, il sintagma 'magnificenza di colonne' (v. 612) occorre talvolta in testi di critica (e.g., Milizia 1804, p. 300), così come 'marmorei simulacri' (v. 615) registra un luogo parallelo coevo in alcuni versi di Giovanni Marradi inclusi nella raccolta di Ferrari 1884, p. 19: «quando al

parlan dai lor marmorei simulacri; 615
dove l'aurea bellezza il suo dispiega
celeste incanto e sotto cui cotanta
s'aduna e splende gioventù guerriera,
m'è forza confessar che opra divina
sia la città di Priamo e che gli eterni 620
abbian la sua custodia assunto e intendano
renderla invitta e inespugnabil sempre
contro gli assalti ed il furor de' Greci.
La lunga resistenza ch'ella oppose
all'armi greche e ai fieri urti del tempo, 625
attesta appien la tempra incorruttibile
e la celeste origine de' Teucri
e lle mura che ad essi sono stanza.

Laocoonte Stringi, oratore, e all'argomento vieni.

Ulisse Tutto tramuta in sua vicenda il tempo. 630
Il misero che dianzi iva ramingo
limosinando appo straniere porte
tetto ospital, della fortuna a un cenno,
balzar repente il vedi a tale altezza
ch'egli neppur nei più gagliardi voli 635
dell'ambizion mai non avrai sognato.

tripudio delle nostre sere / indulgean muti e sacri / i vigilanti dalle nicchie austere / marmorei simulacri». Al v. 614, 'Assaraca prole' è calco di Verg. *georg.* III, 35: «Assaraci proles demissaeque ab Iove gentis», poi transitato nel latino umanistico del *De illustratione urbis Florentiae* di Ugolino Verino e di lì volgarizzato; cfr. Verino 1790, I, pp. 112-113: «ut fuit Assaracae prolis Mavortis heros || come l'eroe dell'Assaraca prole»). Di maggior lirismo, invece, sono 'aurea bellezza' (v. 616), già del Chiabrera (cfr. *Poesie* XI, 17: «Aurea bellezza il fa felice amante») e 'celeste incanto' (v. 617). Il passo non rinuncia ad artifici retorici, come le due allitterazioni marcate ai vv. 617-618: 'CelesTe inCaNTO e sotTO Cui COtaNTa' e il sintagma 'GiovEntÙ GUErriera'. Si segnala che il v. 622 trova un interessante luogo parallelo nel *Sacrificio* di Agostino Beccari (V, v, 272 [ed. 1555]): «che invitta e' inespugnabil saria sempre». Di stampo arcadico, della Colonia Sebezia, sono 'fieri urti del tempo' (v. 625); cfr. *Arcadia* 1738, p. 193: «alla tua Regia fronte i forti e fieri / sprezzan urti del Tempo, e di Fortuna». La 'tempra incorruttibile' (v. 626) ha un precedente in Lemene 1692, p. 13: «di tempra incorruttibile immortale / elmo, lorica e strale».

vv. 630: Al richiamo di Laocoonte di non perdersi in divagazioni, il discorso di Ulisse rivela il suo autentico proposito, cioè, mostrare come l'attuale grandezza di Troia sia inevitabilmente destinata a mutare. Così, allestisce una serie di esempi di rivolgimenti repentini della sorte, secondo un catalogo ascrivibile ai paradigmi della ruota della Fortuna.

vv. 631-636: Il primo concerne il povero accattone diventato ricco con inaspettata velocità. La forma 'iva ramingo' è poetica, attestata in clausola, come qui, a partire dal volgarizzamento di Properzio in Pastore 1776, p. 262, e ripreso dalle *Georgiche* tradotte in Arici 1828b, p. 91, e torna anche nella postuma traduzione del VI dell'*Iliade* del Foscolo pubblicata in Orlandini 1856, p. 458: «E quelle, i tirsi / e gli arredi gittando, ivan raminghe: / iva ramingo il dio». Se nel sintagma 'straniere porte' s'intravvedono elementi di originalità,

E non lontano intanto, in mezzo al fango
ed alla derision, cader tu vedi
l'uomo che dianzi in mezzo al mar nuotava
della felicità e a sé d'intorno 640
tutti cogliea dell'esistenza i frutti.
Dove pria la potenza dell'amore
stringea gli amanti in marital catena,
e dagli amplessi loro iva traendo
a esuberanza il fior di nuove vite, 645
e l'esponeva ai raggi almi del giorno;
ivi a non molto ai veli, ai canti, al gaudio
del nuzïal banchetto e della nascita,
succeder vedi le lugubri insegne
e il pianto e il lutto e della morte il rogo. 650
Laocoonte! A te cui la sapienza
e lo scettro del Nume e l'esperienza
donan più grave autorità fra i Teucri,

il 'tetto ospital' rientra in un linguaggio già letterario, e.g., il volgarizzamento oraziano in Vincenzi 1816, p. 67: «Ponmi, u' tetto ospital mai non si vide». I 'gagliardi voli' dell'ambizione fanno parte di un immaginario codificato da Cesare Ripa e spiegato, nel XIX secolo, con ulteriori dettagli, in Pistrucci 1819, p. 25: «Le ali che tiene dimostrano l'ardito desiderio di cose che a lei non convengono», e talvolta attestato nella letteratura moralistica, e.g., Casini 1715, III, p. 306-307: «e a coloro che portati dal volo dell'ambizione»; si segnala inoltre la paronomasia 'balzar' – 'altissimi', disposti peraltro in incipit e clausola.

vv. 637-641: Il secondo descrive la parabola di coloro che compiono il percorso inverso, dal 'mare della felicità', formula originale, al fango. Il passo è tramato da una doppia catena fonica, in /n-(t)/, che enfatizza l'incedere del discorso: 'nON' + 'lONTAno' + 'intANTO' + 'fANgO' + 'derisiON' + 'iNTOrNO'.

vv. 642-650: Il terzo e ultimo giustappone le immagini della gioia delle nozze e la prospettiva di future nascite a quelle delle atmosfere funeree del lutto. La 'marital catena', ossia il legame matrimoniale, è sintagma d'ampio uso poetico (soprattutto epico e teatrale) dal XVI secolo in avanti, recepito poi anche in ambito arcadico, così come i 'raggi almi', di solito del sole, e le 'lugubri insegne', ossia le manifestazioni del lutto – così Vittorio Alfieri, dando versione dell'*Alceste di Euripide*, a piè pagina annotava (1804, p. 147): «Che fieno (oimè!) queste lugubri insegne (*a*) / in ch'io ti veggio? [(*a*) Dice il testo: 'Che fia questa tosatura funesta, per cui ti distingui?' Principal parte del bruno era fra' greci il tosarsi».

vv. 651-668: Comincia qui la chiusura del discorso di Ulisse, in cui a Laocoonte e al resto dei troiani si prospetta il ritiro dell'esercito greco e un trattato di pace. Il fatto di rivolgersi direttamente a Laocoonte (v. 654), il più savio dei suoi interlocutori, mostra come gli intenti di frode architettati siano in maniera studiata passati al vaglio della critica più severa: lo scopo è anche quello di sfruttare, con scopo demagogico, la stanchezza dei troiani medesimi di fronte a una ragionevole richiesta di cessare le ostilità. Lo 'scettro del nume' (v. 652) è memoria di un volgarizzamento delle *Pitiche* di Pindaro in Borghi 1825, p. 111: «e s'addormenta / del gregge alato l'aquila regina / sullo scettro del nume». Le 'infauste mura' (vv. 661-662) sono probabile memoria di Foscolo, *Tieste* IV, ii, 63-64: «Così d'Argo abbandoni / l'infauste mura?». L'evocazione del pegno di pace (vv. 662-663) è espresso mediante un marcato impasto fonico in /m-(u)/ e in /p-(r)(a)/: 'MURa' + 'MA' + 'PRiMA'

i detti miei rivolgo. La Fortuna,
che pria dei Greci agevolò i disegni, 655
or ne si mostra avversa. I lunghi scontri
hanno consunto la potenza greca.
E in tanto lutto un sol desio ne resta:
quel delle patrie mure e della pace
dei nostri voti regni. Agamennone 660
deliberò di abbandonar le infauste
mura di Troia. Ma prima di partire
offrire ei brama un olocausto ai Numi,
che sia per tutti noi segno di pace:
al tempio di Minerva offrire intende 665
caval di legno, opra d'industre artefice;
e il religioso minister compito,
egli tosto farà ritorno in Grecia.

Laocoonte Il cielo, o Ulisse, a chi dispensa il dono
della bellezza, a chi quel della forza 670
e del valor guerriero; a chi concede
la facoltà d'investigar le vie
che seguono le stelle e a chi la scienza
rettrice delle genti; ed a te diedero
l'aurea virtù dell'eloquenza a cui 675
la più proterva e fiera alma si piega.
Giusto non è lasciar tal dote struggersi
inoperosa del letargo in seno;
ma fia del pari indegna cosa volgerla
alla rovina altrui. – Oh santi Numi! 680
Perché soffrite che la rea perfidia
abbia tanta potenza sulle labbra
da usurparsi l'omaggio e la credenza

+ 'PARtire' + 'bRAMA' + 'nUMi' e l'allitterazioe di 'Offrire' e 'Olocausto'. L'intero v. 666 è frutto di combinazioni letterarie: il 'caval di legno' è sintagma di lunga fortuna, già arcadico e leopardiano (*Eneide* II, 160: «ed allor più che questo / caval di legno stava già, tonaro / per l'aria tutta i nembi»), mentre 'opra d'industre artefice' è messo in poesia nella versione dell'*Edipo a Colono* in Bellotti 1855, p. 223: «Havvi crateri, / opra d'industre artefice: tu l'orlo / ed ambe l'anse cingerai».

vv. 669-680: Laocoonte riconosce la sofisticata eloquenza di Ulisse, invitandolo ironicamente a perseguire tale inclinazione naturale; ma, con improvviso cambio di tono, a fin di bene e non di danno altrui. La combinazione 'proterva e fiera' (v. 676) è letteraria, sovente a termini invertiti (Marino, *Adone* XX, dii, 6), e trova un luogo parallelo in un componimento di Giovanni Fantoni dedicato al Cesarotti (1790), con tanto di termine seguente che echeggia il successivo 'alma'; cfr. Fantoni, *Odi* I, xxxviii, 26-28: «e men proterva e fiera / l'alta […] / legge severa».

vv. 681-690: La natura ingannevole del discorso di Ulisse viene presto riconosciuta e anticipata dall'amara constatazione che coloro che si volgono a parlare, forti solo della verità, finiscono per non ricevere fede dall'uditorio. Il sintagma 'lusinghieri accenti' (v.

dovute al ver, e che l'onesto intanto
veda le sue ragion travolte al suolo 685
perché impotente a esprimerle nel velo
di lusinghieri accenti? Oh giù la maschera,
e mostrati qual sei. Tu sei ministro
degno d'Agamenon; d'empio tiranno
il messaggier tu sei. 690

Ulisse Tal tu l'estimi
ma tale egli non è. Dal dì che assunse
lo scettro della Grecia, ei col valore
giustificò l'ammirazione e il forte
amor dalla sua patria in lui riposto. 700
Egli fu allor che allontanata e scossa
da sé l'ignavia e l'ozio, e i prodi Achei
guidando al campo d'onorande imprese,
alla sua patria una novella aperse
era di gloria. Assiso sopra il trono 705
dei padri suoi, nella sua reggia ei schiuse
un tribunal donde rendea giustizia
alle soggette genti, avvalorando
col suo giudizio la ragion del giusto
ed il fallir del reo, colla clemenza 710
temprando sempre il rigor delle leggi.
Il patrio suol più che di monumenti
ornò di savie leggi e di opportune
istituzion. E mentre il mondo tutto
l'ammira e l'ubbidisce e va superbo 715
dell'allenza sua, or tu rifiuti
la pace ch'egli t'offre?

Laocoonte Io stringer pace

687) è già ampiamente acquisito in letteratura, anche in ambito arcadico, e specificamente attribuito all'eloquenza fraudolenta, e.g., *RdA*, I, p. 147 [Erilio Cleoneo]: «Io non adombro il vero / con lusinghieri accenti». I vv. 687-691, in cui Laocoonte scopre pubblicamente le trame di Ulisse, presentano una potente allitterazione /m-(s)/ di tutti i termini connotanti l'identità dell'interlocutore ('MaSchera' + 'MoStrati' + 'MiniStro' + 'MeSSaggier') incorniciata nell'epanadiplosi di 'tu sei'.

vv. 691-717: La replica di Ulisse alla provocazione di Laocoonte è ancora sottilmente costruita. Negando le accuse di tirannide rivolte da Laocoonte ad Agamennone ed esaltando invece i tratti di *rex iustus* di costui, Ulisse tenta di gettare su Laocoonte, che rifiuta la pace, l'ombra della superbia, incrinandone così la sbandierata integrità di fronte all'assemblea. Agamennone viene descritto come prode e industrioso generale, che cura gli interessi della patria portandovi gloria. Viene anche descritto come riformatore delle leggi e istitutore di un tribunale, governato però con la massima temperanza e clemenza (virtù fondamentali del buon sovrano) – quest'ultimo passo è rafforzato da una significativa carica fonosimbolica di /g/ con tanto di figura etimologica: 'reGGIa' + 'GIUstizia' + 'soGGEtte' + 'GEnti' + 'GIUdizio' + 'GIUsto' + 'rIGor' + 'leGGI'.

con voi perfidi Greci? Oh dimmi tu:
possiamo noi porre in obblio le stragi 720
e l'ingiustizia di sì lunga guerra,
e l'onte infami onde voi profanaste
i sacri tempi ed i talami nostri?
Poss'io dimenticar Ettore spento
dalla mano d'Achille e poscia tratto 725
spietatamente fra la polve e il sangue
ed il fragor lungo il vallo di Troia?
Possiamo noi dimenticare i frutti
dei nostri campi e le troiane torri
arse dal fuoco acheo, e i dì trascorsi 730
nello spavento dei notturni assalti?
Poss'io stringer la mano ancor grondante
del sacro sangue de' congiunti miei?
Oh s'io il facessi, sento che quest'atto
adunerebbe intorno a me le meste 735
ombre de' Teucri di severa e giusta
indignazion frementi. Oh vanne Ulisse!
Tu tenti invan celar con detti ai Teucri
il tirannico intento dell'Atride.
Servil ministro d'un tiran codardo 740
consumi il tempo in servitude indegna,
finché il servaggio tuo ti frutti un trono
sulle rovine del tuo vil signore.

Ulisse Già prima di recarmi in questa reggia
m'imaginavo il tuo rifiuto: ai Greci 745

vv. 718-733: Laocoonte risponde in modo pragmatico, rompendo il gioco dei sottintesi: non può esservi un re giusto che crea ingiustizia, la medesima ingiustizia patita dai troiani con la guerra. Sono i fatti a guidare la sua replica, con la veemenza incalzante della domanda retorica. Il tutto scandito da una serie di allitterazioni e richiami fonici a rendere più coeso e penetrante il discorso. Al v. 721, Laocoonte rovescia la figura etimologica prima costruita da Ulisse (v. 709: 'giusto' + 'giudizio') combinando 'ingiustizia' con 'lunga guerra' in una sorta di paronomasia semantica. E di qui, il ritmo si fa più sostenuto: 'ONte' + 'ONde' (v. 722), 'TeMpi' + TalaMi' (v. 723), 'TRoiane' + 'ToRRi' (v. 729), 'SAcro' + 'SAngue' (v. 733). Al v. 723, si registra un chiasmo grammaticale, agg. – sost. – sost. – agg., dove la costruzione retorica fa sì che gli aggettivi irradino simultaneamente entrambi i sostantivi: i 'tempi' e i 'talami' sono entrambi 'sacri' e 'nostri'.

vv. 734-743: Laocoonte, dunque, respinge al mittente le accuse di superbia contrapponendovi la pietà nei confronti dei defunti del suo popolo, appunto le 'ombre de' Teucri' (v. 736), che lo perseguiterebbero come furie infernali altrimenti, e mettendo in luce le vere intenzioni di Ulisse: il tradimento, l'acquisto di potere alla rovina del suo sovrano. I vv. 738-739 presentano un denso impasto fonico, talvolta allitterante e con tanto di poliptoto, a indicare il disprezzo nei confronti dell'offerta ricevuta: 'Tu TEnTi' + 'dETTi' + 'TEucRi' + 'TiRannico' + 'iNTENTo' + 'aTRide'. Il v. 741 è forse memoria del volgarizzamento dell'*Ecuba* in Bellotti 1844, p. 294: «in servitude indegna / consumando mi vengo».

lo recherò; e tu saprai fra poco
con quali sensi essi da me l'udranno.
Laocoonte Oh vanne pure e reca lor che saldi
s'opporran sempre all'armi vostre i Teucri.

SCENA V
Priamo, Paride, Andromaca, Cassandra

Priamo O perché mai non accettar la pace 750
che n'offrono gli Achei, quando con essa
possiam por fine alle sciagure nostre?
Quale possiamo noi mostrare orgoglio
se a noi le lunghe lotte ogni dovizia
e ogni vigore han tolto? Oh non volere, 755
col tuo disdegno, esacerbare i Greci,
resi più fieri dai cruenti scontri
e dalla lontananza della patria.
Attendi forse che feroci invadino
e devastino i templi e il tetto avito 760
che ne difende negli estremi giorni
dell'esistenza nostra? Attendi forse
che vengano a svenarci in sugli altari
ed a saziare, alla presenza nostra
e sotto il luminoso occhio del sole, 765
tutta la lor libidine feroce

vv. 750-758: Comincia, con le parole di Priamo, la scena più lunga dell'opera, dove si misurano gli effetti del discorso di Ulisse sui presenti. Le posizioni di Laocoonte vengono criticate, in quanto non tutti sono in grado di mantenere una medesima statura morale durante il pericolo, non tutti possono vantare la sua integrità e il suo coraggio. Ai vv. 754-755, l'allitterazione 'LunghE LottE' è associata all'iterazione di 'ogni' per rafforzare l'idea della sofferenza, della stanchezza e della povertà dopo un decennio di guerra, che appunto conclude il passaggio con una seconda più diluita allitterazione di 'doVIzia' + 'VIgore' + 'Volere'.

vv. 758-776: Le parole di Priamo sono accorate: il vecchio sovrano parteggia apertamente per il raggiungimento della pace. L'alterigia è una virtù che non si conviene a chi sta affrontando grandi sofferenze. La serie di domande retoriche che popolano questo passo ne è sintomo, accompagnate come sono da una serie di figure di suono a ritmarne enfaticamente il discorso: alle due allitterazioni (vv. 759-760) 'FORsE' + 'FEROci' e 'TEmpli' + 'TEtti', si interseca il richiamo di /v+a/ in 'inVAdino' + 'deVAstino' + 'AVito'. Il sintagma 'luminoso occhio' (v. 765) trova un luogo parallelo nell'*Antigone* volgarizzata in Bellotti 1872, p. 157: «Né più veder di questa / gran lampa il luminoso / occhio sacro m'è dato». La 'libidine feroce' (v. 766) è memoria di *A Bonaparte liberatore* in Foscolo, *Odi* III, 221: «E di argento libidine feroce»; mentre la formula 'di duri oltraggi e di gravi catene' (v. 769) coincide in parte con T. Tasso, *Rime* MDCXCIII, 4-5: «Ahi duri oltraggi ed onte! / Voi, che già gravi e stanche […]». Chiude, ai vv. 775-776, 'il nostro' in anafora, volto a rimarcare lo stato di sofferenza in cui versa il popolo troiano.

sulle vergini nostre, e a trarne tutti
in servitude orrenda, caricando
di duri oltraggi e di gravi catene
tutti color che non avran la forza 770
d'opporsi o d'affrontar volonterosi
il regno della morte? Oh figlio mio,
non si convien lo sdegno a chi piombò
d'ogni sciagura in fondo. È tale omai
il nostro stato che depor dobbiamo 775
il nostro antico orgoglio.

Paride Io però credo
che la troiana terra, di cotante
dure vicende in onta, ancor conservi
un qualche avanzo della sua grandezza, 780
tale che noi or non dobbiam piegarci
a indegno indecoroso avvilimento.
Ma che ne vale esser tutt'ora invitti
se propizia la pace or non discende
a ristorarne dei sofferti danni? 785
Quella quercia che giganteggiando
in sul montano balzo, ove sia sempre
colpita dalle folgori e dai nembi,
avverrà poi che dalle lotte affranta
pieghi divelto il fronte e alla profonda 790
valle rovini. E tal cadrà la patria
se colla pace or non le diam ristoro. –
Dunque tante fragranti e rosee frutta
di lor bellezza adorneran le piante,

vv. 777-792: Un nuovo interlocutore entra in scena, Paride, che tenta di sostenere le ragioni del padre Priamo. Egli adotta una posizione, si direbbe, edonistica: la guerra finisce per non consentire di fruire dei piaceri delle ricchezze e dell'abbondanza del suolo. Una serie di metafore agresti è evocata a sostegno di questa posizione, per cui una resistenza irriducibile finisce per risultare controproducente. Anche il discorso di Paride non lesina in sfumature retoriche: i vv. 778 e 782 presentano due marcate allitterazioni, 'TRoiana TeRRa' e 'INDEcoroso INDEgno'; e ciò accompagnato da una serie di ulteriori richiami fonici in /v+(a-i)/: 'VIcende' + 'conserVI' + 'AVanzo' + 'AVVIlimento' + 'VAle' + 'inVItti'. I 'sofferti danni' (v. 785) in clausola ricorrono in T. Tasso, *GC* XIX, cxxi, 7: «e non inaspri i già sofferti danni». La metafora della quercia (vv. 786-792) che imperiosa si erge in cima alla montagna, simbolo di Troia, che viene distrutta dal fulmine, simbolo degli achei, è di matrice omerica, e, peraltro con squisita sensibilità da parte dell'autore, desunta proprio dall'episodio del duello di Ettore contro Aiace, in cui quest'ultimo quasi uccide l'eroe troiano con una pietra (Hom. *Il.* XIV, 352-439); cfr. V. Monti, *Iliade* XIV 491-497: «Con quel fragore / che dal foco di Giove fulminata / giù ruina una quercia, e grave intorno / del grave zolfo si diffonde il puzzo […] così stramazza Ettór»; immagine analoga, con un dettato più prossimo a quello a testo, in M. Cesarotti, *Poesie di Ossian* I, iv, 323-326: «Ei muto e grande, / quercia parea sopra il ruscel di Luba, / cui già rapida folgore del cielo / lasciò brulla di foglie, e incotta i rami».

per poi mature imputridir fra l'erbe, 795
non trovando fra noi ancora la mano
che le trasporti a ornar le nostre mense?
E l'uve adorneran sempre le viti
lussureggianti in sul materno balzo,
per poi cader incolte in sul declivio 800
ed impiguar col lor liquor le secche
vene del suolo? E la vendemmia nostra
di sua dovizia ingombrerà le zolle
sol per dover poscia venir calpesta
dall'ugna dei destrieri e divorata 805
dai pigri armenti o da voraci insetti?
E il sol trascorrerà per ciel di Troja
sol per illuminar il lutto nostro
e mai la gioia? E a che sui teucri campi
regna fertilità se a noi la pace 810
non dona il tempo di raccorne i frutti?
Né il tutto è in ciò, ché tempo anche ne vuole
per por riparo della guerra ai danni.
Dalle rovine ergere le reliquie
della grandezza nostra; in sugli altari 815
ricollocar la religion degli avi;
l'ignoranza bandir da noi col lume
della dottrina; esercitar le membra
nel maneggio dell'armi e dell'aratro:

vv. 793-811: L'impasto fonico del passo è qui al suo apice; cfr. le catene allitteranti 'FRAgranti' + 'FRuttA' (v. 793), 'MaTURe' + 'iMpUTRidir' (v. 795), 'CaDEr' + 'inCoLTE' + 'DECLivio' (v. 800), 'impinGUaR' + 'LiQUOR' + 'sUOLo' (vv. 802-803), 'DEi' + 'DEstrieri' + 'DIvorata' (v. 805), 'iLLUminare' + 'LUtto' (v. 808). Al v. 806, 'pigri armenti' (v. 806) è memoria di T. Tasso, *GC* XXIII, xlv, 4: «le selve, e con le case i pigri armenti»; mentre 'voraci insetti' come sintagma poetico posto in clausola è in una delle *Poesie* del Tommaseo (1872, p. 201): «sciame infinito di voraci insetti». I 'teucri campi' (v. 809) occorrono anche nella traduzione dell'*Odissea* di Maspero 1847, II, p. 152: «con gli argivi guerrieri alzò le vele / ai teucri campi».

vv. 812-823: La costatazione, a metà tra resa e auspicio, per cui anche dopo la pace potrebbero passare anni prima di ritornare a una normale vita civile, è attraversata da un accorato patetismo ben espresso dall'iterazione fonica della vibrante /r/ e altre allitterazioni: 'pOR' + 'ripARO' + 'gueRRA' (v. 813), 'ROvinE' + 'ERgeRE' + 'RELiquie' + 'altARI' (vv. 814-815), 'RIcoLLocar la RELigion' (v. 816) 'l'ignorANza bANdir' (v. 817), 'esERcitAR' + 'MEmbRA' + 'MAnEggio' + 'ARmi' + 'ARatro' (vv. 818-819), 'viGORia' + 'risORGa' (v. 820), 'RIveRsar' + 'RItoRni' (v. 822). Per la 'religion degli avi' (v. 816), cfr. il luogo parallelo dell'*Eufemio da Messina*, tragedia, in Pellico 1832, p. 44: «Oh santa / religïon degli avi miei, te adoro!». I vv. 818-819, trovano un luogo parallelo di interessa nella traduzione volgare delle *Senili* (VIII, iii) del Petrarca, in Fracassetti 1869, p. 466: «ed usato ad esercitare le membra in faticosi e lunghi viaggi, nei travagli della guerra, nel maneggio delle armi, e nelle giostre cavalleresche».

onde fra noi la vigoria risorga, 820
e l'abbondanza, da sì lungo tempo
a noi straniera, a riversar ritorni
sui teucri campi i suoi bramati frutti.

Laocoonte O padre! Io ritenea che i lunghi affanni,
e l'essere tu giunto ai passi estremi 825
di tua mortal carriera, alfin t'avessero
ammaestrato a penetrar la vera
essenza delle cose e a non dar fede
all'eloquenza di bugiarde labbra.
E tu Paride, tu sapiente solo 830
nell'arte del sedur e nel far pompa
di tua bella persona infra le ancelle,
tu ben stolte parole favellasti.
O tu sola sorgente a noi di mali,
oh non t'avesse mai la madre nostra 835
prodotto al sol. – Teucri, m'udite ancora.
Pensate voi che Agamennon consenta
abbandonar un'opra che cotante
vite gli costa e tante aspre fatiche?
Colui che per accrescere il suo regno 840
e per comprar l'alto favor de' venti,
sacrificò sovra gli altar la figlia,
credete voi che sì vilmente or scenda

vv. 824-836: Laocoonte striglia Priamo e Paride per i loro discorsi: il primo viene accusato di senile debolezza; il secondo di inettitudine e di frivola pusillanimità. Le clausole 'lunghi affanni' e 'passi estremi' (vv. 825-825) sono già d'ampia attestazione letteraria, e potrebbero trovare nel sonetto *Sopra la morte* di Vincenzo Monti una possibile ispirazione, cfr. vv. 5-8: «Ma l'infelice, a cui de' lunghi affanni / grave è l'incarco, e morta in cuor la speme, / quel ferro implora troncator degli anni, / e ride all'appressar dell'ore estreme»; cfr. anche il volgarizzamento in ottave delle *Georgiche* in Mancini 1837, p. 68 (II, xlv, 8): «là trovi: al cielo ritornando Temi, / fra lor, credo, trattenne i passi estremi». Per la 'mortal carriera' (v. 826), cfr. il poemetto in ottave, *La felicità*, in Bondi 1799, II, p. 59 (II, lvi, 4), che ripercorre le medesime atmosfere: «e col dì chiude la mortal carriera». Per la 'sorgente dei mali', espressione moraleggiante desunta dal lessico filosofico e teologico, cfr. l'antifrastico Meini 1867, p. 265: «Il male viene dalle creature, ma ciascun individuo non è la sola sorgente dei mali che fa e che soffre. Attribuire a ciascun individuo, non solo la responsabilità dei suoi atti, ma anche l'origine dei cattivi germi che esistono nell'anima sua è la tesi spallata d'un individualismo disperato: fra gli uomini avvi un'evidente solidarietà nel male».

vv. 837-845: Laocoonte si rivolge direttamente all'assemblea dei troiani, cercando di far capire al popolo la natura ingannevole della pace offerta dai greci: è mai possibile che un sovrano affamato di conquiste come Agamennone, al punto da sacrificare la propria figlia agli dèi, si ritiri sconfitto? La mancanza di scrupoli dell'uomo già svela la natura dell'accordo. Per le 'aspre fatiche' (v. 839), cfr., tra gli altri, T. Tasso, *GC* XIX, lxiv, 8: «dopo sì gloriose aspre fatiche?». Ai vv. 841-842, si noti la ricchezza fonica: le allitterazioni 'faVor' + 'Venti' e 'GLI' + 'fiGLIa', il poliptoto 'alto' / 'altar'.

mercando l'alleanza e vergognosa
pace coi vinti? Ei sceso da una stirpe 845
che in ogni discendenza si trasmise
quale costante eredità il mandato
di consumar nuove scelleratezze,
e che in ogni opra l'arroganza ostentata
e il leonino orgoglio, or come mai 850
senz'alta causa assumerà ver noi
la vile costumanza dell'agnello,
e lascerà che tante alme d'eroi,
domi dalla possente asta de' Teucri,
errino invendicate appo l'oscuro 855
soggiorno della morte? La vendetta
e l'ambizione, insaziabile mostro,
rinunzierà sì facilmente ai vasti
disegni suoi di strage e di dominio?
E s'ei nutrisse inver sensi di pace, 860
e non volesse smantellar del tutto
l'iliache torri, oh allora perché mai
quell'inviare in ogni tempo assidui
esplorator di nostra mente in Troia,
e di recenti squadre accrescer sempre 865
la vigilanza delle proprie tende
ed il vigor delle falangi antiche?

vv. 846-856: Laocoonte ricorda che la stirpe degli Atridi perpetua il male come miasma di generazione in generazione. Il 'leonino orgoglio' (v. 850), è topico, e si combina con 'vile costumanza dell'agnello' (v. 852), ovvero la mitezza delle pecore, a ricomporre la nota massima scritturale di *Mt.* VII, 15: «adtendite a falsis prophetis qui veniunt ad vos in vestimentis ovium intrinsecus autem sunt lupi rapaces». La 'asta possente' è già di V. Monti, *Iliade* XI, 481: «La fitta nella sabbia asta possente». La locuzione 'oscuro soggiorno della morte' (vv. 855-856) è di derivazione tragica, ma veicolato dal testo di mistica cristiana di Nicolas 1856, p. 252: «Non sperar termine al tuo supplizio […] se non allora quanto un Dio si offrirà per provedere ai tuoi patimenti, e vorrà discendere nell'oscuro soggiorno della morte». La citazione è dal *Prometeo incatenato*, secondo la traduzione francese di Alexis Pierron, che però in lingua originale legge «l'obscur séjour de Pluton» (Pierron 1844, p. 42).

vv. 857-867: Continua la requisitoria di Laocoonte, con la sfilza di domande retoriche ad arringare l'assemblea. Il sintagma 'insaziabile mostro' (v. 857) è forse tratto da un sonetto del poeta quattrocentesco Antonio Cammelli, dove però figura nel primo emistichio e non in clausola come qui; cfr. Cappelli – Ferrari 1884, p. 258: «Lupo rapace, publico ladrone, / insaziabile mostro, iniquo e strano / nemico di giustizia e di ragione!». In enjambement è la letteraria *iunctura* 'vasti disegni' (vv. 858-859); cfr. Manzoni, *Conte di Carmagola* V, i, 37: «Vasti disegni avete». Al v. 860, la matrice dei 'sensi di pace' è in Foscolo, *Ajace* IV, v, 150-151: «qui a dir venni e ad udire / sensi di pace». Al v. 864, 'esplorator di mente' ricalca l'idioma attestato nei dizionari italiano-latino della seconda metà del XIX secolo; cfr. Della Noce – Torre 1859, p. 791: «Esplorare. Spiare, investigare gli andamenti altrui […] Esplorare la mente di alcuno: voluntatem alicuius tentare».

E per qual mezzo ei vi propon la pace?
Per le perfide labbra d'un Ulisse,
di tal cui pregio unico son l'astuzie, 870
l'insidie ed il sagace accorgimento;
di tale che giammai schiude le labbra
che non ravvolga in labirinti oscuri
e in nodi inestricabili gl'incauti
che prestan fede ai detti suoi. – Volgete, 875
volgete inoltre il guardo al nostro stato.
Siete voi forse ancora nella grandezza
ond'esser certi che le lodi d'Ulisse
vengan dal vero e non dal reo disegno
di trarvi nell'inganno? 880

Andromaca O Teucri! Al saggio
Laocoonte, a chi vi parla il vero,
prestate attento orecchio! – O figlio mio
(innalzando fra le braccia il bambino)
vieni, vieni al mio seno! Io vo' innalzarti 885
fra le mie braccia, onde i Troian, vedendo

vv. 868-880: Ultima ragione per diffidare della proposta di pace avanzata dai greci è il fatto che venga trasmessa alla figura del fraudolento per antonomasia: Ulisse. Le sue 'perfide labbra' (v. 869) sono metonimia per indicare l'ingannevole eloquenza, già d'ampia attestazione letteraria, e.g., nell'*Enrichiade* di Voltaire tradotta da Ghidini 1838, p. 115: «E la menzogna, che in quel cor si regge, / sulle perfide labbra una melata / vena cosparse di scaltriti accenti». L'apparentemente prosastico 'sagace accorgimento' (v. 871) svela invece l'ipotesto del passo, ossia l'apologo del cane onesto e dalla volpe scaltra secondo la versificazione di Casti, *Animali parlanti* I, i, 1-2, dove il primo diventa correlativo oggettivo di Laocoonte, mentre il secondo di Ulisse: «Ma non dorme la Volpe; e non trascura / un sì importante e critico momento, / ch'anzi in opera por tutto procura / il più fino e sagace accorgimento; / sendo il furbo animal ben persuaso / che il Can non opra mai né parla a caso». I 'nodi inestricabili' (v. 874) dell'arte dialettica, qui indicata ancora dalle 'labbra' (v. 872), riportano, mediante un sintagma tassiano (*Rime* DCXCVII, 2: «con nodi inestricabili è sì involto»), l'immaginario entro i termini dell'allegoria di Mart. Cap. IV, 328, dove l'ipostasi della Dialettica, fin dalla sua prima apparizione, viene descritta con un lessico ascrivibile anche ai serpenti («Haec quoque contortis stringens effamina nodis»), in quanto le parole e il discorso adottato apparivano strette in nodi contorti. Al v. 879, 'reo disegno', ossia piano malvagio, è sintagma dal sapore tragico, con numerose attestazioni in Metastasio e Alfieri.

vv. 881-900: Andromaca sostiene il discorso di Laocoonte, e, con gesto teatrale alza al cielo il figlio avuto con Ettore, Astianatte, per infondere speranza al popolo mostrando la nobile prole su cui la grandezza della città potrà rifondarsi. La tragica ironia di questa scena è riferibile all'esito della guerra e all'episodio poi messo in scena da Euripide nelle *Troiane*, per cui Ulisse suggerisce a Neottolemo di gettare il piccolo dalle mura al cospetto della madre proprio per estinguere questa speranza. Ai vv. 889-890, al patetico raddoppiamento di 'cresci' segue il verso 'tenero frutto d'infelice amore', che potrebbe essere calco di Ballanti 1862, p. 55: «E questo / misero frutto d'infelice amore / ve ne scongiura con i suoi vagiti». Gli 'iniqui Achei' (v. 900) è memoria di I. Pindemonte, *Odissea* IV, 1061-1062: «Ivi in agguato / Telemaco attendean gl'iniqui Achei».

in te il rampollo d'una stirpe illustre,
sentano in petto accendersi l'antico
spento coraggio. – Oh cresci, cresci pure
tenero frutto d'infelice amore! 890
Ti faccia il ciel giungere in breve al pieno
fior della giovinezza e nelle vene
t'infondi tutta la virtù paterna,
onde poi vigoroso tu prorompa
allo sterminio degl'iniqui Achei. 900
Consenti Ettor che per il nostro figlio
io viva ancora: caro per lui mi fia
vegliar sempre al suo fianco; ed ei crescendo
sotto la mia custodia e l'amoroso
guardo dei vigilanti occhi materni, 905
a me talor rinnoverà l'incanto
consolator del tuo soave aspetto;
te allor ravviserò nella giustizia
delle sue azioni e dei consigli suoi,
nella pietà coi vinti e cogli oppressi, 910
nella sapienza e nel valor dell'armi;
e quando tornerà dalla battaglia,
recando sui robusti omeri il frutto
de' suoi sudor, caro mi sarà il dire:
così, nei più bei dì della sua gloria, 915
così tornava Ettore mio dal campo.

Cassandra (*dall'interno*) Gemete, o Teucri: ecco l'estremo giorno
disciogliete vi in lagrime.

Priamo È Cassandra.
ispirata dal Nume, essa trascorre 920
quale baccante pei troiani campi.

vv. 901-916: L'ultima parte del discorso di Andromaca è una preghiera rivolta al nume di Ettore, che protegga lei stessa e il figlio, di modo che possa raggiungere l'età adulta e coronare quelle speranze di ricostruzione di cui tutta la cittadinanza troiana necessita, e che possa rispecchiare la grandezza del padre. Le parole usate qui da Andromaca echeggiano quelle che Ettore stesso, durante l'ultimo dialogo avuto con la moglie sulle mura di Troia (Hom. *Il.* VI 476-491). I vv. 904-905 e 907, indulgono al lirismo, per via di 'amoroso guardo' e 'soave aspetto'. Negli analoghi passi dei volgarizzamenti omerici circolanti al tempo, non sembra esserci traccia di elementi che ispirarono il dettato; tuttavia, almeno per i 'robusti omeri' (v. 912), si riscontra un parallelo in un estratto delle *Argonautiche* di Valerio Flacco volgarizzate in Cusani 1854, p. 166: «cui pende dai robusti omeri ignudi / la possente faretra».

vv. 917-918: S'ode fuori dalla scena la voce di Cassandra, con il suo nefasto presagio di rovina. La carica elegiaca è conferita dal 'gemete' incipitario, mentre l'escatologico 'estremo giorno', sembra echeggiare Lucan. I, 650-651: «Extremi multorum tempus in unum / convenere dies»).

vv. 919-924: È Priamo a introdurre la figlia Cassandra e a descriverne gli accessi. Equi-

E con mesta canzon lamenta il duro
Fato di Troia e di tanti congiunti
dal greco acciaro all'Erebo sospinti.
Indi da fosca nube ravvolgendo 925
il suo pensier, aspre vicende ai Teucri
tutti predice: come il ferro e il fuoco
le auguste mura atterreran di Troia;
e come i figli e le consorti nostre,
sopravvissute alla rovina estrema, 930
dalla baldanza achea fian condannate
a logorar la vita in affannose
opre servili, e come l'opulenza
dell'impero troian passerà in Grecia
onde adornar le sfolgoranti reggie 935
e alimentare il fasto e l'ozio ai nostri
conquistator. Indi luttuosi eventi
va imprecando ai Greci: all'uno annunzia
una vita raminga infra le furie
dell'ocean sconvolto, e all'altro impreca 940
morte cruenta, ed ai nepoti loro
l'espiazione delle paterne colpe. –
Ma eccola, essa ora vien; lasciamla sola.

parata a una baccante, secondo un paradigma ben delineato in Mazzoldi 2001, viene descritta nell'atto di intonare una 'mesta canzone' (v. 922), una triste nenia. Per 'greco acciaro' (v. 924), cfr. *supra* v. 259; per la clausola 'all'Erebo sospinti', cfr. la *Teogonia* di Esiodo volgarizzata in Soave 1805, p. 20: «All'Erebo sospinto / fu il superbo Menezio». Per una coeva definizione di Erebo, cfr. Pagliani – Boccardo 1879, p. 742: «Erebo (mitol.). Questa parola, che viene dal gr.Ἔρεβος, derivante dall'ebr. *hereb* (notte), significa oscurità».

vv. 925-937: L'immagine della nube che avvolge il pensiero è costruita a evocare la provenienza irrazionale dei vaticini di Cassandra; pur essendo 'fosca nube' (v. 925) sintagma già letterario e drammatico, e.g., Metastasio, *Didone abbandonata* II, vi, 734 («Fosca nube il sol ricopra»), il resto non ha un immaginario di diretta ascendenza; cfr. un parallelo con Cibario 1861, p. 445: «Di nube in nube di pensier trapasso, / poi m'assal di fantasmi orrido stuolo», a sua volta petrarchesco (*Rvf* CXXIX, 1). Il tono del passo è dato dalla serie di sintagmi ascrivibili all'ambito tragico, 'aspre vicende' (v. 926) 'anguste mura' (v. 928), per cui cfr. rispettivamente, Foscolo, *Edippo* II, ii, 162 («Aspre vicende in sì terribil stato») e Pagano, *Gli esuli tebani* IV, viii («Che ne ristrinse tra di anguste mura»); per la 'achea baldanza' (v. 931), cfr. l'*Iliade* in ottave in Fiocchi 1816, I, p. 183 (V, cxii, 5): «Non far, dicea, che dall'achea baldanza» e p. 202 (VI, xiv, 2): «e spinti già dalla baldanza achea». I vv. 933-934, sembrano echeggiare la sentenza di Gregorio Magno sopra i libri di Giobbe, secondo il volgarizzamento di Zanobi da Strada, ripubblicato nel XVIII secolo (Morali 1714, I, p. 361): «Noi veggiamo questo per isperienza, che i padri e le madri non lasciano affaticare le tenere loro figliuole nell'opere affannose e servili».

vv. 938-943: Priamo elenca le funeste predizioni del futuro formulate da Cassandra. Il sintagma 'vita raminga' è forse da Foscolo, *Dei sepolcri* 12: «Unico spirto a mia vita raminga» o *Tieste* IV, iii, 165: «dell'oscurata mia vita raminga».

SCENA VI
Cassandra

Cassandra Teucri! L'estremo fato a voi sovrasta.
I Numi decretar l'eccidio vostro. 945
Ma voi dell'opre in mezzo e nella cara
corrispondenza degli umani affetti
traendo i dì, trovar potete un qualche
alleviamento nei comuni affanni.
Ma io infelice or qua or là sospinta 950
dalla mano del Nume e d'ogni cara
consolazione e dall'uman consorzio
vivendo in bando, sovra me più grave
sento pesar la dura ira de' Fati.
Orrenda, eterna, tenebrosa notte 955
per me sol regna e da funerei lampi
solo interrotta. Oh triste invero il dono
d'un profetico spirto ov'ei ne serva
solo a predir di nostra patria i danni.

Fine dell'Atto Secondo

vv. 944-949: Comincia il monologo di Cassandra. I toni sono inevitabilmente lugubri. Il 'fato che sovrasta', in apertura, sembra ricordare un verso della canzone *Per il Congresso d'Udine* (1797) in Monti, *Poesie* CXXXVIII, 31-32: «Empio sovrasta / il fato, e danni e tradimenti aduna». Per la 'corrispondenza degli umani affetti' (v. 947), cfr. un verso della *Ghismonda da Salerno*, in Cerioli 1841, p. 35: «Oh dolce a noi / corrispondenza degli umani affetti».

vv. 950-959: Cassandra piange la sua condizione di profetessa, rifuggita dalla comunità a causa delle sue sciagurate previsioni. L'essere 'sospinta dal Nume' (vv. 950-951), che indica le ispirazioni di carattere del tutto fuori dal suo controllo, trova un parallelo in uno schema già applicato, e.g., nel volgarizzamento del *Filugelli*, poema del Vida, in Del Bene 1817, p. 56: «Poi dalle ambasce qua e là sospinta». Il 'bando dall'uman consorzio' (v. 952), ovvero l'esilio solitario a cui era soggetta, potrebbe essere un calco dalla tragedia *Leoniero da Dertona* di Silvio Pellico (1859, p. 272): «Respinto / fui dall'uman consorzio». Si noti la densità fonica della clausola del v. 954: 'DuRA IRA De fAtI' con allitterazione, omeoteleuto e assonanza finale. Per i 'funerei lampi' (v. 956), cfr. Chiabrera, *Canzoni eroiche* XCIII, 56: «Io sol t'ammiro entro a' funerei lampi».

ATTO TERZO

SCENA I
Agamennone

Agamemmnone Nei dì dell'innocenza, allorché l'uomo 960
di colpe è ignaro e d'ogni labe intatto,
calme e serene a lui scorrono l'ore:
ma non appena egli s'accosta al labbro
il nappo avvelenato del delitto,
tremenda in lui assidesi la cura, 965
e alle divinità vendicatrici
e ai pallidi terrori egli dà vita.
E intanto che del suo candor perduto
ei cerca invano assicurar le genti,
ogni terreno oggetto ognor lo accusa. 970
Così avvenne per me. L'alta potenza
che stando sulla terra e sull'oceano,
la maestosa pompa e lo splendore
onde a velar la vanità del mio
stato regal la mia persona e il mio 975

vv. 960-967: Dopo il monologo di Cassandra, segue quello di Agamennone: la scena si apre con il re acheo, da solo, che ragiona sulla perdita dell'innocenza nell'uomo e sulla nascita dell'angoscia, personificata dall'azione inquietante delle Erinni. Il passo, che non lascia intraveder se non un generico paradigma, potrebbe aver tratto ispirazione anche dalle *Prime storie* di Aleardo Aleardi, che, nel raccontare uno dei topoi della perdita dell'innocenza umana con l'episodio di Caino e Abele, sembra usare analoghi stilemi, e.g., 'nappo avvelenato' (v. 964) e 'pallidi terrori' (v. 967); cfr. Aleardi 1863, p. 15: «E al mansueto si levò di contro / e lo percosse a morte […] Ahi quel lavacro / novo di sangue, che bruttò la terra, / le domestiche rabbie, e i pertinaci / combattimenti cittadini, e i nappi / avvelenati, e sovra i palchi il lampo / delle bipenni, e il lutto delle bare / alle schiatte venture inaugurava […] Allor dal core / tinto di colpa la codarda emerse / religion dei pallidi terrori». La virtù della 'mansuetudine', implicita nelle parole di Agamennone, ma esplicita in quelle di Aleardi, evoca l'innocenza di Cristo, ed è evincibile qui dalla clausola 'd'ogni labe intatto' (v. 961), a evocare la purezza, che proprio alla mansuetudine si collega; cfr. F. Trissino 1853, p. 113: «Questi è Gesù, che per amato ovile / si affretta a cominciar l'alto riscatto, / questi è Gesù, che da ogni labe intatto / a mansueto agnel reso è simile». Per 'tremenda cura' (v. 965), in forte iperbato, si intenda 'dolorosa angoscia'; cfr., tra gli altri, Zoncada 1843, p. 257: «e più tremenda cura / l'incolse».

vv. 968-984: Sull'enunciato generale, si innesta quello della particolare esperienza di Agamennone, che giustifica il fondamento del suo ruolo politico: la perdita dell'innocenza è funzionale alla costruzione di una società ordinata dalle leggi – qui 'assicurar le genti' (v. 969). La velleità di questo tentativo, tuttavia, bene espressa dall'avv. 'invano', viene spiegata nel verso successivo, in cui il diritto al governo viene conferito dal possesso, e quindi dall'avidità che lo ha generato (v. 970); il tutto enfatizzato da una doppia allitterazione: 'GenTi' + 'OGNi' + 'OGGeTTo' + 'OGNor', a cui fanno seguito 'VelAr' + 'VAnità' (v. 974), 'Virtù' + 'Voce' (v. 980) e 'Tuonar' + 'Tremenda' (v. 981).

asil circondo, potrà impor silenzio
ed ubbidienza alla giustizia umana,
e tramutare il tempio in un rifugio
adulator della mia colpa istessa.
Ma qual virtù può far tacer la voce 980
che nel mio cuor sento tuonar tremenda?
Al guardo mio chi può celare il sangue
d'Ifigenia in Aulide svenata
a placamento degli avversi Numi?

SCENA II
Ulisse e detto

Ulisse Misero re! Perché lamenti sempre 985
della tua figlia il fato? È ver ch'ell'era
sangue delle tue vene, e più che morte,
sacra alla giovinezza ed all'amore.
Ma di': potevi tu non consacrarla
in olocausto al ciel se la sua morte 990
erati pegno del favor de' venti
e della sicurtà del popol tuo?
E se quel sacrificio a te del cuore
rapì la pace, i tuoi tesori e l'auree
magnificenze, onde per te risplendono 995
la reggia d'Argo e le campali tende,
non son forse atti a serenarti l'anima
d'ogni dolore e d'ogni tetra cura?
Chi mai salì della potenza al sommo
che prima non superasse ardui cimenti, 1000
e non sacrificasse una diletta
cosa del cuor, all'implabil dio

vv. 985-998: Ulisse, uditi i discorsi di Agamennone, tenta di rasserenarne l'animo, con la consueta serie di martellanti domande retoriche, riconducendo tutto a una dimensione materiale: il sacrificio di Ifigenia era necessario e, come tale, ineludibile; le ricchezze ottenute dalle razzie di guerra dovrebbero almeno mitigare lo sconforto. Tuttavia, questo discorso, maliziosamente, serve ad accrescere l'incidenza delle responsabilità di Agamennone medesimo, mediante il sapiente intarsio di pronomi alla seconda persona singolare, che ribadiscono il ruolo cruciale del re in ogni avvenimento. Le 'campali tende' (v. 996), ovvero i padiglioni dell'accampamento dove i soldati greci erano allocati, è sintagma riscontrabile nella letteratura di derivazione omerica; cfr. Montengón 1790, I, p. 67: «al felice esito giovommi non poco l'aver vicina una delle campali tende dei Dolopi, ove mi nascosi». La clausola 'serenarti l'anima', ossia quietare le preoccupazioni, è già letteraria e d'ambito teatrale – cfr. il *Giuliano l'Apostata* in Cossa 1877, II, p. 210: «Oh! Dolce / la quiete discenda a serenarti / l'anima» – e viene rafforzata dall'iterazione anaforica del 'd'ogni' (v. 997) relativo all'oggetto.

dell'ambizion? Oh quanti vi sarebbero
che oltre ai tesori, all'innocenza, ai figli,
offrirebbero al cielo anche la luce 1005
dei propri dì, purché, pria di posare
nel sonno della morte, essi potessero
stringer la realtà dei lor disegni.
O re! Se alla mia man fosse concesso
lo scettro della Grecia e se alla gloria 1010
e alla felicità della mia gente,
fosse mai necessario il sacrificio
della mia vita e quella de' miei figli,
vincer saprei ogni terreno affetto;
e allor la cura del mio nome e quella 1015
del ben comune, tanta in me forza avrebbe
che la natura fremerebbe indarno
nel voler salvi e immuni i dritti suoi.
Fra poco a te verrà Laocoonte:
è suo pensier parlarti; a lui ti mostra 1020
grande qual sei e utile ne trarrai.

vv. 999-1008: Il tono del discorso si fa più intenso. L'ascesa e il potere possono essere raggiunti solo da chi è disposto a pagarne il prezzo. Per 'ardui cimenti' cfr. Metastasio, *Il Parnaso confuso* 31-33: «Per l'alme grandi / eh son gli ardui cimenti / stimoli e non ritegni». Si noti l'altisonante allitterazione al v. 1006: 'PRoPRi' + 'PuRché' + 'PRia' + 'PosaRe'.

vv. 1009-1021: L'intero passo è esemplato, in alcuni casi anche *verbatim*, e.g., i vv. 1016-1017 ('tanta in me forza avrebbe / che la natura fremerebbe indarno'), sulle parole del *Gionata* di Saverio Bettinelli, dove Abner, rivolgendosi a Saul, invita il sovrano d'Israele, con maliziosi blandimenti retorici, ad anteporre le esigenze dello Stato ai legami personali, sacrificando un figlio; cfr. Bettinelli 1800, XIX, p. 236: «Sire, s'io fossi / re su tutto Israel stato trascelto, / e la gloria d'un regno, e la salute / a me tra mille avesse il ciel commessa, / e se dovessi ad Israel d'un figlio / sagrificar, e alla sua gloria i giorni, / forse il paterno amor vincer saprei; / forse la cura del mio nome, e quella / del popol mio tanta in me forza avria, / che la natura fremerebbe indarno». Il 'vincer saprei ogni terreno affetto' (v. 1014) significa prevalere su qualsivoglia istinto naturale, in questo caso legame umano, che frenerebbe l'azione necessaria del sacrificio; si noti come il verso coincida con la chiusura di uno dei *Sonetti morali* di Pietro Massolo (1583, p. 172[b]): «L'alma allhor gusta l'alto suo diletto: / vedendo, perché fu nel corpo chiusa, / ch'è di vincer ogni terreno affetto, / e al finir monda al Ciel qual fu in le fasce». In apparenza, il legame potrebbe essere solo di carattere formale, e quindi poligenetico, ma se si considera il commento di Francesco Sansovino in calce al testo («[…] significano gli affetti nostri, che mutano la anima a diverse passioni, et però si trahe dalle predette favole questo frutto, che debbiamo domar i mostri, cioè con la ragione raffrenar gli appetiti terreni, veramente mostri, poi che non si conformano con la ragione […]»), sembra quasi che le parole di Ulisse ribaltino il senso morale di questi versi, per cui i terreni affetti, che però qui rappresentano i vincoli dell'amore tra consanguinei, debbano essere rotti al fine del raggiungimento di un bene più grande, tuttavia tutto terreno.

SCENA III
Calcante e detti

Calcante Laocoonte a te sen vien.
Agamennone L'attendo.
Ulisse Eccolo, ei vien: solo con lui ti lascio.

SCENA IV
Laocoonte, Agamennone e Calcante

Laocoonte Pensando alla di lutti ampia catena 1025
e di dolor ch'ebbe principio il giorno,
che tu venisti all'Ellesponto in riva,
non è senza terror ch'io pongo il piede
nella tua tenda. Alla presenza io sono
del più possente imperator di Grecia, 1030
e a te dinanzi un non indegno vedi
figlio di Priamo e degli Dei ministro.
Dunque lungi da noi gettiam la benda
e favelliamo apertamente il vero.
Paride un dì dalla spartana reggia 1035
addusse la Tindaride fra i Teucri:
da ciò gli sdegni e gli armamenti vostri.
Questo del volgo è l'opinar. Ma che?
La Grecia avria forse mandato in Troia
di sua gagliarda gioventude il fiore, 1040
e tollerati acerbi anni di guerra,
solo per vendicare il rapimento
dell'adultera donna? Oh quanto oscura,
abbietta e vil saria per voi la gloria

vv. 1025-1037: La scena si apre con le parole di Laocoonte che entra nella tenda di Agamennone. L'alto impianto retorico è tangibile sin dall'anastrofe d'apertura, che sembra echeggiare Marino, *Adone* VII, xxxiii, 6: «or fa di dolci groppi ampia catena», e rafforzato dalle esibite enfasi foniche, e.g., vv. 1027-1029: 'ellesPONto' + 'PONgo' + 'Piede' e 'TError' + 'TENda', peraltro in assonanza con 'sENzA'. L'espressione 'gettare la benda' (v. 1033), dal tono proverbiale, significa mettere da parte le incomprensioni; cfr. *TB*, I, p. 925: «*benda*] 8. Si usa anche in alcuni modi di dire, per accennare una specie di accecamento morale, originato da passione o ignoranza».

vv. 1038-1049: Qui Laocoonte cerca di far ammettere ad Agamennone che le cause della Guerra di Troia non possano ridursi al solo ratto di Elena: la gloria del successo sarebbe irrimediabilmente macchiata dalla bassezza della motivazione dell'impresa. Per 'gagliarda gioventude' (v. 1040), cfr. Aleardi 1863, p. 105: «scendea dai pallidi d'ulivi / amalfitani clivi / una gagliarda gioventude: l'arme / in sulla spalla». L'allitterazione di questo sintagma è seguita da altre: 'Acerbi Anni' (v. 1041), già letterario, e la sigmatica 'Se mai Si foSSe SparSo tanto Sangue' (v. 1047); oltre che dall'anadiplosi di 'tanti' in omeoteleuto con 'speNTI' (v. 1048).

d'aver sconfitto i Teucri e qual maggiore 1045
onta per noi, nella sconfitta nostra,
se mai si fosse sparso tanto sangue,
vegliate tante notti e spenti tanti
gloriosi eroi sol per sì vil cagione.

Agamennone Dacché l'arcana autorità de' Numi, 1050
il mio valore, la possanza avita,
ed il consenso universal dei popoli,
mi collocar sul trono della Grecia,
giurai sulle frementi urne degli avi,
che non l'avidità d'oro e d'imperi 1055
ma sol la brama dei guerrieri allori
sarebbe stato norma all'oprar mio.
Tu sai ch'Argo e Micene a me di scettri
e di tesori in ogni tempo abbondano.
Ivi non vedi che pianure immense, 1060
pascolo a torme di lanuti armenti
ed a destrier non domi ancora dal giogo:
popolose città dove soggiorno
hanno i Celesti, ed ubertosi colli
dove fertilità ride perpetua, 1065
e il cui terren senza gravi sudori
i frutti suoi dispensa; e il sole intanto
splende dall'alto illuminando il fasto
e la felicità del popol mio.
Sotto l'estivo ardor vedi natura 1070

vv. 1050-1059: Per controbattere alle accuse, Agamennone fonda le sue argomentazioni sulla teoria del cosiddetto innatismo politico evocato dal 'consenso universale dei popoli' (v. 1053) o *consensus gentium*, rafforzato da quella 'arcana autorità' derivante al potere direttamente dagli dèi (v. 1050); questa visione era stata smentita da John Locke, i cui scritti circolavano in volgare italiano a partire già dalla fine del XVIII secolo: quindi Agamennone mente sapendo di mentire quando afferma che non l'avidità ma la gloria militare guidano ogni sua scelta politica. Per 'possanza avita' (v. 1051), deve intendersi 'antica' o, proprio perché antica, 'innata potenza'. Le 'frementi urne degli avi' (v. 1052) sono reminiscenza di Foscolo, *Ajace* II, v, 228: «Anima e fama / toccando le frementi urne degli avi, / alla patria votai», dove, Aiace, come qui Agamennone, espone i motivi che lo mossero a partecipare alla guerra. Il sintagma 'guerrieri allori' (v. 1057) indica i successi militari; cfr., tra gli altri, Metastasio, *Ruggero* I, i, 41-43: «Allor che quindi / pellegrino ei passò, guerrieri allori / tu raccoglievi altrove».

vv. 1060-1069: Agamennone descrive la sua terra con caratteri edenici, secondo il consueto paradigma dell'età dell'oro: ampi spazi, ossia 'pianure immense' (v. 1061) dove offrir pascolo alle greggi di pecore, appunto i 'lanuti armenti' (v. 1062), già letterario e d'ambito omerico – cfr. la traduzione dell'*Iliade* di Cesarotti 1802, II, p. 92: «fiorito pasco di lanuti armenti» – le fertili colline, cioè 'ubertosi colli' (v. 1064) – per cui cfr. Manzoni, *Del trionfo della libertà* IV, 40: «ché gli ubertosi colli e le riviere». Nei vv. 1065-1069 si noti la dilatata allitterazione con notevole incidenza semantica 'FERTIlità' + 'FRuTTi' + 'FasTo' + 'FELIciTà'

manifestar l'ingenita sua possa
nella produzione degli animali
e delle piante, e quanto più feconda
diffonde il sol la luce sua dal cielo,
tanto più rigogliose e più robuste 1075
pel mondo inter diffondonsi infinite
forme novelle e mille esseri nuovi
di moto ardenti e di più larghe sfere.
E questo avvien a un popolo nascente:
quando in sue vene ai puerili sogni 1080
e al vago ardor della recente culla
s'accoppia l'ardimento e la tenace
potenza e l'ambizion d'una precoce
virilità, vago di nuovi climi,

vv. 1070-1078: Agamennone instaura un paragone di carattere naturalistico tra la produttività delle stagioni dell'anno e la prosperità dei popoli: come durante l'estate piante e animali si riproducono rigogliosamente, mettendo in atto ciò che la primavera li aveva invitati a fare, così i popoli, terminata una fase infantile, nel pieno sviluppo della loro età adulta, quasi naturalmente cercano di espandere il proprio territorio. Il vigore degli esseri viventi è descritto a metà tra evocazioni letterarie e lessico tecnico: se 'estivo ardor' (v. 1070) è formula letteraria diffusissima, così come il già arcadico 'forme novelle'; la 'ingenita possa' (v. 1071), da intendersi come 'energia naturale', trova un corrispettivo poetico almeno in Capozzi 1875, p. 182: «La ingenita possa, che giacque sopita», mentre la dittologia con iterazione 'più rigogliose e più robuste' (v. 1075) è formula propria della prosa botanica del tempo. Si segnala che, al v. 1078, il sintagma 'larghe sfere' deve essere inteso come 'migliore prestanza', là dove 'sfera' deve essere presa nell'accezione di 'condizione, grado' (*TB*, VI, p. 854).

vv. 1079-1089: In questi versi prende forma il secondo termine della similitudine; il passo è tramato di lessico tecnico. Il paragone delle età dell'uomo con la parabola vitale di un popolo era noto agli scritti politici del romanticismo, anche italiano; cfr. Celli 1867, p. 94: «Così tutti i popoli posseggono ciascuno […] il loro sviluppo, ossia la loro infanzia, giovinezza, maturità e vecchiaia, qual legge comune a tutte le essenze organiche del creato». Una chiara spiegazione della formula 'popolo nascente' (v. 1079) è data in Gioia 1828, p. 61: «Il popolo nascente, cioè quello che è in venire, non è mai corrotto: se fosse corrotto, egli si arresterebbe; in questo caso meriterebbe il titolo di popolo invecchiato, e non di popolo nascente, che suppone un popolo in bella gioventù, che promette fiorire e crescere a maturanza». La 'tenace potenza' (v. 1082-1083), qui in enjambement, ricorre, e.g., nel secondo capitolo nella versione italiana della *Dottrina generale dello Stato* di Heinrich Ahrens (in Del Giudice 1866, p. 112): «Di certo, i rapporti della vita nella loro totalità e coesione formano sempre una forte e tenace potenza, la quale comunemente non cede al primo urto d'una volontà della maggioranza, ma pure alle ripetute violenze può soggiacere nel corrompimento sociale». Addirittura, il sintagma 'precoce virilità' (vv. 1083-1084) ricorre negli *Scritti politici* di Terenzio Mamiani nel contesto di un'analoga similitudine, dove il Popolo Italiano, ancora giovinetto, si trova a confrontarsi con nazioni adulte; cfr. Mamiani 1853, p. 105: «Per lungo disuso, è pressoché venuto meno all'Italia il senso pratico delle faccende politiche, e i figli suoi si ridestano quasi parvoli e adolescenti in mezzo a nazioni adulte e mature: e d'altra parte, il comune nostro decoro, le stupende rammemoranze di età gloriosissime, il viluppo strano de' casi che corrono, la necessità del premunirsi e difendersi richieggiono da

gira lo sguardo avidamente intorno; 1085
e quando la fatale ora è suonata,
pari a rapace sterminante piena,
ei piomba formidabile alla preda
e alla conquista di straniere terre.
E sfortunato il popolo che ardisce 1090
opporsi al suo passaggio e contrastargli
della vittoria il serto! Innanzi al suo
passo trionfator, l'alte montagne
piegano il fronte; il mar frena e ritira
le sue correnti; la natura tutta 1095
la sua potenza, obbediente, cede:
e tu, mortal, resistergli vorrai?
A un popol tale è pari il mio: da Grecia
noi contemplammo le pianure vostre,
e qui venimmo a stendere lo scettro 1100
ed a recarvi la civiltà nostra.

Laocoonte Ti sarà lieve impor catene a un popolo
al quale il vizio ogni vigor già tolse,

tutti noi una vigorosa e precoce virilità». Se 'puerili sogni' (v. 1080) e 'vago ardor' (v. 1081) sono *iuncturae* frequenti in letteratura, perlomeno dal Quattrocento in avanti, il sintagma 'recente culla' (v. 1081), da intendersi con 'infanzia appena terminata', è invece della poesia del XIX secolo, ma sempre in accezione non metaforica, e.g., il volgarizzamento delle *Odi* latine del Sannazzaro, in Scolari 1844, p. 167: «e alla recente / culla fatevi presso in atti umili». Si segnala, ai vv. 1084-1085, la forte allitterazione in /v/: 'VIrilità' + 'VAgo' + 'nuoVI' + 'AVIdamente'. I vv. 1086-1089 presentano una doppia metafora: quella della piena del fiume che esonda con incontenibile violenza – che echeggia l'immagine applicata alla fortuna in Machiavelli, *Principe* XXV, 5 già in Stat. *theb.* VIII, 460-463 (cfr. Acciarino 2023, pp. 159-161) – combinata con quella già dantesca (*Par.* VI, 70) dell'aquila che si scaglia dall'alto del cielo sulla propria preda: il punto di contatto tra le due è nel sintagma 'rapace sterminante piena' (v. 1087), dove appunto l'evento idrogeologico si combina con un agg. appartenente all'ambito ornitologico. Il 'piomba formidabile' (v. 1088) è già d'un componimento antinapoleonico ove l'aquila, allegoria della potenza austriaca, libera l'Italia dal dominio francese, in *Rime scelte* 1799, p. 99: «giù piomba formidabile / sull'italo confine».

vv. 1090-1101: La chiusura del discorso di Agamennone è pervasa da un tono di trionfale progressismo, donde emerge la piena fiducia nelle potenzialità degli esseri umani, capaci di imporre la propria legge tanto sulla natura quanto sui propri simili. Il 'popolo che ardisce opporsi' (v. 1090) a questa quasi fatale conquista ricorda un verso dell'*Orso Ipato* in G. Pindemonte 1797, p. 22: «Il popol folle, il popolo che ardisce / sempre d'opporsi alle mie voglie». Il 'serto della vittoria' (v. 1092), ovvero la corona (cfr. *TB*, IV, p. 829), è immagine d'ambito teatrale; cfr. la tragedia *Saffo* di Franz Grillparzer in Varese 1878, p. 6: «Ella ridea da Olimpia, il serto, il serto / della vittoria ha conquistato». La metafora delle 'montagne che piegano la fronte' (v. 1093) è diffusa anche nel linguaggio giornalistico del tempo, e.g., *Il dovere* 1864, p. 100: «Le montagne, avanti alle quali avevano ammutolito i nostri padri, piegano la superba fronte al genio moderno»; e anticipa l'esplicita sottomissione della natura alla potenza umana (vv. 1095-1096); per il sintagma 'obbediente cede', cfr. Arici 1828a, p. 69: «Come ramo obbediente / cede al vento e a terra piega».

e che della virtude altro non serba
che le sembianze; a un popolo che molto 1105
ha di soverchio e che è pur pronto a vendere
coscienza e libertà, l'are de' Numi
e di giustizia il ferro a quei che primo
viene ad offrigli oro e dovizie e i mezzi
di sazïar l'avidità del fasto 1110
e del poter. Ma un popolo che sdegna
ingentilir colle parole il vizio,
e di celar, con abbagliante manto,
la vanità del suo stato mortale;
cui la semplicità de' suoi costumi 1115
intatta serba l'innocenza antica;
che adora e sente e vede i propri Numi
non già dentro i delubri in sulle tele
o sui marmi, ma solo nell'aperta
immensa maestà della Natura: 1120
Oh un popol tal credi sia facil cosa
assoggettare al giogo d'un novello
conquistator? – Pria che sul teucro suolo
gli Achei le lor funeste orme stampassero,
a noi straniere eran le impure fiamme 1125
ed il versare in mutua strage il sangue;
concessi a ognun della natura i dritti;
certa fra noi la prole, e l'innocenza,
i vanni candidissimi spiegando,

vv. 1102-1111: La risposta di Laocoonte si distende con stoica consapevolezza del proprio destino, senza intenzione di recedere dai propositi che le sono imposti: solo i popoli corrotti cedono ai blandimenti di sottomissione degli invasori. Il sintagma 'impor catene' (v. 1102) subisce l'ascendente di Parini, *Odi* XII, 53-54: «e le avare sirene / gravi a l'alme speràro impor catene». Ai vv. 1103-1104, si noti l'allitterazione 'VIzio' + 'VIgor' + 'VIrtude' ad enfatizzare i termini della debolezza di un popolo prono alla sottomissione.

vv. 1111-1123: Un popolo integro dal punto di vista morale, invece, sdegna le ricchezze che l'invasore in apparenza garantisce e diventa difficile da assoggettare o assimilare. Il sintagma 'abbagliante manto' (v. 1113) è di sapore arcadico; cfr. Kulmann 1847, p. 120: «egli è per ogni lato / d'un abbagliante manto / di vari fior vestito»; così come il v. 1116, 'intatta serba l'innocenza antica', potrebbe derivare da *RdA*, VI, p. 255 [Ormonte Pereteo]: «Pura serbate l'innocenza antica».

vv. 1123-1136: Laocoonte riconosce nell'arrivo degli achei alle porte di Troia il principio della decadenza del suo popolo: avidità, empietà, mollezza di costumi sono il frutto del contatto con gli invasori, l'inizio della corruzione della purezza. L'attacco di questo passo è tramato di memorie eschilee; per 'teucro suolo' (v. 1123), cfr. l'*Agamennone* in Bellotti 1821, II, p. 12: «fe' il teucro suolo invadere»; per 'versare in mutua strage il sangue' (v. 1126), cfr. *I sette a Tebe* in Bellotti 1821, I, p. 122: «il campo / or bee versato in mutua strage il sangue»; da quest'ultimo verso, si capisce la provenienza del sintagma 'impure fiamme' (v. 1125), che è probabile memoria di Marino, *Adone* XIV, ccxv, 1: «Poiché l'impure fiamme il

affratellava i cuori in una lieta 1130
serenità; fra noi temuta e infame
non povertà, ma la ricchezza e il fasto;
e venerati era fra noi gli Dei
non colle pompe, ma colla sincera
venerazion del cuor. Ma dacché voi, 1135
colle guerriere insegne e cogli eserciti,
qui ne recaste i vostri vizi e tutte
le vostre turpi usanze, oh allor fra noi
chi mai poté vantarsi ancora intatto
d'empi delitti e da malvage fiamme, 1140
e qual è il solco che ora da nefanda
strage non sia da voi contaminato?
A noi sol nota allor era la morte
che seco adduce la caduca etade;
ed or fra noi quante immature vite 1145
non van mietendo il morbo e il ferro vostro?
Sui solchi ove fervean soltanto i suoni
delle fatiche agresti ed il tripudio

sangue estinse». Nei vv. 1129-1130, si rappresenta l'allegoria dell'innocenza che apre le bianche ali; questo immaginario non è convenzionale, e.g., non compare in Pistrucci 1821, p. 53 [n° 147], ma è spiegato bene in Alimonda 1886, I, p. 228: «Bisognano le ali dell'innocenza per entrare ai gaudi dell'eternità; se non che, di queste valide e felici ali chi ne va guernito? L'innocenza è fuggita dal secolo […]»; per i 'vanni candidissimi spiegando', cfr. Lattanzi 1815, p. 12: «la mondana sprezzò caduca vita / l'ali spiegando al vero Nume appresso […] e la Pace, che al par degli astri brilla, / co' vanni candidissimi seguilla». La 'infame povertà' (v. 1131) è topica, ma per un uso in simile contesto tragico, cfr. Alfieri, *Oreste* I, iii, 175-176: «Lungi con lui ne andrai: fra lo squallore / d'infame povertà».

vv. 1136-1157: Questa sezione prosegue sulla falsariga della precedente, con continue accuse nei confronti dei greci per aver favorito la corruzione degli integri costumi di Troia, con una serie di evocazioni di forte stampo moraleggiante già di matrice letteraria: per le 'guerriere insegne' (v. 1136), cfr. tra gli altri Chiabrera, *Sermoni* XVI, 36-37: «con guerriere insegne / devi forte atterrar nemici assalti»; le 'turpi usanze' (v. 1137), in poesia e in un analogo contesto, trovano un parallelo nell'inno *La Chiesa primitiva* di Agostino Carbas (1853, p. 9): «Secoli avventurosi! E quando l'occhio / nel mirar si contrista i tanti e novi / delirii della mente e le corrotte / voglie e le turpi usanze, onde va brutta / questa misera età […]»; al v. 1140, 'empi delitti' e 'malvage fiamme' sono d'uso corrente nel teatro, e.g., Forti 1831, III, p. 132: «e il secol tristo / che marca solo empi delitti» e Marchese 1715, p. 48: «e' spegna / con quel umor due sì malvage fiamme»; 'nefanda strage' (vv. 1141-1142), già ariostesco (*OF* XI, lii, 5), con medesimo enjambement risulta anticipato dal Lucano volgarizzato del Meloncelli (1707, p. 192 [VII, ccxxxiii, 3-4]): «che te sola dannaro alla nefanda / strage»; 'caduca etede' (v. 1144) ritrova un congeniale parallelo nel volgarizzamento della terza *Satira* di Giovenale, composta a Vienna nel 1739, in Metastasio 1782, XI, p. 68: «E poi qual saggia / illibata famiglia (un dissoluto / greco se v'entra) i puri suoi costumi / conservar potrà mai? Massime, esempi, / tutto in opera ei mette, / onde ciascuno / e corrompa, e seduca: e non rispetta / o l'innocente o la caduca etade»; per 'immature vite' (v. 1145), da intendersi come 'bambini', cfr. Sempronii 1651, p. 218: «le cui lattanti et immature vite»; 'fatiche agresti' (v.

della vendemmia, ora, flagelli e fiamme
sempre scuotendo in man, sterminatrice 1150
erra la morte, e col suo freddo soffio
spegne dovunque della vita il lume.
Fra i santi altari, ov'altro non ardeva
che il lume acceso ai tutelari Dei.
Or stride e splende orribile la fiamma 1155
dei vostri incendi. È questa, Agamennone,
questa è la civiltà che ne recaste.
Perché, perché ti stai su questi campi
a consumar fra inutili conflitti
la vita ed il vigor di tanti eroi? 1160
Essi non hanno al par di te la dura
ambizion di dominar: quell'alta
onnipotente ambizion che sordi
li renda e indifferenti ai dolci sensi
della natura umana e al desiderio 1165
di rivedere e d'abbracciare ancora
i padri, i figli e le deserte mogli
che in pianti ed in sospir stanno attendendo
il lor ritorno, e a cui l'amara e lunga
lor lontananza in ria demenza e in cupa 1170

1148) è già in Franceschinis 1799, p. 37: «chi di quel cerca, che i fior d'Ascra sparse / sulle agresti fatiche», riferito a *Le coltivazioni* di Luigi Alamanni; per 'tutelari dèi' (v. 1154), cfr. Foscolo *Ajace* V, vi, 396-397: «Qui i tutelari dèi stanno e le leggi / del popol nostro». La clausola del v. 1155, 'splende orribile la fiamma', ha un dettato non dissimile da Mancini 1871, p. 7: «Circondata di fumo alzasi all'etra / orribile la fiamma, e quanto è bruna / l'ora, più splende spaventosa e tetra», dove si parla sempre della cieca furia distruttrice contro la civiltà. Si segnala che il passo è tramato da una serie di sonore allitterazioni, e.g., 'adDUCe' + 'caDUCa' (v. 1144), 'MietendO' + 'MOrbo' (v. 1146), 'SUi' + 'SOLchi' + 'SOLtanto' + 'SUoni' (V. 1147), 'FLAgelli' + 'FIAmme' (v. 1149).

vv. 1158-1177: Laocoonte afferma che i guerrieri greci, a differenza del loro comandante, non sono acciecati dalla 'dura ambizion' (vv. 1161-1162) e desiderano ritornare alle loro terre. L'evocazione di questo sintagma è funzionale a smascherare l'intima superbia e la smodata avidità che guidano Agamennone alla guerra, ma anche a offrire, stando all'ipotetico ipotesto, un'alternativa positiva; cfr. infatti il volgarizzamento della sesta *Satira* di Orazio in Pagnini 1814, p. 42: «Di que' che sciolti van dall'affannosa / e dura ambizion questa è la vita». Ai vv. 1169-1171, si segnala la patetica anafora di 'LOR ritORno' + 'LOR LOntananza', con tanto di trama allitterativa; la locuzione 'amara e lunga lontananza' è tipica del *planctus*, torna simile, e.g., in Foscolo, *Epistolario* 1914 [Firenze, 22 aprile 1816]: «nulla fa diversivo alle pene d'una amara e lunga separazione» e, identica, in Andreini 1625, p. 178: «io ho sopportata la fiera e dispietata morte d'un'amara e lunga lontananza»; 'ria demenza' è da intendersi come 'dannosa' o 'deleteria follia' – si noti il poliptoto 'demenza' / 'mente', a rafforzare l'idea della condizione psicologica delle famiglie distanti. Per 'feconde zolle' (v. 1175), cfr. V. Monti, *Musogonia* 472: «Fe' del suo sangue le feconde zolle». Si noti al v. 1176 l'allitterazione assonante 'LUcE' + 'L'UrnE'.

disperazion travolse ormai la mente:
l'ambizion non spense in lor la sete
di riveder l'are de' patri Numi
e le opulenti reggie e le per loro
invan feconde zolle, e i fiumi e i colli 1175
pieni di luce e l'urne che degli avi
le sante e venerate ossa rinserrano. –
Che fai tu qui? Oh va, ritorna in Argo.
Le madri allora e le fiorenti spose,
giulive accorreran sul tuo sentiero, 1180
riconoscenti a te dai loro labbri
invieran le lor benedizioni,
e copriran di lagrime e di baci
la man che al loro petto e ai loro amplessi
restituisce i cari sposi e i figli, 1185
ai loro labbri il riso, il sole al cielo,
la salvezza e il sostegno alla lor patria,
e la fertilità ai loro campi.
I biondi pargoletti della Grecia
circonderanno il trionfal tuo carro, 1190
sternendo il tuo cammino di corone
e di purpurei drappi, e nelle loro
canzon saluteran padre novello
te che ai baci il padre lor ritorni.
Se tu arrivassi a impor su noi lo scettro 1195
e a trarne teco avvinti tutti in Argo,
non ti deriveria cotanta gloria
quanta te ne verrebbe da quest'opra.
Però se qui rimani, i Teucri, avvezzi
a non ceder, respingeranno invitti 1200
i vostri assalti: in lor costanza, ardire
accenderò coi detti e coll'esempio,
e non invano, io stesso.

Agamennone Oh infelice!

vv. 1178-1194: Laocoonte invita Agamennone a tornare in patria e a godere dell'accoglienza delle famiglie. Per 'fiorenti spose' affiancato a 'madri' (v. 1179), cfr. V. Monti, *Feroniade* I, 116-118: «Di donzelle non solo e di fiorenti / spose, a cui lode è la beltà nudrire, / ma di matrone ancor cura e desío». Il sintagma 'biondi pargoletti' (v. 1189) occorre identico in un verso della *Monaca*, struggente canzone di Renato Fucini (1867, p. 152): «sognò di biondi pargoletti e insieme». Al v. 1192, 'purpurei drappi' echeggia I. Pindemonte, *Odissea* XIII, 131: «Lunghi telai, dove purpurei drappi».

vv. 1195-1203: Il discorso di Laocoonte si chiude con la determinata affermazione per cui il popolo troiano non avrebbe ceduto a rese o tregue; la resistenza è l'unica possibilità e, morto Ettore, è proprio il sacerdote a farsene auspice e ipostasi. Per la formula 'coi detti e coll'esempio' (v. 1202), cfr. Gazzadi 1820, p. 13: «virtù coi detti e coll'esempio imprima».

Qual premio mai speri ritrar dal tuo 1205
zelo pei Teucri? E che ti giova, o misero,
ricalcitrar contro l'avverso fato?
La Grecia omai con luminosi esempi
t'apprenda il fin che i turbolenti attende
propugnator di libertà. Ricorda 1210
d'Achille il fato: ei, disdegnoso e fiero,
smaltiva il suo furor chiuso in sue tende,
lungi dall'arme, in ozio, e nell'obblio
de' suoi trionfi in cui tenealo avvinto
l'aborrimento d'ogni umana cosa, 1215
e l'alterezza sua: a lui che valse
origine celeste ed il possesso
di forze tremendissime e la fama
di non comuni imprese? Oh nulla, nulla
poté sottrarlo all'immatura Parca. – 1220
Poi volgi il guardo al Telamonio Ajace:
ebbro di sdegno e di feroce orgoglio,

vv. 1203-1220: La replica di Agamennone acquisisce un tono di tirannica minaccia: i dissidenti finiscono per pagare le loro aspirazioni di autonomia con la vita. Achille stesso perì nonostante la furiosa alterigia che ne aveva contraddistinto il comportamento durante la guerra. Per il sintagma 'propugnator di libertà' (v. 1210), cfr. Foscolo, *Ajace* IV, iii, 78-79: «o sposa del sublime / propugnator di libertà», attribuito ad Aiace Telamonio, peraltro proprio per bocca di Agamennone. La combinazione 'disdegnoso e fiero' (v. 1211), già nota alla lirica pur con termini invertiti, trova un congruo precedente in Ariosto, *OF* XII, viii, 6: «che porta Orlando disdegnoso e fiero» e XII, lxv, 7: «lo scudo imbraccia, disdegnoso e fiero». La forma 'immatura Parca' (v. 1220), metafora per indicare una morte precoce, entra nella tradizione volgare per via del volgarizzamento della *Tebaide* di Stazio, in Valvasone 1570, p. 5 (I, lxxx, 4): «per man del figlio l'immatura Parca», a tradurre Stat. *theb.* I, 706: «iniquas / Parcarum praenosse manus», per poi essere recepita, e.g., dal Lucano volgare di Cassola 1791, I, p. 166. Nei vv. 1215-1220 si ripropone, variamente combinata, la consonante bilabiale /m/ a rendere enfatico l'incedere del passo: 'aborrIMENto' + 'UMAna' + 'treMENdissime' + 'fAMa' + 'coMUni' + 'IMprese' + 'IMMAtUra'.

vv. 1221-1234: Secondo esempio di superbia punita è quello di Aiace. L'intero passo dimostra una composita trama letteraria. I vv. 1222-1223 sono costruiti con sapiente combinazione di tessere tragiche: per 'ebbro di sdegno', cfr. Foscolo, *Edippo* II, ii, 123: «Ebbro di sdegno col nudato acciaro»; per 'feroce orgoglio', cfr. Alfieri, *Polinice* V, ii, 79: «sottrarsi a tanto, a sì feroce orgoglio?»; per 'spento il Pelide', cfr. Foscolo, *Ajace* I, iii, 26: «per te, per noi, or che il Pelide è spento»; per 'trafitto giace' e 'deserto lito' (v. 1234), cfr. rispettivamente l'*Iliade* del Cesarotti (1802, II, p. 161): «Ascalafo tuo figlio / per la man di Deifobo trafitto / giace colà» e il petrarchesco *Rvf* CXXIX, 46-47: «et quanto in più selvaggio / loco mi trovo e 'n più deserto lido», di qui poi entrato nella tradizione, anche arcadica. L'impasto fonico ha scopi al contempo enfatici e patetici: i vv. 1229-1231, ritmati da un battente polisindeto, tratteggiano con ripetuta sonorità la parabola di Aiace: 'soTTrar' + 'soTTo' + 'aTTerrar' + 'viTToria', con tanto di allitterazione in clausola 'ViTTOria' + 'VanTO'; l'iterazione di 'proprio' al v. 1233, a sottolineare l'epilogo autodistruttivo dei suoi gesti, precede l'omeoteleuto fonico in incipit e clausola del verso successivo -itto / -ito.

spento il Pelide, ei sol fra tutti i Greci
degno di lode e dell'imper stimavasi,
e dall'altezza della sua superbia, 1225
meschina deità, degnava appena
gettar su noi della sua gloria un raggio;
né questo gli bastò: che le falangi
achee sottrar voleva al mio comando,
ridurle sotto il suo, atterrar Troia, 1230
e a me rapir della vittoria il vanto.
Ieri pugnava ancor coi Greci in campo:
oggi di propria man, dal proprio orgoglio,
trafitto giace sul deserto lito. –
Il Fato umano una tremenda forza 1235
dietro si tragge che il mortale appella
necessitade: uomini e imperi a lei
piegano il fronte e si dirian beati
se, rovinando dalla lor grandezza,
potessero serbare intemerata 1240
la propria dignità. – Per Troia omai
l'estrema ora è suonata. Una non tarda
pietà pei figli e per gl'infermi vostri
canuti genitor, fra noi sospesa
tenendo la bilancia della guerra, 1245
arrestò il corso dei trionfi nostri.
Prostrati, dunque, innanzi a quei che tanti
flagelli ti risparmia. Adora e servi.

Laocoonte A un Dio mi prostro e non a te che lorda

vv. 1235-1241: Questo gruppo di versi evoca l'impossibilità di fermare i rivolgimenti politici della storia, per cui anche la potenza di Troia è inevitabilmente destinata a dissolvere. L'immagine del fato trascinatore è tratta dal noto aforisma stoico attribuito a Cleante, la cui traduzione latina suona «ducunt volentem Fata, nolentem trahunt», e che in vario modo è recuperato dalla letteratura volgare secondo la formula quivi attestata; e.g., Alfieri, *Rime varie* CLXXVI, 5: «a che ci tragge il fato!».

vv. 1242-1248: Agamennone afferma che il destino di Troia è ormai scritto, ogni resistenza sarebbe impossibile, l'unica strada percorribile è la resa, almeno per salvaguardare gli anziani e i fanciulli. Per i 'canuti genitor' (v. 1244), cfr. Foscolo, *Ajace* II, viii, 278-279: «Ahi lutto / de' miei canuti genitor s'io pero». Il sintagma 'bilancia della guerra' ha una chiara matrice prosastica e se ne trova luogo parallelo in un volgarizzamento non molto anteriore di Polibio (XX, 7), cfr. Kohen 1824, p. 60: «Veggendo adunque sempre più per siffatte cagioni inchinarsi la bilancia della guerra quando ad una parte, quando dall'altra […]» e il puntuale commento, che spiega la scelta della formula, a p. 172: «*Inchinarsi la bilancia della guerra*] Nel testo ῥοπὰς λαμβάνοντα, che significa propriamente l'inclinazione che prende la bilancia per soverchio peso. Io ho creduto di poter conservare nell'Italiano questa immagine molto acconcia, a cui il Casaubono e Schweighäuser hanno sostituito il piegarsi che fa in parti opposte la palma della vittoria».

vv. 1249-1265: Laocoonte ribadisce l'intento di non piegarsi di fronte a un potere con-

tieni la man nel sangue di tua figlia, 1250
a te ch'ogni poter non al valore
ma devi solo a' tuoi delitti. A voi,
superbi Atridi, a voi talenta e giova
recar dovunque il ferro empio di Marte,
e le vostre ambizion celar col manto 1255
di pueril vendetta. Ma badate:
ostinati e feroci, a palmo a palmo,
noi vi contederem della troiana
terra il possesso, ove fian poche l'armi
combatterem coi petti; e onde sottrarci 1260
a giogo indegno, appresterm noi stessi
le fiamme ai tetti ed ai delubri nostri,
e ci seppellirem sotto i fumanti
miseri avanzi della nostra patria
che ancor caduta vi darà spavento. 1265

Agamennone Tu sacerdote e tu del ciel ministro?
Tu dalla diva acceso aura del Nume?
Voi ci esortate alla giustizia, al bene,
e a rinunziar la vanità del mondo,
per sollevar lo spirto alla celeste 1270
felicità: ma intanto voi, sì voi

taminato dalla malvagità e dal delitto: Agamennone ha le mani sporche del sangue della figlia, nulla di positivo può derivare dal suo dominio; i troiani sono pronti a tutto – a bruciare le proprie case, a morire – pur di difendere la propria terra e le proprie tradizioni. La 'pueril vendetta' (v. 1256) è riferimento al ratto di Elena come pretesto (quasi tucidedea πρόφασις) del conflitto. La strenua lotta anche senza armi (vv. 1259-1260) è topica della poesia romantica; cfr. la canzonetta in Castrucci 1853, p. 4: «Per te staremo ognora / co' brandi ai pugni stretti, / e tronchi i pugni ancora, / combatterm coi petti», i cui settenari sembrano ispirare il dettato dei versi in questione, essendo appunto di settenari la clausola del primo e l'incipit del secondo: 'ove fian poche l'armi / combatterem coi petti'. Il sintagma 'sottrarci a giogo indegno' (vv. 1260-1261), qui in enjambement, è forse memoria di un passo delle *Poesie liriche* di Giovan Battista Casti, in particolare della canzone in cui si l'autore evidenzia le contraddizioni della costituzione francese; Casti 1795, p. 206: «Né rischiar si vuol che sdegno / ci conduca a rabbia interna, / per sottrarci a giogo indegno, / disperati alla Lanterna» – la 'Lanterna' evoca il celebre luogo delle impiccagioni del 22 luglio 1789, per cui il canto popolare *Ah! ça ira* intonava «Les aristocrates à la lanterne»; la memoria del Casti, qui potrebbe essere rifunzionalizzata in chiave antifrastica, secondo lo schema della difesa fino alla morte. La chiusura del discorso (vv. 1262-1265) sembra echeggiare un passo della vita del generale spagnolo José Rebolledo de Palafox y Melzi duca di Saragozza, strenuo oppositore di Napoleone durante la campagna spagnola, alla luce della locuzione 'i fumanti miseri avanzi'; cfr. Lombroso 1840, pp. 515-516: «L'aspetto che quella or dianzi così florida capitale presentava all'atto che vi entrarono i Francesi, deve al certo avere ben bene amareggiato il piacere del trionfo. Non di Saragozza ebbero il dominio, ma delle rovine sue. Smantellate le case, i palagi, i templi, i cui miseri avanzi, anneriti e fumanti ancora, intrisi vedevansi di sangue, ed ingombri di corpi quasi inceneriti, pesti e mutilati».

sacerdoti crudeli, state sempre
sulla terra – che dico – anzi nel fango.
Voi d'ogni laida cosa esperti e dotti
operator, voi assumete il santo 1275
manto di religion perché nasconda
e difenda dal ferro delle leggi
e dei giudizi uman le vostre colpe,
le vostre negre arti d'inferno, i vostri
lascivi ardori e la mai sempre ardente 1280
avidità dell'or; voi, sì voi, sempre
pronti a mercanteggiar gli altari e i Numi
che profanate ognor; voi la virtude
avete ognor sul labbro e mai nell'opre,
giammai nel cuor. Ben io fra poco ai Teucri 1285
e ai Greci tutti insegnerò che Nume
e rege in terra Agamennon sol regna
e regnerà. Domani al sol novello,

vv. 1266-1273: Agamennone reagisce alle parole di Laocoonte con una forte invettiva anticlericale, prima indirizzata direttamente al sacerdote mediante l'anaforico 'tu' (vv. 1266-1267), poi a tutto il popolo troiano con medesima anafora ma di 'voi' (vv. 1268, 1271, 1274, 1281 e 1283), che rivela, assieme al sintagma 'sacerdoti crudeli' (v. 1272) l'ipotesto del passo, i.e. Alfieri, *Saul* IV, iv, 176-178: «Or, donde in voi, donde pietade? in voi, / sacerdoti crudeli, empi, assetati / di sangue sempre». La formula 'tu del ciel ministro' (v. 1266) rievoca l'attacco di un'aria de *Il trionfo del tempo e del disinganno* (Händel 1865, p. 95: «Tu del ciel ministro eletto») poi ripreso in una molteplicità di altri componimenti successivi; anche la clausola 'aura del Nume' è di diffusa matrice letteraria, e.g., in Prati 1852, III, p. 68: «Aura del nume, / oh come piena di vittoria spiri / nei pochi giusti che ti danno albergo», con origine nella latinità umanistica; cfr. tra gli altri Vida, *Christ*. VI, 804: «Gaudia, nondum animos firmati numinis aura».

vv. 1274-1285: L'attacco ai sacerdoti si rafforza con aggravato astio. Agamennone recupera le parole (e.g., 'negre arti d'inferno' al v. 1279) di un passo del *Manfredi* di Filippo Pistrucci, tragedia intitolata al sovrano svevo, in cui il figlio di Federico II attacca un legato della Curia romana con una feroce invettiva – nondimeno, il recupero è in chiave parodica, giacché è Manfredi a trovarsi in una posizione di debolezza e di difesa strenua dei propri ideali di fronte alla maggior potenza del papato e dei francesi; cfr. Pistrucci 1834, pp. 44-45: «E quand'anche per negre arti d'inferno, / tolto il senno a qualcun, vel foste in dono / fatto voi dar, voi non dovreste almeno / tanto abusarne», con anafora del 'voi' ripresa nel testo. Per i 'lascivi ardori' (v. 1280), cfr. ancora V. Monti, *Feroniade* II, 266-267: «or ne venìa d'Italia anco le belle / spiagge a bruttar de' suoi lascivi ardori»; per il sintagma 'ardente avidità' (v. 1281), con esibita allitterazione 'ArDente' + 'AviDità', cfr. Casti 1803, p. 9: «Di bella lode ardente avidità». Il v. 1282 indica il mercimonio della sfera spirituale.

vv. 1286-1290: Agamennone chiude proclamando la sua superiorità e l'imminente vittoria. I ripetuti poliptoti, 'rege' + 'regnerà' (vv. 1287-1288) e 'novello' + 'nova' (vv. 1288-1289), accrescono l'enfasi finale del discorso, che termina con il metanagramma 'SquAdRE' – 'StRAgE', dove /t/ ≈ /d/ e /g/ ≈ /q/, mediato dall'agg. 'teucra' che ne riprende, congiungendoli, tutti i fonemi. La clausola 'di teucra strage i campi' (v. 1290) ricorre in un coevo volgarizzamento dell'*Eneide*; cfr. Pignatelli 1885, p. 502: «però che tanti la tua destra fece /

a nova pugna insorgeran le squadre
e fumeran di teucra strage i campi. 1290
Calcante T'arresta, o re. L'ira v'accieca entrambi.
Al sangue ancora? Troppo ne versaste;
e tu ne apristi, Atride, ampia sorgente
il dì che sugli altar la tua traesti
giovine figlia. Oh nol ricordi tu? 1295
Invano giovinezza, invan beltade
con rosea mano ornavanle il sembiante
di grazie e leggiadria; invan la candida
virginità cingevale la fronte
di una celeste aureola di luce; 1300
invano Clitennestra ai piedi tuoi
pregò pietà per l'innocente figlia:
tutto fu invan: che ambizion feroce
t'ardeva il petto, e il suo morir volevi:
nel tempio accolta di ceruleo manto 1305
cinta la bella e verginal persona,
col biondo crin sugli omeri diffuso,
pallida, muta e tutta immersa in mesto
raccoglimento, uscì dalla custodia
delle giovani ancelle, e accompagnata 1310

monti di teucra strage e insigni i campi / di dispersi trofei».

vv. 1291-1311: Calcante interviene per mitigare i toni accesi dello scontro tra Laocoonte e Agamennone, accusando quest'ultimo di aver sacrificato la vita della figlia per la propria ambizione. Il passo ripercorre le varie fasi dell'olocausto di Ifigenia, descritta al contempo con tratti di venustà adolescenziale (v. 1298) e di prefigurata santità (v. 1299) – l'aureola celeste sulla fronte è quasi contrassegno cristiano: più volte la grazia le fu negata dal padre nonostante le circostanze ne avrebbero resa possibile la concessione. L'intera dinamica è marcata dall'avv. 'invano' ripetuto in anafora in ben cinque occasioni (vv. 1296 due volte, 1298, 1300 e 1302). La pervasiva ricorrenza fonica di /v/ è intarsiata da più propinque allitterazioni, come 'APRIsti' + 'ATRIde' + 'AMPIa' (v. 1293), 'CINGEvanLE' + 'CLITEmnESTra' + 'CeLESTe' (vv. 1299-1301) e 'PIEdi' + 'PrEgò' + 'PIEtà' (vv. 1301-1302). La clausola 'verginal persona' (v. 1306) è stilema del Prati, che ritorna in almeno due sue opere, *Il conte di Riga* e *Il ratto di Polissena*; cfr. rispettivamente Prati 1863, IV, p. 163 e Prati 1867, p. 9 – se ne segnala anche il riuso nel volgarizzamento di un carme latino di Ariosto (*carm*. LIII, 1-8); cfr. Polidori 1857, p. 367 donde sembra emergere una più profonda trama di memorie letterarie relative anche ad altri snodi del passo (e.g., 'sorgente' / 'sembiante' / 'grazie' / 'celeste' / 'luce'): «Sorgete: omai significâr da lungi / le tibie indizio che la sposa appressa. / Ecco vien, bella al par di Citerea / quando aggiogati i cigni si ritorna / a Memfi, o di Citera agli alti gioghi, / o al bosco idalio, o d'Amatunta ai templi. / E non vedete come intorno agli occhi, / e al bel sembiante, ed alle gote, e a tutta / la maëstosa virginal persona / la Grazia aleggi, e ventilando i lievi / vanni celestïal luce in lei piova?». Al v. 1307, la clausola 'biondo crin sugli omeri diffuso' è probabile memoria di Errico 1878, p. 215 che descrive proprio una fanciulla circonfusa d'aura magica: «D'un aureo nimbo intorno / era, bello a vedersi, circonfuso / il tuo visetto adorno; / e il biondo crin sugli omeri / in vaghe anella discendea diffuso».

dai vittimari, inginocchiossi all'ara.
Vinto dalla pietade a te gemendo
rivolsi il guardo mio, grazia implorando
per l'innocente Ifigenia: ma torvo
e muto, in tuo regal paludamento 1315
celando il volto, tu di non vedermi
fingevi e desti il cenno: i sacerdoti
calaro la bipenne, onde la testa,
così disgiunta dal virgineo tronco,
rotolò nella polve; e il desolato 1320
spirto la Parca al negro Erebo addusse.

Agamennone Chi mai quel sangue osa gettarmi in faccia?

Calcante E a te che mai giovò quel sacrificio?
Oh da quel dì d'ogni sciagura in fondo
precipitar gli Achivi. – Oh per quel sangue 1325
desisti Agamennon dalla battaglia:
così lavar ti puoi d'ogni tua macchia. –
Co' tuoi delitti e collo'orgoglio intorno
a te raduni i folgori del cielo
e l'ira dei mortali. Oh chi ti salva? 1330
Pensa che Giove sommo, il giorno in cui
alla sovrana autorità t'assunse,
al tuo scettro annodava anche la fronda
del pacifico ulivo, ammaestrandoti
con questo segno che daccanto al trono 1335
deve posar pur di clemenza il genio.

Agamennone Intorno al vostro re regni il silenzio.
Irriverenti oltraggiosi modi
e aspre rampogne Agamenon non tollera.
Ben io fra poco avvezzerò voi tutti 1340

vv. 1312-1321: Lo stesso Calcante, commosso dalla sorte tragica della giovane, e che prima dell'immolazione della vittima aveva richiesto ad Agamennone pietà per lei ma invano. Il sintagma 'torvo e muto' (vv. 1314-1315) è forse memoria di un passo della tragedia *Gli eleusini*, in Benedetti 1822, p. 156: «io torvo e muto / quell'atroce spettacolo contemplo»; il 'regal paludamento' (v. 1315), frequente nell'epica e nella tragedia di XVIII e XIX secolo, qui è ascrivibile a Foscolo *Ajace* IV, i, 15-17: «E non ardiva / qui il mio regal paludamento un uomo, / un uomo sol quasi strapparmi», pronunciato proprio per bocca di Agamennone. Alla consonanza 'cenno' / 'bipenne', accresciuta dalla sinalefe con il contiguo 'onde' (vv. 1317-1318), e al quasi clinico 'la testa disgiunta dal tronco' (vv. 1318-1319), si collega la reggente 'rotolò nella polve' (v. 1320), svelando la trama dell'intero segmento; cfr. V. Monti, *Iliade* X, 566-569: «ma calò di forza / quegli il brando sul collo, e ne recise / ambe le corde. La parlante testa / rotolò nella polve». Per una definizione di 'Erebo', cfr. *supra* v. 924; per il fatto che qui appare 'nero', cfr. Prati 1876, p. 217: «E i due miseri al negro Erebo han dati».

vv. 1322-1337: Agamennone è furioso per il voltafaccia di Calcante, che non esita comunque mettere il sovrano di fronte ai suoi crimini e alle sue scelleratezze. L'unica salvezza dalla certa ira degli dèi sarebbe cessare le ostilità.

all'ubbidienza di mie leggi e al giogo.
Lo scettro e il trono ognor stanno in mia possa.
Frattanto a' suoi Laocoonte adducasi.
Ora gli Achei preparinsi alla pugna.
Squillin le trombe e a me l'Averno in campo 1345
il carro e l'armi e i corridor sorregga.

Calcante Di tue vendette, o Dio, gl'impeti affrena.

Fine dell'Atto Terzo

vv. 1337-1347: Agamennone, annebbiato dall'ira, rimanda Laocoonte a Troia, interrompendo i negoziati a si prepara a violente rappresaglie. Calcante lo scongiura di frenare la sua furia, ma senza successo. Le 'aspre rampogne' (v. 1339), già in V. Monti, *Iliade* V, 613-614, è forse da ritracciare ad Alfieri, *Agamennone* IV, v, 254-255: «ma, se pur giova / al non consunto tuo dolor lo sfogo / d'aspre rampogne», dove il sintagma è espresso proprio per bocca dell'Atride.

ATTO QUARTO

SCENA I

Laocoonte, Priamo, Cassandra, Paride, Elena

Laocoonte Con salda fronte e imperturbabil alma
vi preparate a tollerar gli estremi
danni di Troia. 1350
Priamo Ed io che dianzi in petto
accogliea la speranza che la pace
propizia a noi scendesse, e queste case,
sì a lungo funestate dal soggiorno
di terribili furie, or assumendo 1355
pietosa in sua custodia, colla sua
mano riparatrice si prestasse
a risanar le sanguinose piaghe
aperte in noi dal ferro empio di Marte,
ed a versare l'esultanza ovunque. 1360
Breve sogno fu il mio.
Laocoonte Lasciata appena
d'Agamennon la tenda, alla Dardania
reggia rivolsi il piè. Giunto alle porte

vv. 1348-1361: Con il nuovo atto, la scena si sposta a Troia: Laocoonte ha già riferito i contenuti del confronto avuto con Agamennone all'accampamento acheo. Il morale dei presenti, soprattutto quello del vecchio Priamo è basso. Laocoonte tenta di risollevarlo con la forza della sua integrità morale. Per 'imperturbabil alma' in clausola (v. 1348), cfr. Alfieri, *Agide* II, iii, 228-229: «se invano, imperturbabil alma / vi oppon di re». Per gli 'estremi danni di Troia', cfr. le parole di Penelope dal volgarizzamento cinquecentesco dell'*Odissea* in Baccelli 1805, II, p. 139 (XVIII, 180-181): «ma poi che Ulisse insieme con gli Atridi / sen gio portando a Troia estremi danni». Per le 'sanguinose piaghe' (v. 1358), che porta in poesia un sintagma già della prosa medica, cfr. il poema *La Teseide* (XVIII, lxxii, 8) in Bandettini Landucci 1805, II, p. 249: «godon palpar le sanguinose piaghe».

vv. 1362-1376: A questo punto, Laocoonte comincia a raccontare ciò di cui è stato testimone dopo l'incontro con il sovrano acheo. Il popolo troiano, infatti, corse incontro al sacerdote impetrandogli con vigore d'accettare il Cavallo di legno in segno di pace; i greci, fiutando donde inclinasse l'animo della gente, approssimavano sempre più alla città l'enorme simulacro. La metonimia 'dardania reggia' (vv. 1363-1364), nota in letteratura italiana sin dal Seicento (Tronsarelli 1634, p. 162 e Nomi 1672, p. 194), risulta in uso tanto in ambito epico quanto tragico nei secoli a venire (Caiafa 1792, II, p. 241 e Chiarini 1849, p. 220). Il 'popolo fremente' (v. 1365) è certa memoria di V. Monti, *Iliade* XVIII, 697-698: «In due parti diviso era il favore / del popolo fremente». La natura di quest'ultima intertestualità si comprende solo in ragione di Verg. *Aen*. II, 39: «scinditur incertum studia in contraria vulgus», che anticipa il recupero dell'episodio di Laocoonte e del Cavallo secondo la narrazione virgiliana. Tuttavia, rispetto al modello, i vv. 1370-1372 celano un intento parodico, dacché sovvertono l'ordine dei fatti come narrati in Verg. *Aen*. II, 40-55, dove è Laocoonte, assieme a un nugolo di seguaci, ad accorrere verso la folla che vagheggiava di

della cittade, il popolo fremente 1365
mi venne tosto incontro, alto gridando
doversi accorre il gran cavallo in Troia,
ed esser questo unica via di scampo
e unico pegno di salvezza e pace;
invano a lui colla ragion m'oppongo, 1370
invano a lui i tradimenti io svelo
e l'empia arte de' Greci. E i Greci intanto,
dal popolar consenso argomentando
quale possente appoggio aver potranno
nella perfidia loro, al teucro muro 1375
vanno accostando la funesta mole.

Paride Parmi che di temer tanta ragione
ancor non sia: lungi è il periglio ancora.

Laocoonte Dinanzi a te la fantasia dipinge
uno di fiori verdeggiante campo, 1380
e sovra questo un cielo azzurro e calmo;
ma non discerni, o stolto, in mezzo l'erbe
insinuarsi insidïoso il serpe,
e su dal mar e dagli oscuri monti
prorompere non vedi orrido nembo 1385
apportator di morte.

Cassandra I cieli stessi
or coi prodigi annunziano imminente
l'eccidio della patria. Oggi, nell'ora
che il sol cadente imporporava i flutti 1390

condurre il Cavallo dentro le porte della città, e non viceversa; il tentativo di 'svelare' i 'tradimenti' e gli inganni ('empia arte') dei Greci, recupera nello specifico i moniti virgiliani «aut ulla putatis / dona carere dolis Danaum?» e «quidquid id est, timeo Danaos et dona ferentis». Questi versi si connotano di notevole patetismo conferito dall'anafora di 'invano' in relazione paronomastica con 'intanto' e dall'anadiplosi di 'greci'. La 'funesta mole' (v. 1376), cioè 'macchina' (*TB*, III, p. 325), che indica il Cavallo – in linea con Verg. *Aen*. II, 31: «et molem mirantur equi», il cui appellativo è reiterato in *Aen*. II, 150 e 185 – qui è memoria di Caro, *Eneide* VI, 1322: «Nuova se n'ergerà funesta mole!».

vv. 1377-1386: All'ingenua frivolezza di Paride, che con eleganti espedienti, e.g., l'epanadiplosi di 'ancora' al v. 1378, cerca di allontanare l'imminenza della minaccia, Laocoonte risponde con la notoria metafora del serpente celato nell'erba tra i fiori, che da Virgilio in avanti è stata usata per mettere in guardia dalla perniciosità dei piacere terreni (cfr. Acciarino 2018, pp. 111-151). Al v. 1383, l'allitterazione 'INSInuarSi' + 'INSIdioSo' + 'Serpe' crea un effetto inedito nella riproposizione dell'immagine, per quanto la clausola 'insidioso serpe' trovi un luogo parallelo almeno a partire dai volgarizzamenti bucolici d'ambito arcadico, in particolare nelle *Four seasons* di Alexander Pope, condotte da Pagnini 1780, p. 88: «Questo bosco innocente in sen non cela / insidioso serpe. Amor, ei solo, / angue crudele, ha nel mio petto albergo». Il sintagma 'orrido nembo' (v. 1385), ripreso variamente in diversi generi letterari, è di tradizione tassiana; cfr. *Rime* MCDLXXXI, 1-2: «Al cader d'un bel ramo che si svelse, / pur come quel che sterpa orrido nembo».

dell'Ellesponto e vertici dell'Ida,
Calcante, Ulisse ed il supremo Atride,
seguiti dagli Achei, mossero al tempio
eretto al Dio di Delo in sul petroso
balzo del monte Ideo, quando, dagli antri 1395
e dalle volte del delubro stesso,
s'alzarono due aquile sciogliendo
all'occidente il proprio vol. La prima,
piena di robustezza e di selvaggia
maschia beltà, con maestoso volo 1400
attraversa le montagne e i fiumi;
e circonfusa di purpurea luce,
e di gloriose grida empiendo l'etra,
prese il sommo del ciel, quasi sdegnosa
della montana chiostra. L'altra invece 1405
per recenti ferite avea tarpate

vv. 1387-1396: All'evocazione di Laocoonte, costruita in chiave metaforica, fa eco Cassandra, che la traspone in chiave profetica. Il discorso della figlia di Priamo comincia con un tono prosastico, cfr. 'imminente l'eccidio della patria' (vv. 1388-1389) che è usato identico anche in trattazioni di carattere storiografico, e.g., Costantini 1745, p. 148: «non vi fu condizion di persone che non iscorgesse imminente l'eccidio della sua Patria». Per l'immagine naturalistica del sole che tinge di rosso il mare al tramonto, che ne 'imporporava i flutti' (v. 1390), cfr. Vollo 1858, p. 218: «ei purissimo e vivo imporporava / il queto mar, e ne' flutti posava». I vv. 1394-1395, dove figura anche il sintagma 'petroso balzo', sembrano caricarsi di memorie di V. Monti, *Iliade* IX, 519-522: «né quanto / tesor si chiude nel marmoreo templo / del saettante Apollo in sul petroso / balzo di Pito».

vv. 1397-1405: Comincia la profezia delle due aquile, che, nella sua formulazione segue precedenti biblici (*Ez*. XVII, 3-9) e classici (Plu. *Brut*. 48); cfr. la *Bibbia* del Martini 1852, III, pp. 495-496: «Un'aquila grande di vaste ali, di membra molto estese, piene di piume e vari colori venne sul Libano […] E fu un'altr'aquila grande, con vaste ali e folte piume» e il volgarizzamento delle *Vite parallele* di Plutarco a opera di Marcello Adriani in Cerroti – Cugnoni 1865, VI, p. 108: «e che innanzi alla giornata due aquile affrontatesi combatterono nel mezzo de' duoi eserciti, e con gran silenzio per tutto 'l piano steron tutti a contemplare questo combattimento, e cedé infine, e fuggì quella dalla parte di Bruto». La prima aquila è forte e vigorosa: dal sintagma 'selvaggia maschia beltà' (vv. 1401-1402), qui in enjambement con allitterazione 'MASchia' + 'MAeStosa', si potrebbe ipotizzare una memoria letteraria di Pananti 1817, II, p. 80: «M'incanta la beltà maschia e selvaggia / e la natura indipendente e fiera; / là nell'immensità l'occhio viaggia, / il genio spazia per l'eterea sfera / e spingonsi i pensier liberi e pronti / come le ardite sommità dei monti», dove ricorre anche un immaginario, figurativo e fonico, sovrapponibile a quello quivi attestato – e.g. 'montagne' / 'monti' e 'etra' (v. 1403) / 'eterea'. Il 'purpurea luce' (v. 1402), cioè il rosseggiare dell'aurora, è già latino (e.g., Catull. LXIV, 276 e Ov. *fast*. VI, 252), ed è ripreso in volgare almeno a partire dal Cinquecento, con probabile matrice tassiana, da *GC* XXIV, iii, 7: «e come apparve la purpurea luce».

vv. 1405-1413: La seconda aquila, invece, è sofferente e ferita, e finisce per lasciarsi cadere a terra. Il v. 1408 è una combinazione di sintagmi eroici, cfr. Grandi 1868, II, p. 167 (XV, xxiii, 7): «le squallide sue gote iva irrigando» e T. Tasso *GC* XIX, xcvii, 5-6: «e 'l verde

e inferme l'ali e nel suo pigro volo
iva irrigando di sanguigne stille
l'etere immenso. A lei spavento e inciampo
davano i monti insuperati e l'ire 1410
del mare: onde fra breve affranta e inetta
a pareggiar dell'altra aquila il volo,
abbandonò le vie del cielo, e cadde.
Meravigliaro a questa vista i Greci:
ma Calcante, su tutti alto sorgendo, 1415
fece silenzio; ed additando l'aquila
vittorioso in questi detti uscì:
«Ecco il genio di Grecia che s'innalza
dal cenere di Troia». Ed additando
l'aquila inferma, «Ecco Troia che cadde» 1420
gridò e tacque. A questi detti i Greci
applaudir fremendo, e alle lor tende
tumultuando essi tornar. – Fra poco,
ahimè, l'imper di Priamo cadrà;
e della sia grandezza altro vestigio 1425
non rimarrà che polve.

Laocoonte Oh assai beati
color che, nell'ebbrezza della pugna,
dimenticar gli affanni e spirar l'alma
sovra i campi di Marte! Almen la morte 1430
li scampò dal veder l'eccidio estremo.
Ogni sentiero al nostro scampo è chiuso:
non ci riman che prepararci a morte.
Ma nel cader cerchiam serbar l'antico
nostro decoro. (*A Elena*) E tu che d'ogni lutto 1435
sei la sorgente, or m'odi: ove la lunga

smalto / non però tinser di sanguigne stille». Anche letteraria è la clausola 'spavento e inciampo' (v. 1409), e.g., in Filicaja 1707, p. 87: «Ecco di Vienna alto spavento, e inciampo». Per i 'monti insuperati' (v. 1410), cfr. Prati 1852, IV, p. 123: «Da' tuoi monti insuperati / su' tuoi laghi insanguinati».

vv. 1414-1426: L'auspicio rimaneva di incerta interpretazione; solo quando Calcante, che aveva capacità di chiaroveggenza, ne interpreta il significato come predizione della caduta di Troia e del trionfo degli Achei, il morale degli invasori si rialza. Per la clausola 'su tutti alto sorgendo' (v. 1415), cfr. il volgarizzamento dei *Punica* di Silio Italico in Occioni 1869, p. 169: «Era Magon di Annibale germano, / lor condottier. Su tutti alto sorgendo». Potente allitterazione ai vv. 1422-1423: 'TeNDe' + 'TumultuaNDo' + 'Tornar'; al v. 1424 si noti il metanagramma 'imper' / 'Priamo'.

vv. 1427-1435: Laocoonte, riprendendo le parole di Cassandra, si rende conto che ogni possibilità di vittorie e salvezza è ormai estinta. Beati sono i morti sul campo di battaglia, che possono risparmiarsi il massacro finale del popolo. L'unica possibilità per i Troiani è conservare l'onore e combattere fino all'ultimo respiro.

comunanza col vizio e il reo delirio
delle adultere piume in te non abbiano
spento il rigor della coscienza e resa
necessità e natura l'obbrobriosa 1440
strada del mal, tu stessa allor, vedendo
i danni a noi dal tuo fallire addotti,
potrai sentir qual punizione or merti.
Domani al sol novello, se t'aggrada,
io stesso t'addurrò lungi da Troia 1445
ove travolta tu venir potresti
nella comun rovina. Al tuo consorte
farai ritorno: alma pietosa ei serra:
egli indulgente accoglieratti al seno,
e delle case e dei deserti figli 1450
t'affiderà la cura. – Andiamo, o Teucri,
a dar soccorso alla cadente patria.

SCENA II
Paride ed Elena

Elena Costui mi spiacque e mi fu sempre avverso.
Paride Sovra il suo cuore i vezzi tuoi non possono.
Elena Signore di tutti egli si stima, e schiavo 1455
Pur egli del destin che tutti or preme.
Paride Tu che sorgente sei dei nostri mali
del mio fratel sì stoltamente parli?
Oh druda, taci e nella notte asconditi.
Elena Oh venite, venite, offesi Atridi, 1460
venite a riversar sulla mia fronte

vv. 1436-1452: La scena si conclude con un attacco diretto di Laocoonte a Elena, invitata a lasciare la città e a tornare dal legittimo marito, senza dover condividere la sorte, tragica ma eroica, della gente di Troia. L'espressione 'soregente d'ogni lutto' (vv. 1435-1436) richiama quasi un immaginario diabolico per mediazione dantesca, cfr. *Inf.* XXXIV, 36: «ben dee da lui procedere ogne lutto». Al v. 1437, si notino i richiami fonici in allitterazione incipitaria e in omeoteleuto: 'COmunanZa COl viZIO e il REO deliRIO'. Le 'adultere piume' (v. 1438), metonimia per letto, è forma ampiamente letteraria e diffusa in ambito teatrale, e.g., la *Medea* di Della Valle 1829, p. 46: «tu riposi or forse / sopra adultere piume». Per 'cadente patria' (v. 1452), cfr. Pagano, *Gli esuli tebani* I, ii: «sostegno e solo appoggio / della cadente patria».

vv. 1453-1465: L'intera scena è un dialogo tra Paride ed Elena, ove quest'ultima cerca di discolparsi agli occhi dell'amante accusando di eccessivo astio e deliberata antipatia Laocoonte. Paride prima sembra addossare le colpe del declino della sua patria alla donna, per poi riaprirle il cuore, di fatto palesando il ruolo ricoperto dalla propria debolezza nelle concause del conflitto. Il dialogo, pur essendo immaginario, recupera in parte i topoi dell'incontro tra i due dopo il duello tra Paride e Menelao in Hom. *Il.* III 421-454. Al v. 1457, Paride riprende le medesime parole di Laocoonte (vv. 1435-1436).

vv. 1460-1464: Elena evoca una giusta vendetta su sé stessa, riconoscendo le proprie

la meritata pena: io qui v'attendo;
ma nel vostro furore anche i Troiani
sconti gli oltraggi onde m'han colma.

Paride Oh tale 1465
non invocavi tu l'Acheo soccorso,
quando tu meco abbandonavi i lidi
dell'opulenta Sparta. Nol ricordi?
La calma alta dei venti incatenate
in mezzo al mar tenea le teucre navi, 1470
e tu bramosa di brillare in breve
nella dardania reggia, e pur temendo
la provocata ira di Menelao,
con vezzi e doni ivi sollecitando
i naviganti ad affrettare il corso 1475
delle fuggenti antenne e trasportarti
lungi da Sparta. – E a Sparta tornerai;
così vogliono i Teucri.

Elena E tale premio
all'amor mio tu rendi? E or dopo tanta 1480
rea lontananza e dopo che la colpa
dal fronte mio strappò l'aurea corona
dell'innocenza e del candore, oh come
avrò l'ardir di ritornare a Sparta,
e i figli miei come potranno mai 1485

colpe, ma si augura che questa si ripercuota sui medesimi troiani, che non hanno fatto che indicarla come capro espiatorio delle loro sventure. Il tutto rafforzato dalla triplice iterazione di 'venite'.

vv. 1465-1478: Paride rinfaccia all'amante di non aver chiesto l'aiuto dei greci quando veniva da lui condotta a Troia; quelle di Elena sono dunque lamentele di convenienza, e merita, a suo dire, il ritorno a Sparta. La città di Sparta è proverbialmente povera, non 'opulenta', come qui (v. 1468); nondimeno, la *iunctura* potrebbe spiegarsi con Bosquier 1623, p. 615: «Corinthiari Sparta didicit facta opulenta, quae Sparta manserat, quamdiu Lycurgi leges paupertatemque coluerat». I vv. 1469-1471 esibiscono un elevato registro stilistico dettato dal forte iperbato 'incatenate' / 'navi' e dalle due allitterazioni 'incaTENate' + 'TENea' + 'TEucre' e 'BRamosa' + 'BRillare' + 'BReve'. Il sintagma 'fuggenti antenne' (v. 1476'), sineddoche per veloci imbarcazioni datesi alla fuga, è letterario, anche di stampo arcadico, in Frugoni 1779, I, p. 165, poi recepito nei volgarizzamenti, in Duca 1859, p. 268 (VIII, iii, 1): «Enea trojan, che le fuggenti antenne / v'addusse e i vinti d'llïon Penati». Al v. 1477 si segnala l'anadiplosi di 'Sparta'.

vv. 1479-1488: Tornare a Sparta, tuttavia, per Elena sarebbe grande punizione, la fuga adultera non le restituirà l'amore dei figli. La 'rea lontananza' (v. 1481), dovuta alla colpevole fuga, è forma letteraria, e.g., in Valcamonica 1838, p. 7: «nel penoso tempo / della rea lontananza». Anche l'innocenza con corona d'oro è topico, per cui cfr. Lequile 1662, p. 139: «Te bramo qui, che a te la fronte incerchi / innocenza immortal d'aurea corona» – l'attributo si spiega mediante il riferimento all'età dell'oro; cfr. Pistrucci 1819, p. 209: «Età dell'oro […] il candore e la sincerità che fregiarono gli aurei tempi dell'innocenza».

senza sdegno e rossor veder la madre
che, in folle error perduta, della loro
tenera infanzia abbandonò le cure?
Più che di pompe e di splendor, le case
di Menelao splendevano del raggio 1490
della virtude, e intorno a sé spiravano
soave austerità: se a lor tornassi
sento che l'ignominia e il turpe lezzo
della mia colpa offuscherà quel raggio.
Oh miei fratelli! O voi felici! A voi 1495
virtù fu scala al cielo ed agli onori
della divinità. Appo l'eterna
beata giovinezza: in luminosi
astri conversi, or colla vostra luce
ornate il firmamento e vi rendete 1500
scorta benigna ai naviganti in mezzo
alle procelle e all'oceàn travolti.
Io invece coperta di vergogna,
dal lubrico sentier dell'adulterio
discenderò gemendo fra le torve 1505
ombre d'Averno. Ohimè, m'insegue ovunque
il pentimento e l'onta, e dal delitto
amarissimi frutti io sol raccolgo,
fino al sospiro estremo addolorando
io fra i tormenti un'aspra vita esalo. 1510

Paride Vieni, che alcun non vegga il tuo rossore.

SCENA III
Ecuba, Andromaca, Cassandra

Cassandra Gemete, o Teucri, e lagrimate tutti.

vv. 1489-1509: Elena si rende conto che, tornando a Sparta da donna libera, il suo tradimento avrebbe ottenuto un risalto ancora maggiore. Sparta qui, in opposizione a quanto detto da Paride poco prima, è lodata per la parca misura e morigeratezza. Letterarie le formule 'turpe lezzo' (v. 1493) e 'torve ombre' (vv. 1505-1506), e.g., rispettivamente Bertolami 1858, [p. 147] (*Alla virtù*): «sul turpe lezzo delle umane cose» e Tranquilli 1848, p. 31: «al raggio della Luna / vedrai torve ombre intorno vagolar»; si segnala qui anche il richiamo fonico 'toRVE' + 'aVERno'.

v. 1510: L'ultimo verso della scena riassume, con sintetica efficacia, il carattere di Paride, che cede allo sconforto di Elena, proteggendola nell'abbraccio coniugale.

vv. 1512-1515: Si apre la scena finale dell'atto con un dialogo tra Cassandra, Andromaca ed Ecuba, le tre donne protagoniste delle *Troiane* di Euripide. La prima a parlare è proprio la profetessa, rapita dalle proprie visioni funeste, circondata dalle furie. È invasata, non dal furor poetico o dall'estasi religiosa – così da intendersi 'la cetra e i veli' (v. 1513) – ma da un afflato annunciatore di morte: il cipresso è proverbialmente un albero funereo. L'evocazio-

Lungi da me la cetra e i veli. Al fianco
torve mi stan le furie, e a me le tempie
orna la fronda del feral cipresso. 1515
Ecuba Oh sventurata! Essa delira.
Cassandra Oh Apollo!
Oh perché mai la mente mia distenebri
e il mio pensier precipiti sull'onda
tetra dell'avvenir? O infausto dono! 1520
Che ascolto e veggo ancora? Le regie mura
mandan crollando un lugubre rimbombo;
infra la polve che dalle fumanti
macerie ora s'innalza, atro e sanguigno
corre il baglior delle stridenti fiamme; 1525
fra onde di sangue, all'aer maligno esposti
e alla rapace avidità dei corvi,
spiran gli eroi; regna la notte ovunque;
le vie del ciel suonan di pianto; e i Teucri,
seco traendo i pargoli e le spose 1530
e i genitor, fuggon gemendo al mare.

ne della 'cetra' e la clausola 'feral cipresso' (v. 1515) indicano forse una memoria di I. Pindemonte, *I cimiteri* I, 6-8: «metter vogl'io su la sdegnata cetra. / Vieni, o Dea, vieni a me dal tuo Permesso, / e il crin mi cingi di feral cipresso», per quanto la formula riverberi almeno da Verg. *Aen*. VI, 215-217: «cui frondibus atris / intexunt latera et feralis ante cupressos / constituunt»; cfr. anche il volgarizzamento del passo in Trolli 1824, I, p. 196: «Vi piantaro in fronte / il feral cipresso, quindi i lati / ornar di meste frondi e di ghirlande» e il più simile per dettato Bortoletti 1855, p. 58: «le tetra fronda del feral cipresso». Si segnala la marcata allitterazione in /f/ ad accrescerne la solennità: 'FiaNco' + 'FuRie' + 'FRoNda' + 'FeRal'.

vv. 1517-1532: Cassandra implora il dio Apollo di liberarla dalle visioni profetiche di cui è prigioniera, che le mostrano la prossima terribile distruzione di Troia. Il verbo 'distenebrare' in poesia è molto raro – più frequente nella prosa, soprattutto moraleggiante – e con solo un precedente noto in Sannazzaro, *Arcadia* XII, 211-213: «Ovunque miro, par che 'l ciel si ottenebre: / che quel mio sol che l'altro mondo allumina, / e or cagion ch'io mai non mi distenebre». La 'onda tetra dell'avvenir' (vv. 1519-1520), che indica un futuro di disgrazie, trova un parallelo semantico col dantesco *Inf.* III, 118: «Così sen vanno su per l'onda bruna», recuperando quivi i legami con il mortifero Acheronte. Per il 'lugubre rimbombo' (v. 1522), cfr. V. Monti, *Il Bardo* 63-64: «che dell'Istro muggir facea le rive / con lugubre rimbombo». Per la clausola 'atro e sanguigno' (v. 1524), cfr. Mamiani 1843, p. 151: «e vampo atro e sanguigno / saettava». Per 'stridenti fiamme' (v. 1525), cfr. *supra* v. 455. I vv. 1526-1528 descrivono le terre ormai disseminate di cadaveri, con rivoli di sangue ovunque e corvi banchettanti sui resti in putrefazione dei guerrieri; per 'aer maligno', cfr. Ariosto, *OF* III, l, 6: «per trar l'un l'altro de l'aer maligno». La laconica sentenza 'regna la notte ovunque' è memoria della versione volgare del *Childe Harold's Pilgrimage* di Byron, in Gazzino 1852, I, p. 169 [III, xciii, 1]: «Notte profonda ovunque regna». Il v. 1532 chiude il discorso con una sentenza a metà tra una fortunata formula avviata dal Petrarca (*TT* 120: «finché v'ha ricondotti in poca polve») e il celeberrimo incipit del *Cinque maggio 1821* del Manzoni. Si segnalano le allitterazioni 'parGOli' + 'fuGGOn' + 'GENitor' + 'GEMendo' e 'sPOse' + 'POca' + 'POlve' (vv. 1530-1531).

In poca polve Ilio è converso: ei fu.
Ecuba Invan per noi l'estrema ora prevedi.
Cassandra Oh Agamennon! Non esultar cotanto
del tuo trionfo; i tuoi trofei, raccolti 1535
sull'urna dei Troiani, e sui fumanti
avanzi della mia patria, le lodi
che or ti dispensa il greggie degli Achei,
le tue virtù dal tuo superbo fronte
allontanar non ponno la tempesta 1540
ch'entro a tue case inevitabilmente
avvolgerti dovrà…carca d'oltraggi
e di catene eccomi teco in Argo;
una di sangue sitibonda tigre
t'attende al varco, e te, leon superbo, 1545
perfidamente accarezzando, avvolge
con rete inestricabile ed atterra
tosto col colpo di mortal fendete.
Tenebre uguali alla troiana stanno
sovra la reggia Pelopèa; di pianto 1550
suonan gli antri regali; imbelle destra
vendica l'Asia e la nefanda scure
piomba pur sul mio collo. – E tu codardo
Ulisse, o tu di frodi alto maestro:
tu pur del lutto cagionato a' Teucri 1555
la pena sconterai. – Te il dio Nettunno
per lunghi dì travolgerà fra i nembi

vv. 1534-1553: La profezia di Cassandra non si arresta: non solo Troia sarà soggetta a rovina, ma le stesse case degli Achei vincitori decadranno, a partire da quella di Agamennone, a cui ella stessa sarà prigioniera condotta. Il tono del discorso aumenta di gravità grazie anche alla battente allitterazione in /tr/ ('TRiOnFo + 'TROFei' + 'TROiani') riverberata nell'impasto fonico in /t/ circostante ('TUO' + 'TUOi') e nella parafonia in clausola 'raccolTI' + 'coTaNTO' + 'fumaNTI'. Per 'carca d'oltraggi' (v. 1542), cfr. il volgarizzamento del *King Lear* di Shakespeare in Carcano 1878, p. 116: «e una testa a portar carca d'oltraggi». Ai vv. 1544-1548, il linguaggio si fa criptico e simbolico con l'evocazione di animali. La 'tigre sitibonda di sangue' corrisponde all'immaginario zoologico del tempo, per cui cfr. Buffon 1820, XIV, p. 29: «La tigre per lo contrario, benché sazia di carne, sembra tuttavia essere ognora sitibonda di sangue»; tuttavia, per un riuso poetico, cfr. Mezzanotte 1851, p. 32: «e, sitibonda / tigre di sangue, cieco in tuo furore», attestata nel contesto di un'invettiva contro Erode, qui peraltro proprio *analogon* di Agamennone. Il loro significato è volto a rievocare la morte del sovrano e di Cassandra stessa, che ne diventerà moglie, finendo per subire l'ira di Clitemnestra; 'l'imbelle destra' (v. 1551), che evoca mediante sineddoche, e desinenza omofona, la medesima Clitemnestra, è memoria di V. Alfieri, *Ottavia* II, iii, 163: «stassi ella udendo dalla imbelle destra». Per la 'reggia Pelopèa' (v. 1550), cfr. il volgarizzamento del *Tieste* senecano in Chiarini 1849, p. 207: «Ecco l'antico / limitar della reggia Pelopea».

vv. 1554-1571: L'ultima parte del discorso di Cassandra rappresenta la predizione dei travagli di Ulisse, la cui pusillanimità (Soph. *Aj.* 75: «Οὐ σῖγ' ἀνέξῃ, μηδὲ δειλίαν ἀρῇ;»),

di scoglio in scoglio a tollelar dannato
ogni sorta di mali: in sul petroso
dorso de' scogli, spinte dalla forza 1560
degli aquilon, si frangeran le navi
versando in mare le ricchezze d'Ilio;
i tuoi compagni, colle loro salme
copriran l'onde e al sangue lor vedrai
tingersi in rosso le bollenti spume; 1565
e poi tu stesso andrai preda dei flutti;
e fra tanti pericoli, a te, perfido,
niun giovamento arrecherà la scienza
del navigar: gli scogli e le sonanti
sponde ti negheran il lor rifugio, 1570
e in mezzo al mar ti spingeran mai sempre.

Andromaca O affanni della cadente mia patria!
Qual giovamento a noi recan le preci
e i sacrifici onde onorammo i Numi?
Il ciel non ama e non ascolta i miseri, 1575
né l'innocenza esser può scudo a' mali:
Iddio protegge gli empi.

(Silenzio)

Ettore, torna
fra noi, vieni a veder la tua famiglia
prostesa in pianto, ove tu dianzi alzavi 1580
il grido animator delle battaglie.

qui espressa dalla *iunctura* con 'codardo' (vv. 1553-1554), è forse memoria dell'*Ajace* di Louis-Sébastien Mercier, in Morelli 1794, p. 31: «Codardo Ulisse, tu trionfi? M'odi». Il sintagma 'petroso dorso' (vv. 1559-1560), comune alla poetica del secolo XIX, è usualmente riferito a montagne o al massimo al letto dei fiumi; ciò che qui interessa però è come l'aspetto roccioso degli scogli accresca il rumore della tempesta; come anche, e.g., in Cassoli 1802, p. 40: «E il rio affrettar giù pel burron suo corso […] il cui petroso dorso / raddoppia il suon delle campestri avene». Le 'bollenti spume' (v. 1565), che qui, per scongiurare il pleonasma, sono da intendersi con l'accezione di 'onde rigonfie', è calco da Alfieri, *Eneide* VII, 833: «contra i suoi fianchi le bollenti spume». Per 'sonanti sponde' (vv. 1569-1570), a causa del fragore delle mareggiate, già letterario, cfr. in chiave tragica Pansuti 1742, p. 69, ma anche la *Bucolica* volgare in Restaldi 1824, p. 61: «Né 'l flagellar dell'onde / alle sonanti sponde».

vv. 1572-1577: Comincia il lamento di Andromaca, che finora non aveva ancora preso parola. Il suo discorso è figlio di un disincantato sconforto, dove l'impotenza del presente finisce per rileggere il passato in prospettiva di vanità. Al v. 1575, la formula quasi proverbiale 'Il ciel non ama e non ascolta i miseri' è ripresa in maniera quasi palmare da Foscolo, *Ajace* V, i, 52: «Il ciel non ama i miseri». Usualmente è la Fortuna, non Dio, che 'protegge gli empi' (v. 1577; cfr. Genuzio 1651, III, p. 288: «La sua potenza, la qual viene favorita dalla fortuna, che protegge gli empi, gli ha dato molte vittorie, e gli promette la mia rovina».

vv. 1578-1581: Inevitabile il ricordo del defunto marito Ettore; l'auspicio irrealizzabile

(*Silenzio*)

Giorni beati, allor che tu raggiante
di giovinezza e di beltà, venisti
alla di lauri e d'oliveti e cigni
Ipoplaco feconda…a te le vergini 1585
porgean le rose, onor dei patri colli,
e intorno a te guidavano le danze
rallegrate dall'inni. E tu dal carro
della tua gloria a me volgevi un guardo
dolce, amoroso; e il sol dall'alto intanto 1590
illuminava le brillanti feste
della natura, e a noi sul volto l'estasi
del nostro amore. Io mi distruggo in pianto
pel desiderio di abbracciarti e udirti.
Dov'è il potere e la grandezza nostra? 1595
Tutto perì dacché ti spense il Fato.
Io giro il guardo a ricercar la mia
patria diletta e intorno a me non veggo
che lutto e reo squallor.

Cassandra Oh cessa, Andromaca, 1600
dal lamentar: fato peggior t'attende;
così destina il ciel. Tu avvezza a vivere
in mezzo a schiere di leggiadre ancelle,
ed a movere i piè fra veli e fiori

di un suo ritorno ha un effetto dell'irrimediabile incombenza del disastro. Pur essendo il sintagma 'grido animator' (v. 1581) ampiamente attestato nel secolo XIX e da intendersi qui come un richiamo capace di sollevare il morale e fomentare le truppe sul campo di battaglia, la sua pertinenza nel passo deve essere rintracciata in un precedente d'ambito omerico a cui è attribuito proprio a Ettore; cfr. *L'Iliade italiana* in Mancini 1824, p. 464 (XV, lxvi, 7-8 e lxvii, 1-2): «Così parlando, i corridori Ettorre / sferza a vicenda, e gli ordini trascorre; // E grida, e il grido animator seconda / la schiera sua che dietro i carri affrena».

vv. 1582-1599: Qui Andromaca rievoca il momento dell'incontro con Ettore nella lontana e felice giovinezza, ricollegando poi alla morte del marito l'inizio del declino della città: dal tono lirico, infatti, si trascolora a quello elegiaco. L'attacco del segmento è montiano; 'allor che tu raggiante' (v. 1582), infatti, sembra echeggiare V. Monti, *La bellezza dell'universo* 73: «Tu allor raggiante d'un sorriso in giro». Incerto il riferimento ai 'cigni' al termine della triade del v. 1584, dove è preceduto da due voci botaniche. Il sintagma 'lutto e squallor' è già del teatro tragico italiano, ma del XVIII secolo; cfr. Granelli 1732, p. 37: «Che 'l tempio santo per le tue rapine / vedea di lutto e di squallor coperto?». Elegante l'allitterazione dei vv. 1593-1594: 'DIStruggo' + 'DESiderio'. Labile memoria di un passo delle *Trojane* volgarizzate è forse il v. 1596: «perì dacché ti spense», riferito alla città di Troia; cfr. Bellotti 1844, II, p. 367: «che or fuma, e tutta dalle Argolich'aste / guasta perì; dacché il Focense Epeo» – dove, oltre all'incedere giambico di 'perì' + 'dacché', analoga sonorità sembra richiamata nei termini 'FocENSE' e 'spENSE' posti entrambi peraltro in penultima posizione del verso.

e l'armonia delle percosse cetre, 1605
tu muterai tanti favor di celo
colle amarezze e col rigor che apporta
la schiavitù. Da servil manto avvolta,
tu coll'arte del canto e delle danze
allegrerai la mensa ed i tripudi 1610
inverecondi d'un signor superbo.

Andromaca Ecuba, ove sei tu? Oh vieni, io voglio
sovra il tuo sen posare la mia fronte
addolorata ed inebbriarmi teco
nella soave voluttà del pianto. 1615
Oh molto ancor noi non vivremo assieme:
fra breve i Greci a noi torran la cara
felicità di questi abbracciamenti,
e ci trarranno ad un sentier diverso.
Proteggi, Ecuba, il mio figliuolo, il figlio 1620
della tua prole, il piccolo Astianatte.
Oh lo ricordi tu? Talvolta Ettorre,
tornato appena dal lavor di Marte,

vv. 1600-1611: Se lo sguardo di Andromaca è tutto proiettato al passato e al presente, Cassandra invece le riferisce il terribile futuro a cui a è destinata, stravolgendo la sua prospettiva e forzandola a una percezione ancora diversa del dolore. Se la clausola 'fato peggior t'attende' (v. 1601) trova un luogo parallelo nella raccolta poetica di stampo patriottico *Italia regina* – cfr. Morelli 1864, p. 32: «Ah! Va; destino / assai peggior t'attende in Solferino» – la contigua sentenza 'così destina il ciel' (v. 1602), comune nel linguaggio letterario, occorre, e.g., già in Goldoni, *Vedova spiritosa* V, viii, 19-23, peraltro in un contesto, ancorché comico, che dimostra una certa analogia con la dinamica di repentino sovvertimento di sorte qui descritta: «Venuto è un impostore a far la mia rovina. / Tardi avrò imparato a spese mie, signori: / la dote guadagnarla dobbiam con i sudori. / Quando è male acquistata, il ciel così destina. / In semola va tutta del diavol la farina». Le 'leggiadre ancelle' (v. 1603), in clausola, sono già in V. Monti, *Iliade* XXII, 570: «Avean frattanto le leggiadre ancelle». Al v. 1605, ancorché la clausola 'percosse cetre' attesti una certa frequenza in opere letterarie di varia natura, e.g., Toss 1884, p. 137: «Al tocco arcano di percosse cetre / armonizzati», dove compare anche un'eco della 'armonia' qui a testo, un quasi palmare parallelo si riscontra negli *Elogi sacri* in Leone 1803, II, p. 169: «echeggiò l'aere intorno per l'armonia delle percosse angeliche cetre». Per 'servil manto' (v. 1608), ovvero umili vesti, cfr. tra gli altri Bracciolini 1611, p. 25 (III, lxv, 8): «piangendo spoglia e 'n servil manto resta». Al v. 1610, 'mensa e tripudi' sono dittologia sinonimica, dove appunto per 'tripudio' si intende 'festa allegra e rumorosa', talvolta proprio d'ambito conviviale (cfr. *TB*, IV, p. 1604); per la *iunctura* con 'inverecondi' (v. 1611), cfr. Manzoni, *Inni sacri* III, 99-100: «Lunge il grido e la tempesta / de' tripudi inverecondi».

vv. 1612-1621: Andromaca si lascia andare alle proprie debolezze, cerca il contatto, anche fisico, con la suocera Ecuba, e s'appella a lei affinché s'impegni a proteggere la sua progenie, il piccolo Astianatte. La 'voluttà del pianto' (v. 1615) è formula ossimorica, già in V. Monti, *Iliade* XXIII, 125: «gustiam la trista voluttà del pianto»; combinata con l'agg. 'soave' ricorre sovente, e.g., in Pellicciotti 1839, p. 19: «chi la soave voluttà del pianto / sente destarsi in sen».

lo sollevava in braccio, e allora vedevi
il vispo fanciullin balzar giulivo 1625
sulle paterne palme, empiendo l'aere
di festevoli grida; e poi d'un tratto
divenuto pensoso, colle sue
tenere man toccare ora l'usbergo,
ora le piume volteggianti al vento, 1630
or la nodosa antenna, e ora lo scudo
riverberante di corruschi lampi.
Ed or tutto finì. – Oh madre Ecuba,
proteggi il mio figliuol. – Tu pur conosci
quale tumulto di piacer comprenda 1635
il seno d'una madre, di colei

vv. 1622-1634: Ricordo della gioia del figlio bambino alla vista del padre ritornato dalla battaglia. Il 'lavor di Marte', è metonimia per 'guerra' o 'battaglia' o comunque 'addestramento militare'; la matrice è in V. Monti, *Iliade* dove però è sempre in posizione incipitaria; cfr. XI, 806; XVI, 353; XVII, 964-965: «e il faticoso / lavor di Marte non avea respiro». Astianatte viene descritto come 'vispo fanciullino' (v. 1625), con formula attestata già in Pignotti 1787, I, p. 79: «Un vispo fanciullino, / che appena il suol con fermo piè segnava», che gioca sereno sulle braccia del padre; la sineddoche 'paterne palme' del v. 1626 ha una sua tradizione letteraria, ma qui vale la pena di ricordarne l'attestazione almeno nel volgarizzamento cinquecentesco de *Le troiane* di Seneca, pronunziato per bocca di Ecuba in un contesto di assoluta tragedia; cfr. Dolce 1560, p. 257: «a te giacciono homai / le misere mammelle / tutte lacere e guaste / da le paterne palme». Il bimbo però si fa pensieroso toccando l'armatura e le armi del padre, nella prefigurazione di morte che rappresentano compresa solo a livello viscerale; per 'nodosa antenna' (v. 1631), ossia la lancia, cfr. T. Tasso, *GC* XIX, lxxiii, 1: «L' asta, la qual parea nodosa antenna»; i 'corruschi lampi' (v. 1632), ampiamente attestati in letteratura volgare, sono attributo di Zeus sin da Hom. *Il.* XIX, 121: «Ζεῦ πάτερ ἀργικέραυνε». S'alza il tono stilistico al v. 1630, con l'allitterazione 'VolTeggiaNTi' + 'VeNTo'.

vv. 1635-1661: Andromaca continua cercare l'empatia di Ecuba, anch'ella madre, facendo leva sui suoi ricordi di giovinezza, quando ancora si occupava della sua fanciulla prole. L'intero passo è costruito, con estrema sagacia, sulla base di una canzone coeva della poetessa palermitana Concettina Ramondetta Fileti, inclusa in Tommaseo 1868, p. 225, dove non solo si trova citazione letterale del v. 1638 ('sotto l'usbergo del materno amore'), ma donde si mutua l'intera dinamica della scena, con la madre che veglia sui figli addormentati in innocente felicità: «Per le tacite stanze allor m' è dolce / vagar soletta e muta; / mentre il pensier, già ristorato e franco, / le sue più care fantasie saluta; / dolce al veron la fresca / aura spirar per poco, al firmamento / levar lo sguardo intento, / e a questo letto e a quello / spesso appressarmi a vagheggiar gli amati / volti de' figlioletti addormentati. || Chi sulle giunte candide manine / la rosea guancia posa; / chi piega il collo e chiude al sen le braccia: / chi mollemente in abbandon riposa: / spira da' lor sembianti, / l' angelica beltà dell'innocenza, / amore, riverenza; / e dal respir soave, / prona sovr' essi con ardente affetto, / un profumo di fiori io ben m' aspetto. || Oh troncar potess' io del tempo il volo: / tal pace, tal candore, / tanta felicità serbarvi, o figli, / sotto l' usbergo del materno amore!». Per 'amistà fraterna' (v. 1651), cfr. Alfieri, *Polinice* IV, i, 118-119: «Questo, che or m'offri, è di amistà fraterna / il pegno adunque». Per la 'notturna lampa' (v. 1653), cfr. G. Leopardi, *Canti* XIII, 7: «rara traluce la notturna lampa». Si notino le intense allitterazioni 'SEmbiante' + 'SEcreti' + 'SEnsi' (v. 1654)

che de' figli il fallir pietosa asconde
sotto l'usbergo del materno amore.
Tu tanto buona e per dannata al fato
dei malfattor, tu provvida e benigna 1640
talor fra le tranquille ombre notturne,
dal letto marital scendevi tacita
ai vasti appartamenti ove nel sonno
giaceano i tuoi figli minori, e immersa
nella felicità di contemplarli, 1645
da loro allontanavi ogni rumore
ed ogni cosa atta a turbare il loro
dolce riposo. Oh qual immensa gioia
vederli allora uno daccanto all'altro;
notar sul loro labbro un dolce riso 1650
promettitor dell'amistà fraterna;
baciar la loro fronte irradïata
dalla notturna lampa; indovinare
dalle sembianze i lor secreti sensi,
le loro aspirazioni e quai saranno 1655
nell'avvenir; volgere in mente i pregi
e le virtù d'ognun, come il cultore
che lungo i solchi annovera i filari
di fruttifere piante e intanto in mente
ne va considerando la natura, 1660
l'interna essenza ed i futuri frutti.

Cassandra Oh Ecuba! Oh madre sfortunatamente
feconda, o perché mai ti diero i fati
tanta fecondità? De' figli tuoi
chi giacque incenerito dall'ardente 1665
fiamma del ciel; chi da straniera destra,

seguite sempre da nesso consonantico, e 'FUTuRI' + 'FRUTtI' (v. 1661) in metanagramma.

vv. 1662-1686: Erompe nuovamente Cassandra con le sue profezie, delineando anche il destino drammatico della madre Ecuba. Prima però sovverte l'immagine idilliaca della madre feconda e premurosa tratteggiata da Andromaca, ponendole di fronte la tragica realtà dei fatti: tutti i suoi figli sono morti in modo violento, e i sopravvissuti non avranno diversa sorte. Ai vv. 1665-1666, l'immagine di colui che 'giacque incenerito dall'ardente / fiamma del ciel', ossia morto per volontà divina, trova forse modello in G. Leopardi, *Epigrammi* XXXIII, 9-12: «Tutto fu preda delle fiamme; e tutto / al suol consunto e incenerito giacque; / avvolge il colle spaventevol lutto: / a' Numi istessi un tanto orror dispiacque», dove ritorna anche la voce 'fiamma', ma non è da escludere una derivazione dal volgarizzamento de *Le Supplicanti* di Euripide, in Bellotti 1829, p. 313: «Io fui seguace e servo / di Capaneo, di lui che dall'ignita / folgor di Giove incenerito giacque», che spiegherebbe anche la 'fiamma del cielo' con 'ignita folgore'; invece, per 'straniera destra' s'intenda, sciogliendo la metonimia, 'la mano nemica'. Al v. 1668, 'qual' è pronome indefinito, e vale genericamente 'ogni cosa'. Per la clausola 'infranto e pesto' (v. 1669), cfr. V. Monti, *Iliade* XX, 479: «Il lasciâr nella calca infranto e pesto». Alcuni dei figli di Ecuba rimangono tristemente

divelto acerbamente dal tuo petto,
venne qual cosa vil mercanteggiato
o dato in preda all'onde, infranto e pesto
pria le tenere membra in sulle mura; 1670
altri trovò non men spietata morte
ai piè del vincitor, plorando invano
misericordia; altri, sul fior degli anni
e del vigor, senza funerea pompa,
venne travolto in mezzo al fango, lungo 1675
le teucre mura, orribile supplizio
dei poveri parenti e alto diletto
delle nemiche squadre. – Ed altri ancora
te ne restano al fianco, e acerbo fato
pur questi attende: alcun dessi qual vittima 1680
immolato verrà sopra un sepolcro
onde placar nell'Erebo la sempre
di sangue sitibonda alma de' Greci;
ed altri avvinto al glorïoso carro
del vincitor, ne accrescerà il trionfo 1685
cingendo il fianco di servil catena.

Andromaca Oh fuggiamo fuggiam da questa terra
a noi tanto fatal.

Ecuba Fuggir…ma dove?
Ma se pure seguendo il tuo consiglio, 1690
con noi recando il cenere degli avi,
i Penati di Troia, e i figli nostri,
tenero germe di futura prole,
si dovesse fuggir da queste infauste
contrade ed implorar da estranie genti 1695
la carità d'un pane e d'un rifugio,
qual sarà mai quel re tanto benigno
che a noi, reliquie d'un temuto impero
consenta alzar nei regni suoi la pietra

insepolti, appunto 'senza funerea pompa' (v. 1674); cfr. un'analoga immagine in Belloni 1875, p. 278 (XIII, ii, 5-6): «l'ossa insepolte rimarran qui ignote, / o tolte fian senza funerea pompa». I vv. 1676-1678 sono rappresentati dalla combinazione di cinque coppie costituite da agg. + sost., che rendono il dettato particolarmente cadenzato. Per 'acerbo fato' (v. 1679), cfr. *supra* I, Diacóni [V], 14 e nota. Per la 'di sangue sitibonda alma de' Greci' (v. 1683), cfr. F. Villani, 1828, II, p. 186: «vieppiù l'alma di sangue ha sitibonda».

vv. 1687-1705: Al concitato invito di Andromaca di fuggire, con tanto di iterazione (v. 1687), che richiama la già melodrammatica invocazione del *Gentile da Varano*, in Marchetti 1856, p. 22: «O figli mia! Solleciti / fuggiam da questa terra», risponde con disingannato slancio Ecuba, affermando di non sapere dove andare e che nessuno avrebbe accolto reduci di un impero un tempo minaccioso e nemico; il v. 1689 'Fuggir…ma dove?' è articolato secondo un paradigma ben chiaro alla finzione letteraria, almeno a partire da Ariosto, *OF*

delle famiglie nostre e del depresso 1700
nostro poter che un giorno minacciava
di rovesciar la sua potenza al suolo?
Nessun io credo: anzi gli fia più grato
gettarne ai ceppi e così torsi innanzi
ogni temenza di futuro danno. 1705
E poi con lieto cor chi mai sostiene
l'andar vagando in doloroso esilio,
movendo il piè lungo straniere vie,
assidendosi a mensa ove importuna
torna la sua presenza, e quel sentirsi 1710
in preda a' fieri dubbi ed ai terrori
dell'immaginazione…Oh meglio assai
fia il rimaner. Nella comun sciagura,
dolce conforto avrem stringendo i nostri
pargoli al petto. E se le preci e il pianto 1715
piegar non ponno alla pietade i Numi,
né allontanar da noi l'ultimo eccidio,
oh allor, anzi che accrescere col nostro
avvilimento degli Achei l'orgoglio,
noi fra le fiamme cercherem la tomba. 1720

Fine dell'Atto Quarto

XXIV, v, 3: «si voltan per fuggir, ma non sanno ove». I vv. 1691-1693 ricordano l'iconica fuga di Enea da Troia, con padre anziano in spalla e figlio al seguito, recante i penati. La clausola 'temuto impero' (v. 1698) è di matrice tassiana; cfr. *GC* XXIII, xii, 5: «cosí girarsi al suo temuto impero».

vv. 1706-1720: Il sintagma 'doloroso esilio' (v. 1707), almeno in ambito teatrale, deriva dalle opere di Metastasio; cfr. *Temistocle* III, xi, 1342: «Trassi compagno al doloroso esiglio» e *Attilio Regolo* I, vii, 293: «termini un cambio il doloroso esiglio». Le 'straniere vie' (v. 1708), ricorrono in sintagma d'analogo significato nella traduzione italiana del *Canzoniere* di Heinrich Heine, in Zendrini 1884, I, p. 263: «Sopra straniere vie la notte imbruna», la cui parola rima richiama dal punto di vista fonico la clausola del verso successivo 'importuna'. Il sintagma 'fieri dubbi' (v. 1711), ossia 'terribili' (cfr. *TB*, II, p. 781), è d'uso corrente in poesia almeno dal XVII secolo, per cui cfr. Basile 1637, p. 228 (XVIII, vii, 6): «di fieri dubbi e di pensier mortali». I susseguenti 'terrori dell'immaginazione' sarebbero le paure di cose future e indeterminate (*GDLI*, I, p. 474), ben definiti nei *Terrors of imagination* di Smith 1814, p. 1: «I sing the reign / of gloom and terror, when enshrouded o'er / with clouds of superstition or despair, / urgest imagination to pourtray / in glowing colours horrid phantasies». La combinazione dei sintagmi 'comun sciagura' (v. 1713) e 'dolce conforto' (v. 1714) potrebbe richiamare a un passo delle notizie preliminari all'edizione de *Le mie prigioni* di Silvio Pellico in Maroncelli 1834, p. 22: «preparazione arcana della provvidenza a due infelici, che dovean trovare in essa un dolce conforto nella comune sciagura». La formula 'preci e il pianto', di ampia diffusione letteraria, affonda le radici almeno in T. Tasso, *GC* XXI, lxxiv, 7: «le sacre preci aggiunge al pianto estremo».

ATTO QUINTO

SCENA I
Interno del Tempio di Nettuno – Notte
Laocoonte

Laocoonte Mai non m'è dato in questo eccelso tempio
riporre il piè senza timor che l'opre
ei miei pensieri abbian recato oltraggio
alla sua santità. Pure, incorrotto
da qui sortivo e tale or vi rientro. 1725
L'aquila sta nel ciel, dominatrice
delle pecorelle sotto lei frementi:
ma se talor, scesa dall'aereo nido
a guerreggiar co' suoi nemici in terra,
è costretta a lordar di fango l'ale 1730
fortificate dal lottar coi venti,
tosto da sé sdegnosamente scuote
ogni terreno ingombro e a vol sì largo

vv. 1721-1725: Comincia l'ultimo atto in cui si consumerà la tragica sorte di Laocoonte e saranno inverati tutti i presagi nefasti evocati nella scena appena conclusa. Laocoonte, solo e conscio del destino che gli si prospetta innanzi, effettua una retrospettiva del suo operato di sacerdote. La pietà, il timore nei confronti del nume di cui era custode (Nettuno), sono gli elementi di maggior slancio: teme sempre di oltraggiare la divinità con le sue azioni e i suoi pensieri, eppure (così da intendersi il 'pure' del v. 1724) non ne ha mai violato la santità. Il tono è solenne; l'inversione nell'ordine delle parole nell'emistichio incipitario, l'enjambement e il forte iperbato ('è dato…riporre') conferiscono un ritmo lento e meditativo al dettato, come se il pensiero fosse elaborato con attenzione e riverenza. La combinazione di 'opre e pensieri' (vv. 1722-1723) ritorna talvolta nella poesia coeva, ma forse affonda le radici in Guarini, *Pastor fido* I, v, 1069: «Ma sì ben figni, e sì sagace, e scorta / se' nel celar altrui l'opre, e i pensieri».

vv. 1726-1734: Laocoonte costruisce un'ariosa metafora ornitologica: si descrive come un'aquila, che sorveglia dall'alto le pianure sottostanti replete di greggi, e quando costretta a scendere a terra e a sporcarsi le ali per affrontare i propri nemici, con crollo del corpo si libera facilmente delle lordure colà accumulate. L'archetipo, con tutta probabilità, va ricercato nell'inizio del *VII Inno* della *Via crucis* di Placido Campetti, dove la medesima metafora dell'aquila che vola alto nel cielo, e che finisce per lordarsi di fango una volta scesa a terra, è applicata all'episodio della seconda caduta di Cristo nell'ascesa al Calvario; cfr. Campetti 1838, p. 49: «Aquila altera dall'aereo nido / spiccata, fende con spiegati vanni / l'aria traverso le volanti nubi; / e per le vie del ciel come navile / in ampio mar spinto da' venti, il corso / tende inverso le stelle, e la superba / fronte di regni non varcati in grembo / tra il folgore portando, affissa immoti / i rai nel sole: della bassa landa / e della polve di quaggiù non cura»; qui ricorre in maniera palmare il sintagma 'dall'aereo nido' (v. 1728). Si segnala lo scarto 'loRDar' / 'loTTar' (vv. 1730-1731), che ha implicazioni anche semantiche, pertenendo il primo al 'fango' e il secondo ai 'venti'. Ai vv. 1733-1734, la formula 'a vol sì largo / stende le penne in ciel' rivela forse una memoria di Alfieri, *Saul* III, iv, 389-390: «A inarrivabil volo, / fin presso al polo — aquila altera ei stende / le reverende — risuonanti penne».

stende le penne in ciel che riman sola.
Dietro di me lascio la vigilanza 1735
dei pallidi tiranni, l'ambizione,
le discordie, i tumulti e la cruenta
ira dell'uom: così lasciar potessi
la rimembranza dei terreni affanni.
L'are affidate alla custodia mia, 1740
e ch'io non ho contaminato mai,
a voi, Numi, ritorno: io mai con esse
mi valsi a suscitar l'ire terrene,
né a coronar la turpe opra del vizio,
ned a mercanteggiar l'oro e gli onori 1745
di questa terra: i cantici e gl'incensi
che sovra loro alzai, io lo diressi
solo a lodar le glorie dei Celesti
e le virtù dell'uom. – O patria mia!

vv. 1735-1748: In questo segmento prende corpo una sorta di ideale apologia, in cui il sacerdote troiano ribadisce di non aver compiuto atti sacrileghi mediante i quali giustificare, secondo la mitografia, la sua morte violenta per intervento divino; cfr. Igin. *fab.* 135 e Centanni 2003. Per 'pallidi tiranni', cfr. Metastasio, *Per le festività del Natale* II, 89-91: «L'eccelso segno, / che opprimerà l'ardire / ai pallidi tiranni in mezzo all'ire». Per 'terreni affanni' (v. 1739), cfr., tra gli altri, T. Tasso, *Mondo creato* IV, 659: «e senza cura de' terreni affanni», e Leopardi, *Canti* XXVII, 98-99 («bella Morte, pietosa / tu sola al mondo dei terreni affanni»). La clausola 'i cantici e gl'incensi' (v. 1746), con richiamo interno CAN – CEN, echeggia un verso de *Gl'Itali*, il poema eroico, per cui cfr. Plini 1884, p. 119: «sogna l'organo i cantici e gl'incensi / de la bianca chiesetta». L'impasto fonico del passo, soprattutto verso la chiusura, aumenta d'intensità: all'allitterazioni 'L'ORo e gL'OnORi' (v. 1745) risponde la parafonia di 'soLO a LOdar le gLOrie' (v. 1748).

vv. 1749-1764: Segue una disperata lode alla propria patria, volta a mostrare l'ingiustizia della sorte che l'attende. Già l'attacco del segmento è di marcato lirismo risorgimentale; per 'O patri mia! / Cadrai dunque così?' (vv. 1749-1750), cfr. Leopardi, *Canti* I, 1: «O patria mia, vedo le mura e gli archi», e I, 34-35: «Come cadesti o quando / da tanta altezza in così basso loco?». Di lunga tradizione la metafora 'empia sete di regno e d'or' (vv. 1751-1752); ma per l'ambito teatrale, cfr. Franceschi 1853, p. 36: «Ei t'abbandona e all'empia / sete di regno ecco t'immola». Nondimeno, da questo fatto, ossia non aver ceduto alla brama di ricchezze e di potere, ne conseguiva che i troiani non sfruttassero i popoli stranieri con cui entravano in contatto. In una sorta di parallelismo sottaciuto, gli achei, invece, si comportavano in maniera opposta. Ciò si addice poi particolarmente agli spartani, i concittadini di Menelao, che la tradizione considerava appunto affetti dalla φιλοχρηματία, ovvero 'avidità', che favoriva l'infrazione dei sacri rispetti nei confronti degli stranieri (περὶ τοὺς ξένους ἀπάνθρωποι); cfr. in generale Acciarino 2020, pp. 470-486 e Sabbathier 1770, p. 332: «Sparte, en interdisant tout accès aux étrangers, faisoit profession ouverte de ne point connoître les droits de l'hospitalité, droits fondés sur la nature, consacrés par toutes les religions, établis pour le maintien de la société et pour l'honneur de l'humanité. Les Lacédémoniens étoient dès-lors, en quelque façon, dénaturés, impies, féroces, inhumains, et c'étoit se déclarer tels à la face de l'univers». Per 'ora suprema' (v. 1763), si intende la morte, e.g., T. Tasso, *GC* XVIII, xxxv, 8: «mosso invano a fuggir l'ora suprema», sebbene, con accezione diversa, ma

Cadrai dunque così? Tu non rompesti 1750
mai l'alleanza della pace; l'empia
sete di regno e d'or te mai non trasse
a recar danno agli stranieri; onesto
e retto fu il sentier che tu tenesti;
d'insopportabil peso i figli tuoi 1755
mai non gravasti; anzi con savie leggi
schiudesti a lor dell'abbondanza il fronte;
tu ognor rifugio e scudo agl'infelici,
tu rispettasti sempre il misterioso
voler dei Numi e delle genti il dritto, 1760
né ti piegasti alla viltà giammai:
perché dunque i Celesti han decretato
la tua rovina? A te l'ora suprema
suona imminente; è qui, la sento. – O Giove!
Sia che ti piaccia assumere la mia 1765
eterea intelligenza alle raggianti
abitazion degli astri ed alle mense
degl'immortali, o fra gli orror dell'Erebo
in mezzo alle dolenti alme dannarla;
sia che dal tuo giudizio il nome mio 1770
venga sepolto entro profonda notte
d'oscurità e d'obblio, ovver che d'aurea
e gloriosa aureola recinto,
sia eletto a scintillar nei dì venturi,
sprone di gloria e di virtude ai posteri, 1775
qualunque sia il destin che nella tomba
tu mi prepari, io, rassegnato e lieto,
lo accoglierò.

con maggiori similarità lessicali, cfr. Foscolo, *Ricciarda* IV, ii, 97-99: «Vigilando aspetto / d'udir sonar la tua ora suprema / per mostrarti la via».

vv. 1765-1778: Laocoonte si rimette nelle mani di Giove, è pronto ad accettare qualunque destino dopo la morte gli sia riservato, la gloria o l'oblio, la sofferenza o la gioia; l'unica certezza è quella di fungere da esempio per il proprio popolo. Il sintagma 'eterea intelligenza' è da intendersi, secondo l'accezione stoica di νοῦς, nel senso di 'intelletto puro'; cfr. Pedrini 1771, p. 19: «Opra d'eterea intelligenza, or vedi». Per 'gli orror dell'Erebo' (v. 1778), cfr. Rossi 1805, p. 53: «Tutto l'orror dell'Erebo / non mi avvilisce il cor». La clausola 'dolenti alme dannarla' (v. 1779) sembra affine a Grossi 1766, p. 137: «Scritto è laggiù sulle tartaree porte, / che chiudon le dolenti alme dannate». Per 'di aureola recinto' (v. 1773), ossia incoronato tra i beati, cfr. G. Costa 1877, p. 550: «ma di celeste aureola recinto». Per 'sprone di gloria di virtude' (v. 1775), cfr. *RdA*, III, p. 37 [Aurisco Elafio]: «Non parlo io così già perché lo sprone / dolce di Gloria al cor non senta, o il fero / morso d'Invidia, ch'a Virtù s'oppone».

SCENA II
Cassandra e detto

Laocoonte Ahi misera! A te pure
in questa notte il sonno non concesse 1780
il suo dolce ristor: sulle tue guance
veggo i solchi di lagrime recenti.
Cassandra E chi può viver lieto in tanti lutti?
Laocoonte Orrendo il tenebror regna su Troia,
e sol talor qualche sinistra fiamma 1785
ne scopre all'occhio le cadenti mura.
Il tempo ormai con ali rapidissime
arreca seco la comun rovina.
Odimi ancora: io so che fra le meste
anime nostre una soave regna 1790
corrispondenza d'amorosi sensi.
Ricordo i dì quando dal duolo affranta,
ricca d'affanni e profezie, venivi
al fianco mio sperando di trovarvi
scudo e conforto all'onte ed alla dura 1795
indifferenza dei maligni spirti.
Tutti ti deridean, tranne il mio cuore.
Per nostro amor, per le nostre comuni
aspirazion, per cenere degli avi,
vivi a confronto dei canuti padri: 1800
per questa tua pietà ti sarò grato
eternamente.
Cassandra E tu ne lasci? Dunque
per noi non v'è salvezza.
Laocoonte Oh tanto infami 1805
ancora non siam da meritar che gli uomini

vv. 1779-1783: Entra in scena Cassandra. Il legame tra la profetessa e il sacerdote non è solo di sangue, ma anche spirituale – Laocoonte, poco più avanti, la definisce 'soave corrispondenza d'amorosi sensi' (vv. 1790-1791). Entrambi insonni per la sorte che li attende, si danno l'ultimo saluto. Per il 'dolce ristoro del sonno' (v. 1781), cfr. T. Tasso, *Rinaldo* IX, lxxxii, 5-6: «quando a Rinaldo, che col sonno dava / dolce ristoro ai membri ed a la mente». Per le 'guance' che appaiono rigate con 'i solchi di lagrime recenti', cfr. il luogo parallelo in Perabò 1796, p. 77: «in queste mie rugose / squallide gote i solchi ancor recenti / di tante amare lagrime rimira».

vv. 1784-1802: Laocoonte dichiara la sua affezionata stima a Cassandra ricordando i tempi in cui era l'unico a dar credito alle sue profezie. Per 'orrendo tenebror' (v. 1784), in analogo contesto catastrofico, cfr. Follador 1858, p. 9: «Che oltre all'orrendo tenebror che invaso / ha l'aere intorno». La 'sinistra fiamma' (v. 1785), ovvero carica di presagi nefasti, è da intendere in chiave metaforica, come barlume di consapevolezza della imminente triste rovina.

e le fortune a noi sieno propizi.
Venerate gli Dei: fonte di gloria
e pur d'orgoglio è il non venir travolti
nella comune infamia. Odi qual pianto 1810
ora risuona intorno? Ohimè, la nostra
infelice famiglia or abbisogna
forse d'alcun soccorso. – O mia Cassandra,
o mia dolce sorella, addio.

Cassandra Addio. 1815

SCENA III
Cassandra

Cassandra O Assaraco divin! Quando innalzavi
queste superbe mura, e dal tuo trono
ferver vedevi un popolo fiorente
volto a realizzar colle sue forze
i gran disegni della sua grandezza, 1820
oh prevedevi il giorno in cui le tue
corone e i tuoi tesor sarian passati
dal fronte e dalle man de' tuoi nepoti
a saziar l'avidità de' Greci
e a crescere il lor fasto? Ma quai gridi 1825
e qual tumulto ascolto? E donde mai
or quel baglior s'innalza? Ma che veggo?
I Teucri stessi aiutano gli Achei
ad introdurre il gran cavallo in Troia?
Già l'ampia mole al suol troiano è scena… 1830
E dal suo sen scendono armati i Greci…
Ai tetti, ai templi i miei congiunti fuggono…

vv. 1810-1815: Laocoonte chiude il dialogo confermando la sciagura che cadrà su Troia e su tutta la progenie di Priamo. Il patetismo del momento è intriso di pietà religiosa – i sacrifici agli dèi non devono cessare, neanche nei momenti più infausti. La domanda retorica 'Odi qual pianto ora risuona intorno' (vv. 1810-1811) sembra evocare atmosfere analoghe a quelle della presa di Catania ne *I Saraceni in Sicilia*; cfr. Romani 1828, p. 26: «Odi qual pianto / suona sui venti?».

vv. 1816-1832: La scena, ormai deserta da Laocoonte, è tutta dedicata al monologo di Cassandra, che, dapprima, piange il rivolgimento toccato in sorte alla città di Troia, poi, rapita dall'estasi descrive la visione in cui le si palesa il Cavallo tratto nelle mura della città dai medesimi troiani, mentre gli achei ne fuoriescono dal cavo ventre di legno. Assaraco (v. 1816), progenitore di Enea, discende da un ramo cadetto della stirpe di Dardano che non governò mai la città di Troia; le mura della città, secondo il mito, sono tuttavia costruite sotto Laomedonte. Per la forte allitterazione 'ferVEr VEdevi' (v. 1818), cfr. l'*Eneide* volgare in Pignatelli 1885, p. 375: «Leucade tutta allo schierato Marte / ferver vedevi, e splender gli aurei flutti». Per 'mole' (v. 1830), cfr. *supra* v. 1376.

SCENA IV
Ecuba, Andromaca e Cassandra

Ecuba O figli miei, prostratevi dinanzi
a questi altari e deprecate in pianto
dal nostro capo l'imminente danno. 1835
Andromaca O agitator sommo degli astri, dimmi,
venimmo forse men nell'onorarti,
che ne condanni tutti quanti al lutto?
Cassandra Mai, mai, ché sempre a Dio noi le primizie
dei nostri campi offrimmo; a lui sull'are 1840
sempre gli incensi ardemmo ed innalzammo
fervide lodi, il suo voler seguendo
lungo la via della giustizia.
Andromaca Arcana
ci è la ragion del suo corruccio. 1845
Cassandra O Genti,
voi che superbi lieta sorte or rende,
mirate in qual cademmo orrido abisso,
noi che nel fasto e nel potere i primi
sempre eravamo: il mutamento nostro 1850
v'insegni omai quale instabile dea
sia la fortuna.
Ecuba Ove poss'io ritrarmi
per non veder tanti dolenti aspetti?
Dovunque io mi rivolga altro non vedo 1855
che dura solitudine tremenda.

vv. 1833-1845: Ecuba, Andromaca e Cassandra in scena. Le tre donne troiane sono ormai abbandonate alla disperazione; non riescono a spiegarsi le ragioni del declino della città, perché gli dèi abbiano abbandonato Troia. Per 'l'imminente danno' (v. 1835), cfr. Foscolo, *Poesie* LXIX 1: «Pur minacciavi: all'imminente danno». Per la formula 'agitator sommo degli astri', metafora per Dio, cfr. Tedeschi 1867, p. 67: «O sommo, eterno / degli astri agitator» con patente eco di Leopardi, *Canti* VIII, 3-4: «molto all'eterno / degli astri agitator piú cari, e molto».

vv. 1846-1852: Per 'orrido abisso' (v. 1848), già d'ampio uso letterario, cfr. tra gli altri Alfieri, *Polinice* V, iii, 206-207: «Ma che veggio?... uno immenso orrido abisso / s'apre a miei piè?». L'instabilità della fortuna (vv. 1849-1850) è topica, ma simile dettato si riscontra in Pico della Mirandola, *carm*. VI, 23-28: «Et tu, Fortuna, qui nunc meliore triumphas, / parce tuas extollere cristas. / Cui nunc illa favet, cras adversatur eidem: / instabilis dea statque fugitque. / O quantas hominum strages, heu flenda ruinis, / moenia quot, quot quassa iacebunt, / quot video ruere ex alto, quot regna, quot amnes / mutare undas sanguine tetro». Per un riuso prossimo al testo di Pascot, cfr. Gnoli 1879, p. 62: «Così sul margine del tempo anch'essa / fortuna, instabile dea, si trastulla».

vv. 1853-1863: Ecuba chiude la scena confrontando il presente che la attanaglia con le speranze vanificate di una vecchiaia (v. 1860: 'tramonto della mia esistenza') tranquilla e serena a contemplare la crescita delle nuove generazioni. Per la 'solitudine tremenda' (v.

Oh duro inver vedermi in sugli estremi
tratta passi di fuga e d'amarezza,
mentre mi rallegrava la speranza
che nel tramonto della mia esistenza 1860
avrei posato il guardo sulla gioia
de' miei figliuoli e sulle loro nozze
e sull'infanzia de' nepoti miei.

Coro di Sacerdoti dal fondo del Tempio

Fra il nembo di mali – che ognun circonda
e a noi dello scampo – preclude il sentier, 1865
all'alta di grazie – sorgente feconda
lavate, infelici, – devoto pensier.
Qui è il padre che il pane – dispensa alla prole,

1856), cfr. Manzoni, *PS* XX, 109-111: «ora, l'essere uscito dalla turba volgare de' malvagi, l'essere innanzi a tutti, gli dava talvolta il sentimento d'una solitudine tremenda».

vv. 1864-1887: Il coro si compone di sei quartine di doppi senari a rima alternata – unica parte in rima della tragedia – secondo lo schema ad anello ABAB CDCD EFEF GHGH ILIL ABAB, dove la seconda parola rima è sempre tronca. L'adozione del doppio senario, ma con schema diverso, in ambito tragico è già del primo coro dell'*Adelchi* di Manzoni, per poi consolidarsi nella cosiddetta ballata romantica; cfr. Bausi – Martelli 1996, pp. 40 e 235. Il coro invita coloro i quali sono afflitti dalle sofferenze a rivolgere i propri pensieri alla salvezza ultraterrena, unica possibile ricompensa, e senza la quale nulla al mondo avrebbe senso. Qui ci si ricongiungerà con i propri cari, secondo un recupero paradigmatico della concezione dei Campi Elisi. Per 'nembo di mali' (v. 1864), già tragico, cfr. Marchese 1715, pp. 69-70: «sia per versar noioso orrido nembo / di mali». Il sintagma 'devoto pensier' (v. 1867) è di stampo tassiano, cfr. *GC* XIX, cxviii, 7: «E sarà pago un mio pensier devoto», ma anche d'uso ottocentesco, e.g., Aleardi 1864, p. 279: «che la miseria de' tuoi lunghi guai / nel devoto pensier non rinnovelli?». La formula 'fior non caduchi' (v. 1871) è tipica dell'immaginario edenico, e.g., Giulio 1842, p. 121: «Vedrò le belle rive ognor dipinte di non caduchi fiori, godrò della fragranza di quell'aria che spira immortalità». Per 'brando omicida' (v. 1873), cfr. tra gli altri l'epico Pezzani 1855, II, p. 104: «ché al vindice rendean brando omicida». La formula 'da avverso destino disgiunti' (v. 1874), relativa agli amanti, occorre già in ambito teatrale; cfr. *Zorami*, tragedia inedita, in Albergati Capacelli 1800, p. 18: «Da te disgiunto / già da quattr'anni per destino avverso». I 'templi diruti' (v. 1884) sono di tradizione latina, ma umanistica, e.g., Cortesi *laud. bell.* 155: «Quid memorem infandis tot diruta templa ruinis», mentre 'tetti fumanti' (v. 1885) risponde a Verg. *Aen*. XII, 569: «Eruam et aequa solo fumantia culmina ponam», volgarizzato alla lettera anche in Dalle Laste 1795, II, p. 403: «e al suolo i tetti / fumanti spianerò». I 'greci corsier' (v. 1887) sono i cavalli degli achei. Si noti come il poliptoto 'PAdre' + 'PAne' prosegua con sfumatura allitterante nella contigua catena fonica 'disPeNsa' + 'PRole' + 'PaRgoli' (vv. 1868-1869). Si rileva anche che, nell'allitterazione 'CelesTe ConforTo' (v. 1876), la parziale analogia dei nessi consonantici è rafforzata dai rispettivi tautogrammi vocalici in /e/ ed /o/. Interessante come la metafora 'torbido mar', a indicare le difficoltà della vita quotidiana, mediante lo scarto paronomastico 'MAR' / 'MALi' dato dalla sostituzione della liquida vibrante con la laterale, estenda anche il suo portato semantico all'immagine successiva 'l'onda dei mali' (vv. 1876-1877).

che i pargoli inermi – raccoglie al suo sen;
straniero al tramonto – lassù splende il sole; 1870
di fior non caduchi – qui abbonda il terren.
La madre qui trova – i figli defunti,
per brando omicida, – sul campo marzial;
gli amanti, da avverso – destino disgiunti,
quassù si congiungono – nel bacio immortal. 1875
Se l'astro di tanto – celeste conforto
a noi non splendesse – per torbido mar,
fra l'onda dei mali – qual scudo qual porto
potrebbe il mortale – in terra trovar?
Qual cosa v'è in terra – che merti una cura, 1880
qual frutto che amaro – non spunti dal suol?
Nel pianto qui langue – l'umana natura,
avvinta dai ceppi, – affranta dal duol.
Dei templi diruti – fra l'ampia rovina,
sui tetti fumanti, – sui nostri sentier, 1885
già siede la morte – dell'ombre regina,
già van scalpitando – i greci corsier.

SCENA V
Il Nunzio e dette

Nunzio Fuggite, o donne sconsolate; nembo
mortale vi sovrasta…
Cassandra Oh di', che avvenne. 1890
Nunzio Una sciagura immensa e tal che sogno
la riterrete tutti.
Cassandra A noi la narra.
Nunzio Laocoonte, dal delubro uscito,
s'avvicinò con Teucri all'alte mura 1895
che fan corona alla città di Priamo:

vv. 1894-1910: Il nunzio entrato in scena, di fronte alle donne troiane riferisce di come il popolo abbia favorito l'ingresso del Cavallo in città. A questa sciagurata iniziativa, si opponeva Laocoonte. Il resoconto del nunzio è tutto fondato sul modello virgiliano, qui in particolare su Verg. *Aen*. II, 40-54. Per 'bellicoso ordigno' (v. 1903), cfr. Cappone 1675, p. 18: «Ciascuno allhor del bellicoso ordigno / non paventando il risco». Anche 'ampie latebre' (v. 1904), a indicare l'interno del Cavallo, ossia la parte cava non visibile, che ne dimostra bene l'etimo dal lat. *lātēre*, è ispirato a Verg. *Aen*. II, 38: «Aut terebrare cavas uteri et temptare latebras», anche se il sintagma di per sé era già proprio della tradizione arcadica, per cui cfr. *RdA*, III, p. 50 [Aurisco Elafio]: «Notte, dalle cui nere ampie latebre». Il 'sacro legno' (v. 1907), che ricalca Verg. *Aen*. II, 230-231: «Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur / laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam», recupera nella *iunctura* qui a testo la fortunata formula di Caro, *Eneide* II, 387: «e del furor che contra al sacro legno», poi replicato anche in Leopardi, *Eneide* II, 324-325: «esser di Laocoonte; il sacro legno / violato». Il modello

e qui giunto, gridava esser stoltezza
lasciar libero il varco al gran cavallo,
asseverando che, la mole entrata
nei teucri accampamenti, arrecherebbe 1900
rovina inevitabile alla patria.
E sì gridando alzò la lancia e irato
la conficcò nel bellicoso ordigno
che a tal colpo dall'ampie sue latebre
tuonò terribilmente. A' suoi consigli 1905
i Teucri rispondean voler in Troia
accorre il sacro legno ed esser questo
il loro unico scampo. E sì dicendo
con rote e funi agevolar l'entrata
alla gran mole. Oh ciechi, oh sciagurati. 1910
Sul dorso intanto del ceruleo Xanto,
che d'appresso volgea gli azzurri flutti,
s'alza un monte di spuma; una sull'altra
s'incalzan l'onde; e, spalancato il grembo,
gettar sul lido due serpenti immani, 1915
che, irte le creste i sibili acuti
e di sanguigne fiamme empiendo l'aere,
venian divincolando in sull'arena.
In torte anella, il flessuoso corpo,

del passo, tuttavia, è da ricercare più in Leopardi che nel Caro, se si pensa che il secondo, per tradurre, Verg. *Aen*. II, 237: «fatalis machina», adoperi il calco «machina fatale» (Caro, *Eneide* II, 397), mentre il primo opti per il sinonimico ma non omografo «fatal mole» (Leopardi, *Eneide* II, 332), che riverbera nel qui presente 'gran mole' (v. 1910). Anche la clausola del medesimo verso 'Oh ciechi, oh sciagurati' echeggerebbe ancora, anche dal punto di vista fonico, Leopardi, *Eneide* II, 340: «E forsennati e ciechi», per cui tuttavia si consideri la potenziale interferenza di quanto visto *supra* II, Chiari [III], 42: «o forsennati e stolidi Troiani», in identico contesto.

vv. 1911-1928: Comincia ora la narrazione dell'assalto dei serpenti a Laocoonte, secondo l'impianto di Verg. *Aen*. II, 201-227. Per gli 'azzurri flutti' (v. 1912), in clausola e in ambito omerico, cfr. Cerruti 1805, I, p. 30: «fremendo l'onda, e per gli azzurri flutti». La formula 's'alza un monte di spuma' (v. 1913) è originale traduzione dell'ablativo assoluto virgiliano «spumante salo» (*Aen*. II, 209), che interpreta bene il senso del lat. 'salus', ovvero 'mare molto mosso', e quindi con onde grosse, simili a monti, spiegato poi dal secondo emistichio del verso stesso e dal verso successivo: 'una sull'altra / s'incalzan l'onde' – che a sua volta potrebbe rilevare una trama comune col volgarizzamento del poema *Force of Religion: or Vanquished Love* (1714) di Edward Young, in Soave 1815, p. 13: «Vedesti mai, come da lunge in mare / s'incalzan l'onde a schiera a schiera e spumano». Per i 'serpenti immani' (v. 1915), cfr. Caro, *Eneide* II, 344: «due serpenti immani / venir si veggon parimente al lito». Anche 'irte le creste' (v. 1916) è forse retaggio di Caro, *Eneide* II, 350: «Cinte di creste sanguinose ed irte». Il fatto che i serpenti riempiano l'aria di 'sanguigne fiamme' (v. 1917), fatto che non compare né in Virgilio né nei suoi volgarizzatori, potrebbe indicare una memoria esogena, già del lessico tragico, cui il sintagma appartiene, e.g., dall'*Ifigenia in Tauride* in

e s'affilar direttamente al misero 1920
Laocoonte. Emise questi un grido;
ma quei, bruttando di sanguigna bava
le sacre bende e il suo paludamento,
l'attortigliar colle letali spire
e ne addentar le membra, un rio facendone 1925
e inaudito strazio: infin che sazi,
lo liberar dei lor viperei nodi,
e rintanarsi entro a' marini scogli.
Laocoonte da pietose braccia
tosto raccolto, verso questo tempio 1930
or vien trasportato. Allora i Teucri
gridar che avendo lui vietato il varco
al divino caval, meritatamente
sofferto avea quell'orrido supplizio.
Già tratto a suolo era il cavallo intanto; 1935
e spalancate le ferrate porte,
dal grembo suo, precipiti, feroci,
e da lucenti armi vestiti, a terra
già eran balzati ambo gli Atridi, Ulisse,
Pirro, Calcante, e dietro a lor gran turba 1940

Roselli 1813, p. 192: «non scorgi / per l'aere già sanguigne fiamme innanzi». Anche 'torte anella' (v. 1919) è formula originale rispetto alla fonte latina e alle sue trasposizioni italiane; nondimeno, già letterario, era adottato nel poema didascalico a tema marino, *Le conchiglie*; cfr. Ricci 1830, p. 62: «Composta in varie trecce, in torte anella». Il secondo emistichio di questo verso, con la clausola 'flessuoso corpo', richiama un ipotetico ipotesto, che filtra a sua volta l'archetipo virgiliano; cfr. Marino, *Orfeo* I, 54-60: «quando (oh caso infelice) / sollevando del capo / le sanguinose creste, innanellando / in squallid'orbi il flessuoso corpo / e con la coda aguzza / sferzando l'erbe, incontr'a lei si mosse / per mille obliqui strisci aspe pungente». Il verbo 'bruttare' (v. 1922), ovvero 'sporcare' (*TB*, I, p. 1056), è in ossequio a Leopardi, *Eneide* II, 311-312: «è brutto / di tabe e di veneno atro le bende». Per la clausola 'viperei nodi' (v. 1927), cfr. Chiabrera, *Rime* XV, 17-18: «Stretto per strani modi / entro i viperei nodi», che, in una canzone dedicata a Francesco de' Medici, mette in versi il celebre episodio di Ercole bambino che uccide i serpenti. Si segnala l'allitterazione 'VENian diVINcolando' e la paronomasia per metanagramma 'strazio' – 'sazi' (v. 1926).

vv. 1928-1934: Qui la tragedia si discosta notevolmente dalla narrazione virgiliana, aprendo alla variante di un Laocoonte che non muore a seguito dell'attacco dei serpenti. Un precedente è già stato visto *supra* II, Chiari [III], dove il sacerdote è prigioniero della folla furibonda a seguito del sacrilego giavellotto scagliato contro il Cavallo. I vv. 1929-1931 evocano un immaginario analogo a quello del trasporto del Cristo morto; le 'pietose braccia', già petrarchesche (*Rvf* CCLXIV, 14), se applicate al trasporto di un corpo ferito o deceduto, sono probabile memoria di T. Tasso, *GC* III, liv, 5-6: «Su le pietose braccia i fidi amici / portàrlo, caro peso ed onorato». La clausola 'vietato il varco' (v. 1932), con ritmata allitterazione, ricorre in un volgarizzamento dell'*Eneide* di Virgilio, ma al libro VI; cfr. Codogni 1862, p. 141: «Dimmi il sentiero, apri il vietato varco». Per 'orrido supplizio' (v. 1934), cfr. il luogo parallelo in Lauzières 1860, p. 14: «Un'altra volta l'orrido / supplizio a rinnovar?».

d'argolici guerrieri. Allora i Teucri,
vedendo aperto il greco tradimento,
pentirsi, ahi troppo tardi, della propria
insensatezza; ed impugnate l'armi
cercano opporsi agl'irrompenti Achei; 1945
ma questi, resi dal scompiglio audaci,
l'incalzano feroci e quei fuggendo
cercan soccorso e scampo. Intanto Pirro,
mentre i guerrieri suoi fan strage ovunque,
precipitoso ascende all'alte logge 1950
che circondano internamente il tempio
sacro ad Apollo. È questo un alto loco
donde i Troian, nei giorni delle sacre
solennità, assistevano al rito
dei sacerdoti; e or quivi gl'infelici 1955
s'erano rifugiati onde sottrarsi
al ferro degli Achei. Qui giunse Pirro;
ed animando i Greci alla vendetta,
dà principio alla strage con nefande
opre di sangue. Alti, strazianti gemiti 1960
echeggian per le volte ampie del tempio;
vedi gli Achei ferocemente all'aere
scaraventar le viscere e le tronche
membra de' Teucri, e dalle logge intanto
vedevi pensolare ed agitarsi 1965
ora candide braccia, or bionde teste,
or piedi traforati dalle lance,
e sul terren piover dall'alto il sangue.
In quel momento il venerando Priamo,

vv. 1935-1948: Il nunzio continua il proprio resoconto: dal cavallo ormai tratto in città escono i soldati Achei pronti a fare strage degli inermi troiani, atterriti dall'attacco a sorpresa. I vv. 1938-1940, dove si attesta 'e da lucenti armi vestiti […] Pirro', potrebbero indicare una reminiscenza di un passo della tragedia *Idomeneo*, in Sgricci 1828, p. 23: «Di fiori e di lucenti armi vestiti / intorno a te movëano danzando / Pirrico un cerchio», dove la sovrapposizione etimologica 'Pirro' / 'pirrico' (la 'pirrica' era la danza di vittoria inventata dall'omonimo eroe) occorre in entrambi i testi con uno scarto di un verso rispetto al riferimento all'abbigliamento militare. Topico è il 'greco tradimento' (v. 1942); per un uso in immagine d'ambito omerico, cfr. Castone 1815, II, p. 82: «e per l'equestre mole / piena di greco tradimento i fianchi / il superbo Iliön volto in faville». Dal v. 1942 al v. 1948 il dettato accelera con incalzanti allitterazioni: 'TRAdimento' + 'TROppo' + 'TARdi' – con tanto di assonanza 'tARdI' / 'ARmI' – e la forte formula SCoMPiglio' + 'SCaMPo'; si segnala anche l'omeoteleuto 'audaCI' / 'feroCI'.

vv. 1949-1968: Digressione sulla presa del tempio di Apollo e sul massacro operato da Neottolemo figlio di Achille, noto come Pirro, e dai suoi guerrieri. Il sintagma 'nefande opre di sangue' (v. 1960), con medesimo enjambement, trova un precedente in Giacometti 1861, p. 63: «Il castello di Monza è per nefande / opre di sangue arcano e maledetto».

lagrimoso, tremante e desolato, 1970
entrò nel Tempio e intorno a sé vedendo
la strage dei Troiani, emise un alto
urlo d'orror. Pirro lo udì, lo vide,
e un tremendo pensier volgendo in mente,
discese al basso e innanzi a lui piantossi, 1975
in atto di ferir. E Priamo in pianto
gli si prostrò dinanzi, e supplichevole
tendendo a lui le palme, gridò: «Pirro,
non hai tu padre?». Ma Pirro non ode
che il suo furore; e sull'inerme capo 1980
vibra il suo brando; onde nel proprio sangue
cadde il buon Priamo allor, spirò il buon vecchio,
che con semplici usanze e colla sua
veneranda canizie in queste case
tenea vivo il sorriso e la soave 1985
serenità dell'innocente infanzia.

Cassandra Sacerdote di Dio quivi ti posa.

Laocoonte O dura lotta della vita! O amaro
frutto della virtude! O giorni, o forze
consunte invan per la comun salvezza! 1990

Ecuba O immenso affanno! O ciel, così mi rendi
il mio figliuolo?

Laocoonte Indifferente Giove

vv. 1969-1986: Priamo entra nel tempio e, assistendo alla carneficina, non può non lasciarsi andare a un grido di terrore. Identificato da Pirro, da quest'ultimo viene brutalmente ucciso. I vv. 1976-1977 descrivono Priamo nell'atto di invocare pietà mediante l'icastico gesto di distendere le mani e mostrarsi inerme; tuttavia, la patetica esortazione di pensare al proprio padre, Achille, già morto, non fa che aumentare il furore del guerriero; per un prossimo luogo parallelo, cfr. Brancadoro 1806, p. 131: «Padre, sclamai, / le palme a lui tendendo…ma le palme / vuote al sen mi tornarono». Dal sapore epico la formula 'vibra il brando' (v. 1981), per cui cfr. T. Tasso, *Rinaldo* XI, lxxi, 3: «di punta or vibra il brando suo tagliente». I vv. 1985-1986, che chiudono il resoconto, rappresentano un piccolo cammeo sulla figura di Priamo come vecchio allegro, enfatizzato dall'allitterazione 'SORriSO' + 'SOave' + 'SeRenità', con tanto di effetto domino tra l'ultima sillabra del primo termine e la prima del secondo.

vv. 1987-2000: In questo momento torna in scena Laocoonte, preceduto dalle invocazioni disperate della sorella Cassandra e della madre Ecuba. All'amara constatazione per cui la giustizia degli dèi è sorda e colpisce indifferentemente coloro i quali perseguono il bene e i malvagi. Anche in ragione del sintagma 'virtù depressa', questo segmento (vv. 1995-1997) sembra quasi posto in rapporto di antifrasi con un passaggio dell'*Orazione I* di Pier Luigi Grossi, carmelitano scalzo; cfr. Grossi 1820, I, p. 95: «Ma siccome non suole Iddio nella pena il giusto col reo confondere, né permette unque mai, che il vizio sulla virtù depressa e lacera troppo lungamente trionfi». Ai vv. 1998-2000, Ecuba sembra voler restituire la salute al figlio morente col taumaturgico e ancestrale tocco del seno, quasi secondo un risveglio dell'istinto di madre che calma l'infante con il proprio latte materno. La scena tro-

presiede ai fati umani: onde il suo folgore
piomba tanto sul pio che sull'iniquo, 1995
e trionfar suole mai sempre il vizio
sulla virtù depressa.

Ecuba Il capo affranto,
o figlio mio, deponi sul mio seno
che darti ancor vorria vita e vigore. 2000

Laocoonte Oh ti prego…non darti alcun pensiero
della mia vita. Se a me non concessi
riposo mai né refrigerio alcuno
nei dì della ventura e della balda
mia gioventù, quando le vostre cure 2005
recare mi potean qualche sollievo,
perché le accetterò in questi istanti
in cui le mie ferite ed il mio affanno
deludon la virtude d'ogni farmaco?

Cassandra Dal campo a noi vola tremendo il suono 2010
della battaglia e la polvere a nembi
i combattenti avvolge.

Laocoonte Oh perché il cielo
sugli occhi miei or non distende un denso
velo di morte? Oh m'avvolgete il capo 2015
nel mio sacerdotal paludamento,
ond'io non vegga il desolante aspetto
d'Ilio cadente. Or via, chiudete il tempio,
che il vincitore ad insultar non venga
al dolor nostro e a rendermi più amara 2020
l'ora suprema. Anzi che viver schiavi,

va forse un parallelo nell'episodio di Erminia che cura Tancredi, dove il capo del guerriero viene posto sul grembo della donna, con medesima dinamica; cfr. T. Tasso, *GL* XIX, cxiv, 5-8: «or (te 'l comando, / come medica tua) taci, e riposa. / Salute avrai: prepara il guiderdone. / Ed al suo capo il grembo indi soppone»; l'immagine è immortalata da Pietro Antonio Luchini, pittore bergamasco, che ne fa soggetto di una monumentale tela esposta a Brera nel 1834, la cui resa iconografica è descritta con analoghi termini, in Tasca 1834, p. 137: «Lanciatisi di cavallo Vafrino ed Erminia soccorrono al piagato campione. Questa, già curvato a terra il ginocchio sinistro, e sollevato per metà dal suolo il semivivo guerriero, adagiò sul destro il dolce e insieme doloroso incarco. 'Ed al suo capo il grembo indi suppose'. Sorregge ella colla destra e dolcemente preme contro l'ansio petto la moribonda testa del prode Crociato, mentre appoggia la manca sulla di lui feritaa in atto di stagnarne lo stillante sangue». Al v. 2000, si noti l'enfatica allitterazione 'VORr*ia* VIt*a* e VIgORe'.

vv. 2001-2009: Laocoonte, con grave dignità, rifiuta le cure e si dimostra pronto ad affrontare la sua eroica morte. Le 'ferite' e 'affanno' sono tratti desumibili da Virgilio solo ex post. Il respiro accelerato, tuttavia, è frutto della tradizione poetica moderna, dal XVIII secolo in avanti, con debito pagato al Sadoleto *carm*. 28: «anhelum est». Al v. 2009, si segnala il gioco fonico 'delUDon' + 'virtUDe'.

vv. 2013-2025: In chiusura di scena, Laocoonte esorta all'estremo sacrificio il suo po-

oh vi gettate a quelle fiamme in seno.
Non v'è maggior sciagura del servaggio;
e voi avvezzi all'opulenza e al sole
della città di Priamo e ad esser segno 2025
nelle adunanze e nelle corti all'alta
ammirazion dei tributari popoli,
vorreste forse conservar la vita
delle catene e dell'obbrobrio a prezzo
e divenir servi dei servi vostri? 2030
Non compiangete il mio destin: la morte
a me bella discende. E or chi mai vivere
vorrà se in polve è la grandezza nostra?

SCENA ULTIMA
Agamennone, Ulisse con seguito di Greci e detti.

Agamennone Eccovi alfin. Or sì che al giogo

polo pur di non cedere alla terribile schiavitù dei vincitori. Ancora una volta il sacerdote, facendo leva sulla sua altezza morale, s'erge su vincitori e vinti come esempio eroico di trionfante estremo sacrificio. L'inizio del discorso è dai toni solennissimi, l'alta letterarietà, retorica e semantica, dei passi ne è spia. Nei primi versi (vv. 2013-2107), cinque parole in clausola su sei sono in assonanza, 'ciElO' / 'dEnsO' / 'paludamEntO' / 'aspEttO' / 'tEmpiO', dove peraltro 'cielo' è in rima interna con 'velo' (v. 2015). Nei vv. 2021-2026, le parole in clausola evidenziano uno studiato sigmatismo incipitario: 'Schiavi' / 'Seno' / 'Servaggio' / 'Sole' / 'Segno'. La marcata allitterazione 'DeNSo' + 'DiSteNde' (v. 2014) accompagna l'immagine, topica, del 'velo di morte', e.g., di analoga elocuzione ne *La morte di Abele* di Salomon Gessner in Bisazza 1834, p. 141: «Velo di morte mi cala sugli occhi». Per 'Ilio cadente' (v. 2018), in ambito tragico e in posizione incipitaria, cfr. la tragedia *Polissena*, dove Ecuba, narrando della morte di Priamo, negli ultimi istanti di Troia, lo descrive nell'atto di dimettere le sue insegne distintive di re prima del combattimento con Neottolemo, secondo una gestualità apertamente invertita rispetto a quella quivi descritta; cfr. Niccolini 1811, p. 6: «Allor d'Ettore il padre / d'Ilio cadente l'ultimo guerriero / deposta la regal benda». Per 'ora suprema' (v. 2021), cfr. *supra* v. 1763. Il v. 2023 esibisce un denso impasto fonico: 'mAGGIOR *s*cIAGuRa del *s*eRvAGGIO'.

vv. 2026-2033: Nella scelta di fuggire le disgrazie con la morte, sembra quasi che Laocoonte indossi le vesti di eroe anticristiano, se si considerano le parole di un'opera pedagogica del secolo, i cui contenuti e la scelta lessicale corrisponde, anche se in contrasto, con quanto affermato qui; cfr. MacPherson 1837, p. 44: «Con qual grandezza d'animo non sopporta egli tutti gli incomodi e le persecuzioni in vista di fare la volontà di Dio? Egli si inalza al disopra della carestia, e dell'abbondanza, dell'obbrobrio, e della gloria, delle prigioni, e delle catene, della vita, e della morte, di tutte e le potenze nemiche per il disprezzo, che egli ne fa come eroe cristiano». Forte impasto fonico con anadiplosi al v. 2030: 'diVEniR sERVi dei sERVi VostRI'. Quasi leopardiana la chiusura del discorso, con 'la morte a me bella discende' (vv. 2031-2032); cfr. Leopardi, *Canti* XVII, 42-44: «Desiata, e molto, / come sai, ripregata a me discende, / non temuta, la morte».

vv. 2034-2036: Ultima scena. Laocoonte dialoga un'ultima volta con i suoi nemici, Agamennone e Ulisse. Il v. 2035 mostra l'ostentata paronomasia 'piegherete' / 'pagherete'. Per

voi piegherete il collo e pagherete 2035
il fio di vostra resistenza insana.
Laocoonte Sul capo a' miei non aggravar cotanto
la vincitrice destra; e se inumano
del tutto ancora non sei, pietoso un qualche
alleviamento al lor servaggio arreca. 2040
Vissuti in seno alle agiatezze, i miseri
apparecchiati ancor non sono ai colpi
della sciagura…per essi ti prego
non già per me, ché presso a morte io sto…
pensa che il fato assiduamente intorno 2045
gira la ruota, e se oggi a te propizio
concede il serto, doman forse avverso
ti colpirà con vindice flagello.
Agamennone Tu dalla polve osi levar favella
ammonitrice a chi sul trono sta? 2050
Tu nutrito d'orgoglio e di corruccio
ti pieghi a supplicar quei che ti vinse?
Quando dal sommo delle teucre torri,
a' tuoi guerrir, come ad un branco d'aquile,
tu di calar tosto imponevi ai campi 2055
della battaglia, e di spiegar su noi,
come a sicura preparata preda,
tutto il rigor del sanguinoso artiglio,
oh dimmi tu t'immaginavi forse
che saria giunto il giorno in cui tu stesso 2060
e la tua gente insiem dovuto avreste

'resistenza insana' al verso successivo si intenda folle tentativo di arrestare l'inevitabile, per questo dunque insana, folle.

vv. 2037-2048: Laocoonte implora pietà per i sopravvissuti che saranno tratti prigionieri, non essendo costoro avvezzi alla sofferenza della schiavitù. Per 'vincitrice destra' (v. 2038), cfr. T. Tasso, *Il Gierusalemme* I, cv, 1-2: «Con questi alcun non va, cui palma, o lauro / la vincitrice destra, e 'l crin non fregi». Per 'serto', cfr. *supra* v. 311 e 1097. La chiusura del discorso, anche in ragione della clausola 'vindice flagello' (v. 2048), ricorda ii volgarizzamento di Hor. *od*. III, ii, 29-32 in Brami 1798, II, p. 122: «Talora e giusto e reo confonde Giove. / Fugga pur l'uomo incestuoso e fello, / benché tardo la pena il passo move, / lo raggiunge col vindice flagello».

vv. 2049-2066: Con acredine risponde Agamennone alle parole dell'ormai impotente Laocoonte. Nessun margine di trattativa è dato agli sconfitti. L'anafora del 'tu' all'inizio del discorso riporta la tensione al livello degli ultimi dialoghi dell'Atto IV. Il passo è densissimo dal punto di vista fonico, con continuata riproposizione di suoni ricombinata in forme sempre diverse a breve distanza le une dalle altre, al fine di costruire un effetto al tempo enfatico: 'poLVE' + 'LEVar' + 'faVELla' (v. 2049); 'ammONiTRice' + 'TRONo' (v. 2050); 'TeucRe ToRRi' (v. 2053), che peraltro è memoria di Alfieri, *Eneide* II, 329: «Oh patrie mura! Oh teucre torri illustri», appena dopo l'episodio della morte di Laocoonte; 'PREparata PREda' (v. 2057); 'GIUNTo' + 'GIOrno' + 'GENTe' (vv. 2060-2061).

tutti piegare al mio dominio il fronte?
E i Numi tuoi che mi vantavi tanto,
or perché mai non volgono le braccia
e l'intelletto alla salvezza tua? 2065
Giove non sta coi vinti: or taci e muori.

Laocoonte Ma sul sepolcro mio non suoneranno
le imprecazion né il pianto dei traditi
e degli oppressi; ma nessuna vittima
provocherà su me l'ira divina, 2070
né turberà della mia morte il sonno.
Tu invece, o mostro, tu verrai nell'Erebo
straziato dalla figlia che immolasti
all'ambizion di regno e dalle fiere
ombre de' Teucri vinti, anzi traditi 2075
e tratti a questo doloroso passo
non già dal valor, ma dalla frode.
Oh tu mi guardi e mi deridi ancora,
ma breve fia il tuo gaudio, eterno lutto.

Agamennone Tu intanto muori. – E voi, prodi guerrieri, 2080
d'ogni fastoso adornamento i tetti
spogliate e i templi, e nelle vostre navi
l'oro adunate e le ricchezze d'Ilio.
Ciò che resiste ancora al vostro ferro,
sia dato in preda a struggitrici fiamme 2085
e cada tutto al suol. Catena e fame,

vv. 2067-2079: Laocoonte scaglia contro Agamennone l'unico anatema che gli è possibile formulare, la persecuzione dopo morte delle malefatte in vita, a partire dal sacrificio della figlia Ifigenia. Grande rilievo è dato al tradimento (menzionato due volte, vv. 2069 e 2075 e sempre in clausola), a scagionare da un lato i troiani dall'ipotesi di minor valore rispetto ai greci, dall'altro per macchiare con l'accusa di turpitudine la vittoria di questi ultimi. Per 'il pianto dei traditi' (v. 2068), cfr. un parallelo in Messala 1873, p. 47: «Mescendo il sangue dei traditi e il pianto». Per il 'traditi e tratti' (vv. 2075-2076), che evoca un'immagine di sconfitti portati via in catene, cfr. Mancini Oliva 1874, p. 296: «esse vi seguon presso, e v'hanno il braccio / armato, e noi traditi tratti al laccio». La clausola 'doloroso passo' del v. 2076 è esibito intarsio dantesco; cfr. *Inf.* V, 114: «menò costoro al doloroso passo».

vv. 2080-2098: Agamennone zittisce Laocoonte rinfacciandogli con sprezzante violenza la sua condizione di morente, la sua unica opzione ormai è il silenzio. Con l'ordine di saccheggiare le ricchezze, deportare i sopravvissuti e bruciare ciò che resta della città, Agamennone getta la maschera e mostra quanto s'era intravisto a sprazzi nei precedenti dialoghi, l'avida e sfrenata natura del proprio potere. Le 'struggitrici fiamme' (v. 2085) sono topiche, ma attestate in contesto omerico nel volgarizzamento dell'*Iliade* di Ceruti 1805, II, p. 300: «ancorché preda / di struggitrici fiamme ardesse Troia» – si segnala lo pseudo omeoteleuto con degradazione paronomastica 'fiamme' / 'fame'. I vv. 2086-2087 sono citazione letterale dall'*Agamennone* di Eschilo secondo la versione data in Bellotti 1821, II, p. 92: «Catene e fame / d'ogni egra mente sanatrici egregie, / egregiamente anco a vecchiezza sanno / insegnar suo dovere»; ironia che queste parole vengano pronunciate da

d'ogni egra mente sanatrici e egregie,
correggeran pur anco la baldanza
e la sì lunga infermità de' Teucri.
Or m'obbedisca ognun: quanti viventi 2090
serba tuttora il suol troian, sian tratti
tutti prigioni entro le greche navi,
e le lusinghe e il pianto lor non valga
a rallentare in vostre mani il ferro
della vendetta. Ognuno si prepari 2095
alla partenza. Le fiamme di Troia
in breve a noi, fra le notturne tenebre,
rischiareran la via dell'oceàno.

Ulisse Alfine è giunto il giorno in cui la Grecia,
trionfatrice dell'Iliaca guerra, 2100
carca d'opime spoglie e inghirlandata
di meritati allor, farà ritorno
alle natie contrade. Ormai le amate
consorti e i figli nostri, in sulla soglia
dei domestici lari, stan spiando 2105
se per l'azzurra immensità dei mari
veggano comparir le nostre navi,
ed aspettando chi raffermar deve
la sicurtà dei nostri aviti regni,
e ricondurre in mezzo lor l'antica 2110
prosperità. Giunti alle nostre case,
noi recherem ristoro ai gravi danni,
prodotti dalla nostra lontananza.
La pace e la giustizia, ove sian poste
in bando dalle inique opre de' rei, 2115
da noi verran riposte in sulle sedi

Egisto in dialogo col coro proprio dopo l'avvenuto assassinio di Agamennone.

vv. 2099-2128: Interviene Ulisse, che prospetta un felice ritorno ai greci e un lieto ricongiungimento con le famiglie. L'eroe è consapevole che con la Guerra di Troia si chiude un conflitto di civiltà: la Grecia vincitrice diventa il faro della cultura universale, detentrice della sapienza, delle lettere e delle arti. Per 'l'azzurra immensità dei mari' (v. 2106), cfr. Pitteri 1880, p. 40: «Non più l'azzurra immensità dei mari». Per 'aviti regni' (v. 2109), ossia antichi, cfr. *Le api* di Giovanni Rucellai, poema didascalico del secolo XV-XVI, dove il sintagma ricorre più volte, nell'edizione coeva di Mazzoni 1887, p. 21: «unica speme de gli aviti regni», modellato forse su Verg. *georg.* III, 228: «Et stabula aspectans regnis excessit avitis». Un parallelo della clausola 'ristoro ai gravi danni' (v. 2112) si evince dall'*Angelica innamorata* in Brusantini 1837, p. 309 (XXIII, lxi, 1-4): «All'intenso dolore, ai gravi affanni / riporto pace, e all'inquïeta vita / nuncio riposo, e do ristoro ai danni / a voi dove speranza era fornita». Al v. 2119, si noti la sequenza allitterante 'neGLetti' + 'GLoriosa'. La sapienza dei Greci è tripartita secondo i canoni della politica, dell'estetica e della scienza (vv. 2126-2128: 'norme del governo, del bello e del saper').

che abbandonaro e in noi avranno i loro
fervidi sacerdoti. Ove gli Dei
giaccian negletti, a lor, gloriosa ammenda
dei falli altrui, innalzerem novelli 2120
splendidi templi. La sapienza e l'arte
fra noi porranno stanza. Omai la nostra
nazion dee farsi all'altre inclito lume
di civiltà. A noi, come a maestri
e precettor d'ogni più bella cosa, 2125
accorreranno i popoli stranieri,
onde apprender le norme del governo,
del bello e del saper.

Agamennone Alla partenza
tronchiam gl'indugi. Ogni sentier sia sparso 2130
di porpora e di fior. Questa è la via
che tener deve il domator di Troia.

Fine

vv. 2129-2133: Con il richiamo al rito trionfale di spargere il cammino del vincitore di fiori e porpora, che è comunque immagine già della tradizione poetica – e.g., Cammarano 1841, p. 34: «Sparso di fior, di porpora / ecco ammantato il letto» – la tragedia si chiude con un omaggio ad Agamennone tratto da Foscolo, *Ajace* I, iv, 242: «degno dell'armi, e domator di Troia», dove però l'appellativo era attribuito al figlio di Telamone.

Bibliografia

Acciarino 2018
Acciarino, Damiano. *'che è occulto come in erba l'angue' (If. 7.84). Storia di un'immagine dantesca dall'antichità al Rinascimento*, in «Quaderni d'Italianistica» 39 (2018), pp. 111-151.
Acciarino 2020
Acciarino, Damiano. *διειρωνόξενοι (Aristoph. Pax 623). Nota di lessicografia umanistica*, in «Rivista di Filologia e Istruzione Classica» 148/2 (2020), pp. 470-486.
Acciarino 2023
Acciarino, Damiano. *ἀλαλάζοντας (Mc.5.38), un grido di festa?*, in «La rivista di Engramma» 200/1 (marzo 2023), pp. 15-22.
Acidini Luchinat 2007
Acidini Luchinat, Cristina. *Michelangelo pittore*. Milano: F. Motta, 2007.
Adami 1998
Adami, Roberto. *Vita e opere del cavalier Adamo Chiusole (1729-1787): pittore, letterato, storico lagarino del Settecento*. Rovereto: Litografia Stella, 1998.
Adimari 1693
Adimari, Lodovico. *Poesie di Lodovico Adimari patrizio fiorentino e gentiluomo della Camera del serenissimo di Mantova alla maesta' del gloriosissimo e cristianissimo re Lodovico XIV. il grande*. 1693.
AHVU 1833
Jakob Josef von Haus, in *Archiv des Historischen Vereins für den Untermainkreis*, Würzburg: 1833, p. 94.
Albergati Capacelli 1800
Albergati Capacelli, Francesco. *Zorami, tragedia inedita*, in *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, cosi italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia* 61. In Venezia: 1800.
Albergati Capacelli 1804
Albergati Capacelli, Francesco. *Tomo sesto, che comprende La Sofonisba. D. Pietro re di Castiglia. Le leggi di Minosse. Irene*, in *Raccolta compiuta delle tragedie del sig. di Voltaire trasportate in versi italiani da varj*. In Venezia: presso Giuseppe Orlandelli, 1804.
Aleardi 1863
Aleardi, Aleardo. *Poesie complete*. Losanna: presso la Società editrice, 1863.
Aleardi 1864
Aleardi, Aleardo. *Canti*. Firenze: Barbera Editore, 1864.
Alfieri 1804
Alfieri Vittorio. Alfieri, Vittorio. *Opere postume* 1. Londra [i.e. Firenze], 1804 [i.e. 1806-1807].
Alfonzetti 2017
Settecento romano: reti del classicismo arcadico, a cura di Beatrice Alfonzetti. Roma: Viella, 2017.
Algarotti 1745
Algarotti, Francesco. *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*. In Venezia: per Gio. Batista Albrizzi q. Gir., 1745.

Alimonda 1886
Alimonda, Gaetano. *Il mio episcopato: omelie, pastorali, discorsi*. Torino: Tip. salesiana, 1886.
Allegri 1999
Allegri, Mario. *Nobiltà, utilità, diletto: l'idea di letteratura in Adamo Chiusole*, in *Adamo Chiusole (1729-1787). Un intellettuale lagarino del Settecento* [«Memorie della Accademia Roveretana degli Agiati» 249]. Rovereto: Accademia roveretana degli agiati, 1999, pp. 23-42.
Alloro – Mussetto 2008
Alloro, Anna – Mussetto, Barbara. *Il teatro italiano dell'800 nelle raccolte casanatensi*. Roma: De Luca editori d'arte, 2008.
Altan 1702
Altan, Enrico. *La Romilda tragedia del signor Enrico Altani conte di Salvarolo con le annotazioni dello stesso auttore*. In Venetia: per Domenico Lovisa, 1702.
Álvares 1748
Álvares, Manuel. *Celeberrima et emendatissima Emmanuelis Alvaris Gramatica*. Venetis: Typographia Balleoniana, 1748.
Alvitreti 1864
Alvitreti, Mariano. *Versi*. Torino: Tipografia Botta, 1864.
Andreae 1988
Andreae, Bernard. *Laokoon und die Grundung Roms*. Mainz am Rhein: Zabern, 1988.
Andreini 1625
Andreini, Isabella. *Lettere della signora Isabella Andreini padouana, comica gelosa, & academica intenta, nominata l'Accesa. Aggiuntoui di nuouo li Ragionamenti piacevoli dell'istessa*. In Venetia: presso Gio. Battista Combi, 1625.
Angeletti 1984
Angeletti, Leandro. *Costa, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 30. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984.
Annuario 1896
Annuario del Ministero della pubblica istruzione, 1896. Roma: Tip. Elzeviriana di Adelaide Ved. Pateras, 1896.
Annuario 1898
Annuario del Ministero della pubblica istruzione, 1898. Roma: Tip. Ditta Ludovico Cecchini, 1898.
Antologia 1792
«Antologia romana» 19/15 (ottobre 1792), pp. 118-120.
Antologia 1794
«Antologia romana» 21/16 (ottobre 1794), pp. 124-127.
Anzelmi 1842
Anzelmi, Domenico. *Opere scelte di Antonio Canova incise da Réveil e dilucidate da Domenico Anzelmi*. Napoli: Batelli, 1842.
Appetecchi – Campanelli – Ottaviani – Petteruti Pellegrino 2022
Scienza e poesia scientifica in Arcadia (1690-1870), a cura di Elisabetta Appetecchi, Maurizio Campanelli, Alessandro Ottaviani e Pietro Petteruti Pellegrino. Roma: Accademia dell'Arcadia, 2022.

Appetecchi 2023
Appetecchi, Elisabetta. *Observationes in versi: la poesia scientifica in Arcadia*. Roma: Accademia dell'Arcadia, 2023.

Applausi poetici 1774
Applausi poetici per la solenne dedicazione della statua equestre innalzata dal pubblico di Modena all'immortale memoria dell'altezza serenissima di Francesco III gloriosamente regnante applausi poetici consecrati alla medesima A S. In Modena: per gli eredi di Bartolomeo Soliani stampatori ducali, 1774.

Applausi poetici 1815
Alla Santita di Pio VII P.O.M felicemente regnante pel suo glorioso ritorno a Roma nel giorno 24 maggio 1814. ed al possesso della città e provincia di Ferrara preso nel giorno 18 luglio 1815, applausi poetici. Ferrara: per Gaetano Brasciani, 1815.

Aquilecchia – Romano 1992
Pietro Aretino. *Poesie varie*, a cura di Giovanni Aquilecchia e Angelo Romano. Roma: Salerno, stampa 1992.

Arcadia 1738
Componimenti de' pastori arcadi della colonia Sebezia in lode delle reali nozze di Carlo di Borbone re di Napoli, e di Sicilia &c. colla serenissima principessa Maria Amalia Walburga di Sassonia. Napoli: 1738.

Ariani – Gabriele 1998
Colonna, Francesco. *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Milano: Adelphi, 1998.

Arici 1828a
Arici, Cesare. *Versi sacri*. Brescia: per Nicolo' Bettoni, 1828.

Arici 1828b
Arici, Cesare. *La Georgica e le poesie minori di Virgilio* tradotte da Cesare Arici. Milano: per Nicolò Bettoni, 1828.

Arnaldi Tornieri 1779
Arnaldi Tornieri, Arnaldo. *L'Eneide di Virgilio tradotta in ottava rima dal nob. sig. co. Arnaldo Arnaldi I. Tornieri Vicentino. Con gli argomenti del molto reverend. sig. don Vincenzo Carraro*. In Vicenza: presso Antonio Veronese, 1779.

Atti 1779
Atti della solenne coronazione fatta in Campidoglio della insigne poetessa d.na Maria Maddalena Morelli Fernandez pistojese tra gli Arcadi Corilla Olimpica. Parma: impresso nella Stamperia Reale di Parma, il di' XXX. giugno 1779.

Auden 1995
Auden, Wystan Hugh. *Gli irati flutti, o L'iconografia romantica del mare*, a cura di Gilberto Sacerdoti. Roma: Fazi, 1995.

Avoli 1884
Leopardi, Giacomo. *Pompeo in Egitto: tragedia inedita*, pubblicata per cura di Alessandro Avoli. Roma: Tip. A. Befani, 1884.

Baccelli 1805
Baccelli, Girolamo. *L'Odissea di Omero tradotta in volgare fiorentino da M. Girolamo Baccelli*. Livorno: presso Tommaso Masi e Comp.o co' tipi di Didot il maggiore, 1805.

Baffo 1770
Baffo, Bernardo. *Aforismi del divino Platone ad arrestare il morbo epicureo da filosofo cristiano adattati*. In Padova: per Gio. Battista Conzatti, 1770-1772.
Bagnoli 1821
Bagnoli, Pietro. *Il Cadmo poema*. Pisa: presso Sebastiano Nistri, 1821.
Bagnoli 1843
Bagnoli, Pietro. *L'Orlando savio: poema*. Firenze: Magheri, 1843.
Balbi 1789
Balbi, Ambrogio. *Versi scelti de' poeti liguri viventi nell'anno 1789*. Genova: G. Franchelli, 1789.
Ballanti 1862
Ballanti, Alessandro. *Nuovi canti*. Piacenza: Vincenzo Porta, 1862.
Balletto 1919
Balletto, Pietro. *La colonia ligustica degli Arcadi in Genova*. Genova: G. Sambolino e figli, 1919.
Balzani 2009
Balzani, Roberto. *L' arte contesa; nell'eta di Napoleone, Pio VII e Canova*. Cinisello Balsamo, Milano: 2009.
Bandettini Landucci 1805
Bandettini Landucci, Teresa. *La Teseide. Poema*. Parma: presso Luigi Mussi, 1805.
Bandettini Landucci 1891
Bandettini Landucci, Teresa. *Lettera, all'abate Melchiorre Missirini, 12 novembre 1832*. Firenze: Tip. Di G. Carnesecchi e Figli, 1891.
Bandi 1730
Bandi, Niccolò Antonio, in *Per la monacazione di donna Costante Generosa Diodata nel nobilissimo monistero dello Spirito Santo in Cesena l'anno 1730*. In Faenza: nella Stampa dell'Archi Impress. Cam e del S. Ufizio, 1730, p. 7.
Barbaro 1807
Barbaro, Ermolao. *La morte di Orlando*. Venezia: A. Garbo, 1807.
Barkan 1999
Barkan, Leonard. *Unearthing the past : archaeology and aesthetics in the making of renaissance culture*. New Haven; London: Yale University Press, 1999.
Barocchi 1998
Barocchi, Paola. *Storia moderna dell'arte in Italia: manifesti, polemiche, documenti. Dai neoclassici ai puristi: 1780-1861*. Torino: Einaudi, 1998.

Barr Nisbet 2021
Barr Nisbet, Hugh. *On the Literature and Thought of the German Classical Era. Collected Essays*. Cambridge: OpenEdition Books, 2021.
Barroero – Susinno 2000
Barroero, Liliana – Susinno, Stefano. *Arcadian Rome, universal capital of the arts*, in *Art in Rome in the eighteenth century*, edited by Edgar Peters Bowron and Joseph J. Philadelphia,:Pa. Philadelphia Museum of Art, pp. 47-75.
Barsottini 1855
Barsottini, Geremia. *Poesie*. Firenze: F. Le Monnier, 1855.

Bartolommei 1632
Bartolommei, Girolamo. *Tragedie*. In Roma: per Francesco Cavallo, 1632.
Bartolommei Smeducci 1650
Bartolommei Smeducci, Girolamo. *L'America poema eroico di Girolamo Bartolomei già Smeducci. Al cristianissimo Luigi XIV. re di Francia e di Navarra*. In Roma: nella stamperia di Lodouico Grignani, 1650.
Bartsch – Elsner 2007
Bartsch, Shadi – Elsner, Jaś. *Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis*, in «Classical Philology» 102/1, pp. i-vi.
Baruffaldi 1741
Baruffaldi, Girolamo. *Il canapajo di Girolamo Baruffaldi libri VIII. Con le annotazioni*. In Bologna: nella stamperìa di Lelio dalla Volpe, 1741.
Basile 1637
Basile, Giambattista. *Teagene, poema*. In Roma: appresso Pietro Antonio Facciotti, 1637.
Batacchi 1779
Batacchi, Domenico. *La rete di vulcano. Poema eroicomico del monaco Beda Ticchi*. Siena: per Francesco Bocconi, 1779.
Battista 1653
Battista, Giuseppe. *Poesie meliche di Giuseppe Battista con la seconda parte, dedicate all'illustriss.mo, e eccell.mo sig.re Francesco Marino Caracciolo*. In Venetia: per Francesco Baba, 1653.
Bausi – Martelli 1996
Bausi, Francesco – Martelli, Mario. *La metrica italiana: teoria e storia*. Firenze: Le lettere, 1996.
Baxandall 2003
Baxandall, Michael. *Parole per le immagini: l'arte rinascimentale e la critica*, edizione italiana a cura di Francesco Peri. Torino: Bollati Boringhieri, 2009.
Beccari 1555
Beccari, Agostino. *Il sacrificio favola pastorale*. In Ferrara : per Francesco di Rossi da Valenza, 1555.
Belli 1850
Belli, Andrea. *Delle case abitate in Roma da parecchi uomini illustri. Cenni storici*. Roma: Tip. Marini e Morini, 1850.
Bellini 1826
Bellini, Bernardo. *La Colombiade poema eroico*. Cremona: dai torchj De Micheli e Bellini, 1826.
Bellomo 2013
Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo. Torino: Einaudi, 2013.
Belloni 1875
Belloni, Vincenzo. *San Paolo a Malta: poema*. Malta: Tip. Guttemberg, 1875.
Bellotti 1813
Bellotti, Felice. *Tragedie di Sofocle tradotte da Felice Bellotti*. Milano: per Luigi Mussi, 1813.
Bellotti 1821
Bellotti, Felice. *Tragedie di Eschilo tradotte da Felice Bellotti*. Milano: dalla Società tipografica dei classici italiani, 1821.

Bellotti 1829
Bellotti, Felice. *Tragedie di Euripide tradotte da Felice Bellotti*. Milano: presso A.F. Stella e figli: impresse dalla Societa tipografica de' classici italiani, 1829.
Bellotti 1844
Bellotti, Felice. *Tragedie di Euripide*. Milano: G. Resnati, 1844.
Bellotti 1855
Bellotti, Felice. *Tragedie di Sofocle*. Milano: Tipografia di P.A. Molina, 1855.
Bellotti 1872
Bellotti, Felice. *Tragedie di Sofocle tradotte da Felice Bellotti*. Firenze: Barbera, 1872.
Bellucci 1858
Bellucci Giuseppe, *Il Laocoonte*, in «Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti» 11 (1858), pp. 90-95.
Bellucci 1863
Bellucci, Giuseppe. *Breve saggio di canti popolari romagnuoli toscaneggiati da Giuseppe Bellucci che li raccolse nell'agro cervese*. Firenze: Tipografia Galileiana di M. Cellini e C., 1863.
Bellucci 1864
Bellucci, Giuseppe. *Tasso a Leonora: eroide di Giuseppe Bellucci*. Firenze: Tipografia di Federigo Bencini, 1864.
Bellucci 1867
Bellucci, Giuseppe. *Il Laocoonte*, in «La gioventù ragguagli d'educazione e d'istruzione» 4/3 (1867), pp. 414-419.
Bellucci 1871
Bellucci, Giuseppe. *Il Laocoonte*, in «Il Buonarroti, scritti sopra le arti e le lettere» 2/4.4 (1871), pp. 114-116.
Benazzi 1792
Benazzi, Roberto. *Discorso pel solenne restauramento dell'arcadica Colonia* Velina. In Roma: nella stamperia di Giovanni Zempel, 1792.
Benedetti 1822
Benedetti, Francesco. *Tragedie*. Firenze: presso i fratelli Benedetti, 1822.
Bentivoglio 1729
Bentivoglio, Cornelio. *La Tebaide di Stazio di Selvaggio Porpora*. In Roma: appresso Giovanni Maria Salvioni nell'Archiginnasio della Sapienza, 1729.
Benvenuti 1872-1873
Benvenuti, Matteo. *Francesca da Rimini : Teatro Fraschini in Pavia, Carnevale 1872-73 / parole di Matteo Benvenuti; musica del maestro Giuseppe Marcarini*. Milano: Ricordi, [1872-1873].
Berbara 1999
Berbara, Maria. *Christ as Laocoon : an iconographic parallel between christian and pagan sacrificial representations in the italian Renaissance, vorgelegt von Maria Louro Berbara*. Hamburg: 1999.
Berbara 2013
Berbara, Maria. *Images of Heroism and Martyrdom. Borrowings from the Vatican "Laocoon" during the Early Modern Period*, in «Figura. Studi sull'immagine nella tradizione classica: Studies on the Classical Tradition», 1 (2013).

Berengani 1716
Berengani, Nicola. *Opere di Claudio Claudiano. Tradotte e arricchite di erudite annotazioni da Niccola Beregani, nobile Veneto*. In Venezia: appresso Gio. Gabbriello Ertz, 1716.
Bernabò Silorata 1857
Bernabò Silorata, Pietro. *Eneide di Publio Virgilio Marone, tradotta dal professore Pietro Bernabo Silorata*. Torino: Stamperia dell'unione tipografico-editrice, 1857.
Bernardi 1785
Bernardi, Alessandro. *L'Antoniade poema*. In Verona: per Dionigi Ramanzini, 1785.
Bertolami 1858
Bertolami, Michele. *Versi*. Torino: Tip. scolastica di Seb. Franco, 1858.
Bertozzi 2005
Bertozzi, Giovanni. *Giovanni Rosini: storia di un uomo, del suo amore per le arti, le lettere, e la citta di Pisa*. Pisa: 2005.
Bettinelli 1800
Bettinelli, Saverio. *Opere edite e inedite in prosa ed in versi dell'abate Saverio Bettinelli*. Venezia: presso Adolfo Cesare, 1799-1801.
Beverini 1680
Beverini, Bartolomeo. *Eneide di Virgilio di Bartolomeo Beverini. Alla sacra cesarea maesta dell'imperator Leopoldo I*. In Lucca: appresso Iacinto Paci, 1680.
Bianchi 1645
Bianchi, Bianco. *Il Demetrio tragedia. Del signor d. Bianco Bianchi accademico oscuro*. In Lucca: per Baldassar del Giudice, 1645.
Bianchi 1732
Bianchi, Giovanni Antonio. *La Virginia tragedia di Farnabio Gioachino Annutini*. In Bologna: nella stamperia del Longhi, 1732.
Bianchi 1759
Bianchi, Giuseppe. *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze*. In Firenze: nella Stamperia Imperiale, 1759.
Bianchi 1761
Bianchi, Giovanni Antonio. *Tragedie di Lauriso Tragiense pastore arcade con due ragionamenti del medesimo sopra la composizione delle tragedie*. In Roma: per Generoso Salomoni, 1761.
Bianchi 1871
Bianchi, Emidio. *Discorso accademico recitato dal prof. ab. Emidio Bianchi il 4 giugno 1871 nella distribuzione de' premi agli alunni delle pubbliche scuole di Filottrano*. Cingoli: Tipografia di Teresa Falconi, 1871.
Bianchini 1751
Bianchini, Giovanni Fortunato. *Lettere sopra la forza dell'immaginazione delle donne incinte, nelle quali s'impugna il pregiudizio, che attribuisce all'immaginazione delle madri, la forza d'imprimere sul corpo de' feti, dentro il lor seno racchiusi, la figura degli oggetti che le hanno colpite. Traduzione dal francese. A S.E. la n.d. Marina Canali co:a Savorgnan*. Venezia: presso Giambattista Pasquali, 1751.
Bianchini 1769
Bianchini, Giovanni Fortunato. *La medicina d'Asclepiade per ben curare le malattie*

acute raccolta da varii frammenti greci, e latini. In Venezia: presso Giambattista Pasquali, 1769.

Bianco 2008
Bianco, Gerardo. *Massi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 71. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana 2008.

Biancoli 1768
Biancoli, Alessandro. *La georgica di P. Virgilio Marone tradotta in verso toscano dal conte Alessandro Biancoli nobile faentino a sua altezza reale Pietro Leopoldo arciduca d'Austria e gran duca di Toscana*. Pesaro: Stamperia Amatina, 1768.

Bisatz 1790
Bisatz, Giuseppe Giovanni. *Li salmi di Dauide in metro toscano dati alla luce ad vso di chi brama seruire a Dio in ispirito e verità*. Stampati in Vicosoprano: colla stamperia di Giuseppe Bisazzi, 1790.

Bisazza 1834
Gessner, Salomon. *La morte di Abele*; tradotta per Felice Bisazza. Messina: Dalla Stamperia Fiumara, 1834.

Blum 2001
Blum, Paul Richard. *Il "sacrficio de laude". La filosofia del sacrificio in Giordano Bruno*, in *Cosmología, teología y religión en la obra y en el proceso de Giordano Bruno*, actas del congreso celebrado en Barcelona, 2-4 de diciembre de 1999, al cuidado de Miguel A. Granada. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2001, pp. 39-46.

Blume – Herbert 1985
Natur und Antike in der Renaissance: Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik, Frankfurt am Maim, 5. Dezember 1985 bis 2. Marz 1986 / [redaktion des Kataloges S. Ebert-Schifferer]. Frankfurt am Main: Liebieghaus Museum Alter Plastik, 1985.

Blunt 1963
Blunt, Anthony. *Baroque and antiquity*, in *Studies in Western art: acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, edited by Millard Meiss. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1963, II, pp. 3-5.

Bocchini 1844
Bocchini, Bartolomeo. *Le pazzie dei savi, ovvero Il Lambertaccio*. Venezia: G. Antonelli, 1844.

Bodini 1888
Bodini, Cesare. *L'Abissinia degli abissini, ossia la vera opinione della gran maggioranza del paese sul fatto e da farsi*. Torino: Tip. Cooperativa, 1888.

Bodoh 1987
Bodoh, John J. *Reading Laocoon in Vergil and Petronius*, in «L'Antiquité Classique» 56 (1987), pp. 269-274.

Boito 1871
Boito, Camillo 1871. *Rassegna Artistica*, in «Nuova antologia di scienze, lettere ed arti» 18 (1871), pp. 876-888.

Bollettino 1907
«Bollettino ufficiale del Ministero dell'istruzione pubblica» 34/1.26-27 (1907), p. 1877.

Bolzoni 2012
Bolzoni, Lina. *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*. Napoli: Guida, 2012.

Bondi 1778
Bondi, Clemente. *Poesie*. In Padova: nella stamperia Penada, 1778.
Bondi 1790
Bondi, Clemente. *L'Eneide tradotta in versi italiani da Clemente Bondi*. Venezia: presso Tommaso Bettinelli, 1790.
Bondi 1797
Bondi, Clemente. *Poemetti e rime varie di Clemente Bondi*. In Venezia: appresso il Martini, 1797.
Bondi 1799
Bondi, Clemente. *Poesie*. Pisa: dalla Nuova Tipografia, 1799.
Bondi 1806
Bondi, Clemente. *Le Metamorfosi di Ovidio tradotte in versi italiani da Clemente Bondi*. Parma: co' tipi bodoniani, 1806.
Bondi
1808 Bondi, Clemente. *Poesie di Clemente Bondi*. Vienna: dalla tipografia di G.V. Degen, 1808.
Borbein – Kunze – Rügler 2016
Winckelmann, Johann Joachim. *Dresdner Schriften: Text und Kommentar*; herausgegeben von Adolf H. Borbein, Max Kunze und Axel Rügler mit einer Einleitung von Max Kunze; bearbeitet von Balbina Bäbler. Mainz am Rhein : Philipp von Zabern, 2016.
Borghi 1825
Borghi, Luigi. *Le odi di Pindaro. Traduzione di Luigi Borghi*. Milano: per Nicolò Bettoni, 1825.
Borgianelli 1736
Borgianelli, Francesco. *Le opere di Q. Orazio Flacco tradotte in rima dal dottor Francesco Borgianelli da Monte Lupone.* In Venezia: appresso Antonio Bortoli, 1736.
Borgognoni 1598
Borgogni, Gherardo. *La fonte del diporto. Dialogo del sig. Gherardo Borgogni l'Errante academico inquieto di Milano. Nel quale si raccontano alcuni bellissimi, e morali auenimenti, e si leggono nuoue, e diuerse poesie, & altre materie curiose*. Bergamo: per Comin Ventura, 1598.
Borromeo 1794
Borromeo, Antonio Maria. *Notizia de' novellieri italiani posseduti dal conte Anton-Maria Borromeo gentiluomo padovano con alcune novelle inedite*. Bassano: 1794.
Borromeo 1805
Borromeo, Antonio Maria. *Catalogo de' novellieri italiani posseduti dal conte Anton-Maria Borromeo gentiluomo padovan*o. Bassano: dalla tipografia Remondiniana, 1805.
Borromeo 1817
Borromeo, Antonio Maria. *Catalogo de' novellieri italiani posseduti dal fù conte Anton-Maria Borromeo gentiluomo padovano*. Londra: dalla stamperia di Bulmer e Co. Cleveland-row, St. James's, si trova appresso H. Evans, e T. Payne e H. Foss, Pall-mall, 1817.
Borsieri 1612
Borsieri, Girolamo. *Gli scherzi del sig. Girolamo Borsieri, sotto due parti, diuisi in libri*

sei, artificiosamente disposti, e dichiarati dal D. Hettore Capriolo con vn discorso di Bernardo Landoli sopra l'vltima prefatione. In Milano: appresso Nicolò Moioli, 1612.

Bosquier 1623

Bosquier, Philippe. *Supplementum Concionum Promiscuarum*. Köln: Johann Crith Witwe, 1623.

Botta 1569.

Botta, Bartolomeo. *M. Hieronymi Vidae Cremonensis, Albae episcopi Christias, presbytero Bartholomaeo Botta, canonico Papiensi interprete*. Ticini: apud Hieronymum Bartolum, 1569.

Bourassé 1854

Bourassé, Jean Jacques. *Venerabilis Hildeberti primo Cenomanensis episcopi deinde Turonensis archiepiscopi opera omnia tam edita quam inedita: accesserunt Marbodi Redonensis episcopi, ipsius Hildeberti supparis opuscula*, de novo edita cum notis et quam plurimis additis genuinis operibus, e cod. mss. erutis cura et studio J. J. Bourassé, tomus unicus; accurante J.-P. Migne [*Patrologiae cursus completus sive Bibliotheca universalis* vol. CLXXI]. Lutetiæ Parisiorum: J.-P. Migne, 1854.

Bozzoli 1783

Bozzoli, Giuseppe. *L'Eneida di Virgilio tradotta in ottava rima dall'abate Giuseppe Bozzoli pastor arcade bibliotecario della R. Biblioteca di Mantova*. In Cremona: per Lorenzo Manini regio stampatore, 1782-1783.

Bracciolini 1611

Bracciolini, Francesco. *La Croce racquistata poema heroico di Francesco Bracciolini libri XXXV*. In Venetia: appresso Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, & compagni, 1611.

Bracciolini 1630

Bracciolini, Francesco. *La roccella espugnata di Francesco Bracciolini dell'Api: al christianissimo rè di Francia Lodouico il Giusto*. In Roma: per il Mascardi, 1630.

Brami 1798

Brami, Luigi. *Le odi*, in *Orazio tradotto da varj autori*. Venezia: presso Antonio Zatta qu. Giacomo, 1798.

Brancadoro 1806

Brancadoro, Cesare. *Le mie meditazioni su le tombe*. Fermo: dalla Stamperia di Pallade, 1806.

Brandi 1949

Brandi, Cesare. *Periplo della scultura moderna* (I), in «L'Immagine» 11 (gennaio-febbraio 1949), pp. 58-65.

Breme 1818

Breme, Ludovico. *Postille di Lodovico di Breme sull'appendice ai cenni della poesia romantica del signor C.G. Londonio.* Milano: co' tipi di Giovanni Pirotta, 1818.

Bresciano 1935

Rosini, Giovanni. *Lettere inedite di Giovanni Rosini a Giacomo Leopardi e ad Antonio Ranieri*, a cura di Raffaele Bresciano. Napoli: tipografia Joele & Aliberti, 1935.

Brocchi 1898

Brocchi, Virgilio. *La scuola classica romagnola*. Venezia: tip. Ferrari, 1898.

Brunori 1726

Brunori, Camillo. *Il medico poeta, ovvero La medicina esposta in versi, e prose italiane*

da Camillo Brunorj di Meldola primario medico di Pergola Con una satira in fine contro quelli, che biasimano la poesia nel medico. In Fabriano: appresso Gregorio Mariotti, 1726.

Brusantini 1837
Brusantini, Vincenzo. *L' Angelica innamorata*. Venezia: G. Antonelli, 1837.

Buchanan 1566
Buchanan, George. *Psalmorum Dauidis paraphrasis poetica, nunc primum edita, authore Georgio Buchanano, Scoto. Eiusdem Buchanani tragoedia quae inscribitur Iephtes. Caetera eius opera seorsum edita sunt*. Geneva: apud Henricum Stephanum, & ejus fratrem Robertum Stephanum, 1566.

Buffon 1820
Buffon, Georges Louis. *Le opere di Buffon nuovamente ordinate ed arricchite della sua vita e di un ragguaglio dei progressi della storia naturale dal 1750 in poi dal conte di Lacepede*. Venezia: al negozio di libri all'Apollo, 1820.

Bulferetti 2002
Bulferetti, Luigi. *Contributi alla storia del pensiero sociale del Risorgimento: il socialismo e il 1848 nell'autobiografia inedita di David Levi*, in «Società» 2 (1948), pp. 219-238.

Buranelli – Liverani – Nasselrath 2006
Buranelli, Francesco – Liverani, Paolo – Nesselrath, Arnold. *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006.

Burmann 1709
Burmann, Peter. *Titi Petronii Arbitri Satyricôn quae supersunt cum integris doctorum virorum commentariis; & notis Nicolai Heinsii & Guilielmi Goesii nunc primum editis. Accedunt Jani Dousae Praecidanea, d. Jos. Ant. Gonsali de Salas Commenta, variae dissertationes & praefationes. Curante Petro Burmanno*. Trajecti ad Rhenum: apud Guilielmum vande Water, 1709.

Cafà 2017
Cafà, Valeria. *Moderno, la Flagellazione*, in *Jheronimus Bosch e Venezia*, a cura di Bernard Aikema. Venezia: MUVE; Marsilio, 2017, pp. 134-135.

Cagliostro 1786
Cagliostro, Alessandro. *Memorie del conte di Cagliostro prigioniero alla Bastiglia e supposto implicato nel processo del cardinale di Rohano*. 1786.

Caiafa 1792
Caiafa, Cammillo Domenico. *Il Cimone poema di Domenico Caiafa accademico fiorentino*. Firenze: presso Iacopo Grazioli, 1792.

Calandrino 1938
Calandrino, Ignazio. *Rapisardi*. Milano: G. Intelisano, stampa 1938.

Calzolari 2000
Calzolari, Monica. *Le commissioni preposte alla conservazione del patrimonio artistico e archeologico di Roma durante il periodo napoleonico: 1809-1814: nuove ricerche sui fondi documentari dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino: atti*

del Convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 515-559.

Camillo Antona-Traversi 1887

Leopardi, Giacomo. *Canti e versioni di Giacomo Leopardi*, publicati con numerose varianti di su gli autografi recanatesi da Camillo Antona-Traversi. Città di Castello: S. Lapi, 1887.

Cammarano 1841

Cammarano, Salvatore. *Saffo: tragedia lirica in tre parti*. Roma: Olivieri, 1841.

Campailla 1737

Campailla, Tommaso. *L'Adamo ovvero il Mondo Creato poema filosofico del sign. D. Tommaso Campailla, cogli argomenti di ciascun canto tradotti in verso eroico latino dal sign. don Giuseppe Prescimone, in questa seconda edizione corretto, e riformato dallo stesso Autore con varie aggiunte, e con le risposte alle obbiezioni fattegli sopra l'ipotesi della fermentazione, e sopra altre materie filosofiche, e con un indice copioso delle materie*. In Roma: nella stamperia di Antonio Rossi, 1737.

Campetti 1838

Campetti, Placido. *Via crucis: inni*. Lucca: Giusti, 1838.

Campi 1774

Campi, Paolo Emilio. *Bibli. Tragedia del conte Paolo Emilio Campi di Modana accademico ducale*. In Modena: presso la Società Tipografica, 1774.

Candido 1771

Candido, Giuseppe Maria. *Traduzione letterale della Buccolicà e della Georgica di Virgilio in verso toscano sciolto del padre maestro Giuseppe Maria Candido*. In Napoli: presso Gianfrancesco Paci, 1771.

Cantarutti 2013

Cantarutti, Giulia. 2013, *Fra Italia e Germania. Studi sul transfert culturale italo-tedesco nell'età dei Lumi*. Bologna: Bononia University Press, 2013.

Cantarutti 2018

Cantarutti, Giulia. *Due riviste romane nel transfert culturale italo-tedesco dell'età di Winckelmann*, in *La densità meravigliosa del sapere*, a cura di Maurizio Pirro. Milano: Ledizioni, 2018.

Cantini 1831

Cantini, Lorenzo. *Tesoro del foro toscano o sia Raccolta delle decisioni del Supremo Consiglio e delle Regie Ruote civili delle prime appellazioni della Toscana*, vol. XXIV. Firenze: nella Stamperia del giglio, 1831.

Cantù 1840

Cantù, Ignazio. *Cronaca, ossia Collezione di notizie contemporanee su le lettere, le scienze, la morale, l'arti e l'industria*. Milano: vedova di A.F. Stella e Giacomo figlio, 1840.

Capece 1630

Capece, Marcantonio. *Discorsi dell'eccellenze di Maria Vergine beatissima composti dal p. Marco Antonio Capeci napoletano teologo della Compagnia di Giesù*. In Napoli: per Secondino Roncagliolo, 1630.

Capilupi 1726

Capilupi, Ippolito. *L'Affrica liberata. Poema eroico del marchese Ippolito Capilupi*

mantovano, e patrizio romano. In Mantova: nella Stamperia di S. Benedetto, per Alberto Pazzoni, impressore arciducale, 1726.

Caporuscio 2017
Caporuscio, Flavia. *Saluzzo, Diodata*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 89. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017.

Capozzi 1875
Capozzi, Vincenzo. *Canti*. Firenze: Tip. di G. Barbèra, 1875.

Cappelletti 1868
Cappelletti, Licurgo. *Poesie*. Pisa: Nistri, 1868.

Cappelli – Ferrari 1884
Cammelli, Antonio. *Rime edite e inedite di Antonio Cammelli detto il Pistoia*, per cura di Antonio Cappelli e Severino Ferrari. Livorno: Vigo, 1884.

Cappone 1675
Cappone, Francesco Antonio. *Poesie liriche di d. Francesco Antonio Cappone Accademico Ozioso. Ristampate con aggiunta d'altri suoi componimenti. Dedicate all'illustriss. et eccell. signor d. Francesco Carafa prencipe di Beluedere*. In Venetia: appresso Zaccaria Conzatti, 1675.

Caputo 1967
Caputo, Vincenzo. *Italia poetica antica e moderna*. Roma: Ist. editoriale del Mediterraneo, stampa, 1967.

Caramella 1995
Caramella, Santino. *Il pensiero filosofico in Sicilia: dall'età antica alla contemporanea: con scritti inediti*; nota e a cura di Francesco Armetta. Caltanissetta: S. Sciascia, 1995.

Carbas 1853
Carbas, Agostino. *La Chiesa primitiva. Inno*. Padova: 1853.

Carbuccia 1675
Carbuccia, Sebastiano. *Delle poesie di Sebastiano Carbuccia corso bastiese, dottore di legge, & Academico Vagabondo dedicate alla seren. altezza di Cosmo III gran duca di Toscana, &c*. In Venetia: appresso Antonio Bosio, 1675.

Carcani 1794
Carcani, Gaetano. *Raccolta di varj epigrammi divisa in sette libri*. In Napoli: dalla stamperia reale, 1788-1796.

Carcano 1878
Carcano, Giulio. *Opere di Shakespeare*. Milano: U. Hoepli, 1878.

Carena 1858
Carena, Giacianto. *Vocabolario d'arti e di mestieri: prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti e ad alcuni mestieri per saggio di un vocabolario metodico della lingua italiana*. Napoli: C. Boutteaux e M. Aubry ; Giuseppe Marghieri, 1858.

Carmassi 1988
Carmassi, Carlo. *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Seicento e del Settecento (1668-1779)*. Pisa: Jacques e i suoi quaderni, 1988.

Carpani 1802
Carpani, Giuseppe. *Camilla ossia Il sotterraneo, dramma serio-giocoso per musica in tre atti da rappresentarsi in Parma nel R.D. Teatro di Corte il carnevale dell'anno 1802 sotto la protezione delle Loro Altezze Reali*. Parma: dalla stamperia Carmignani, 1802.

Casini 1715.
Casini, Francesco Maria. *Delle prediche dette nel palazzo apostolico da fra Francesco Maria d'Arezzo Cappuccino*. In Milano: nella stamperia di Francesco Vigone, e fratelli, 1714-1715.
Cassini 1681
Cassina, Giovanni Antonio. *L'assuntione di Maria Vergine*. In Como: nella stampa di Paolo Antonio Cipriani, 1681.
Cassola 1791
Cassola, Gaspare. *La Farsaglia di M. Anneo Lucano trasportata in versi toscani dall'abate Gaspare Cassola, ed accresciuta dal medesimo di note, e di un piccolo dizionario geografico-storico*. In Milano: nella stamperia di Francesco Pogliani nella contrada de' Bossi, 1791.
Cassoli 1802
Cassoli, Francesco. *Versi di Francesco Cassoli reggiano*. Parma: co' tipi bodoniani, 1802.
Castagnoli 1838
Castagnoli, Achille. *I borghigiani di Faenza poemetto storico in tre canti riferibile all'ultima invasione francese in Italia*. Bologna: pei tipi del Nobili e comp., 1838.
Castelletti 1597
Castelletti, Cristoforo. *Tutte l'opere di Christoforo Castelletti, cioè, L'Amarilli pastorale. I torti amorosi. Il furbo. et Le strauaganze d'amore*. In Vinegia : presso Gio. Battista, & Gio. Bernardo Sessa, 1597.
Casti 1769
Casti, Giovanni Battista. *Poesie liriche di Gio. Batista Casti poeta di sua altezza reale il gran duca di Toscana*. In Firenze: per lo Stecchi, e Pagani, all'insegna del Giglio, 1769.
Casti 1795
Casti, Giovanni Battista. *Poesie liriche di Gio Battista Casti con aggiunte*. Torino: 1795.
Casti 1800
Casti, Giovanni Battista. Novelle di Giambatista Casti romano tomo. Parigi: dalla Tipografia italiana, 1800.
Casti 1803
Casti, Giovanni Battista. *Li tre Giulj: sonetti di Giambattista Casti*. Milano: Nuova Stamperia in Santa Margherita, 1803.
Castorina 1836
Castorina, Domenico. *Cartagine distrutta: poema epico*. Catania: presso Pietro Giuntini, 1836.
Castrucci 1853
Castrucci, Giacomo. *Pro Ferdinandi II utriusque siciliae regis pientissimi augustaque domus incolumitate qui Carolum III*. 1853.
Cataldo 2019
Leopoldo Cicognara filosofo dell'arte, 1767-2017, atti del Simposio nazionale Venezia, Accademia di belle arti, 22-23 novembre 2017, a cura di Gaetano Cataldo. Firenze: Olschki, 2019.
Catra 2014
Catra, Elena. *Dalla bottega all'Accademia. La famiglia degli scultori Ferrari a Venezia nell'Ottocento*. Tesi di Dottorato, Dottorato di ricerca in Storia delle Arti Ciclo XXVI. Tutore del Dottorando Prof. Nico Stringa. Venezia: 2014.

Cavaglion 2001
Cavaglion, Alberto. *Gli ebrei italiani e il Risorgimento: la lezione di David Levi*, in *La Bibbia, la coccarda e il tricolore: i valdesi fra due emancipazioni, 1798-1848*: atti del XXVII e del XXXVIII Convegno di studi sulla Riforma e sui movimenti religiosi in Italia: Torre Pellice, 31 agosto-2 settembre 1997 e 30 agosto-1° settembre 1998, a cura di Gian Paolo Romagnani. Torino: Claudiana, 2001, pp. 369-374.
Cavallotti 1881-1896
Cavallotti, Felice. *Opere*. Milano: Tipografia sociale E. Reggiani e C., 1881-1896.
Cazzati 1668
Cazzati, Maurizio. *La Giuditta accademia spirituale posta in musica da Maurizio Cazzati. Dedicata all'illustrissima signora co. Chiara Montecuccoli Orsi, cantata nella sala dell'illustrissimo sig. co. Astore Orsi il di 24. Marzo dell'anno 1668*. In Bologna: per Giacomo Monti, 1668.
Cecchini 1635
Cecchini, Andrea. *Troia destrutta tragedia di Andrea Cecchini. Dedicata all' illustriss. sig. Iacopo Soldani*. In Fiorenza: nella stmperia de' Landini, 1635.
Celli 1867
Celli, Pietro. *Del principio di nazionalita nella moderna societa europea*. Pavia: Tip. dell'artista Grossi e Comp., 1867.
Centanni 2003
Centanni, Monica. *L'originale assente. L'invenzione del Laocoonte. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 41a,* in «La Rivista di Engramma» 25 (maggio-giugno 2003), p. 29-42.
Centanni 2006
Centro Studi ClassicA coordinato da M. Centanni. *Laocoonte: variazioni sul mito; con una Galleria delle fonti letterarie e iconografiche*, in «La Rivista di Engramma» 50 (luglio-settembre 2006), pp. 16-39.
Cerioli 1841
Cerioli, Marcello. *Ghismonda da Salerno: tragedia*. Milano: Dalla Società Tipogr. de' classici italiani, 1841.
Ceroni 1803
Ceroni, Giuseppe Giulio. *Lettere di sei donne infelici ai loro sposi ed amanti sciolti*. Milano: dalla tipografia di Agnello Nobile, 1803.
Cerretani 1560
Cerretani, Alessandro. *L'Eneida in toscano del generoso et illustre giovine il signor cavalier Cerretani*. In Fiorenza: appresso Lorenzo Torrentino impressor ducale, 1560.
Cerroti – Cugnoni 1865
Adriani, Marcello. *Le vite parallele di Plutarco volgarizzate da Marcello Adriani il giovane; tratte da un codice autografo inedito della corsiniana*, riscontrate col testo greco ed annotate da Francesco Cerroti e da Giuseppe Cugnoni. Firenze: F. Le Monnier, 1865.
Ceruti 1805
Ceruti, Giacinto. *La Iliade di Omero recata dal testo greco in versi toscani da Giacinto Ceruti*. Livorno: presso Tommaso Masi e Comp.o co' tipi di Didot il maggiore, 1805.
Cesari 1822
Cesari, Antonio. *Il Milone gruppo del signor Giuseppe Fabris veneziano e due busti*

del medesimo. Rime di Antonio Cesari dell'oratorio di Verona a sua eccellenza il conte Antonio Aponi ambasciador d'Austria. In Roma: nella stamperia De Romanis, 1822.

Cesarotti 1802
Cesarotti, Melchiorre. *La Iliade di Omero*. Pisa: dalla tipografia della Società lett. [*Opere dell'abate Melchior Cesarotti padovano* 6-7], 1802.

Ceuli 1672
Ceuli, Tiberio. *L'Oriente conquistato poema heroico di Tiberio Ceuli dedicato all'altezza del sig. duca Gio. Federico di Bransuigh*. In Roma: per Filippo Maria Mancini, 1672.

Chemello 2002
Chemello, Adriano. *La 'Saffo Italiana': Diodata di Saluzzo di Roero*, in *L'alterità nella parola: storia e scrittura di donne nel Piemonte di epoca moderna*, a cura di Cristina Bracchi. Torino : Theleme, 2002.

Chiarello 1702
Chiarello, Benedetto. *Chimica filosofica o'vero Problemi naturali sciolti in uso morale dal p. Benedetto Chiarello della Compagnia di Giesu*. In Messina: nella stamperia di Vincenzo d'Amico, 1696-1702.

Chiari 1759
Chiari, Pietro. *Commedie in versi del sig. abate Pietro Chiari bresciano poeta di S.A. serenissima il sig. duca di Modena*. In Bologna: a S. Tommaso d'Aquino, 1759.

Chiari 1761a
Chiari, Pietro. *Commedie in versi del sig. abate Pietro Chiari Bresciano poeta di S.A. Serenissima il sig. duca di Modana*. Tomo primo-decimo. In Bologna: a S. Tomaso d'Aquino, 1759-1762.

Chiari 1761b
Chiari, Pietro. *Poesie, e prose italiane, e latine dell'abate Pietro Chiari poeta*. In Venezia: presso Angelo Pasinelli, 1761.

Chiarini 1849
Chiarini, Giovanni. *Teatro tragico latino*. Firenze: Tipografia del Vulcano, 1849.

Chiarli 1831
Chiarli, Achille. *Versi*. Pavia: Fusi, 1831.

Chiarli 1841
Chiarli, Achille. *Studi poetici*. Milano: Tipografia Guglielmini e Radaelli, 1841.

Chiarli 1847
Chiarli, Achille. *All'Italia carme*. Bergamo: Mazzoleni, 1847.

Chiarli 1855
Chiarli, Achille. *La vendetta del Conte Giuliano: Novella istorica*. Pavia: Fratelli Fusi, 1855.

Chiusole 1751
Chiusole, Adamo. *Componimenti poetici sopra la pittura trionfante di Adamo Chiusole nob: del s.r.i. di Roveredo convittore nel nobil Collegio Tolombi di Siena dedicati al nobil sig. Fabio Sergardi patrizio sanese.* In Siena: appresso il Bonetti nella Stamperia del Pubblico ; per Francesco Rossi stampatore, 1751.

Chiusole 1768
Chiusole, Adamo. *Dell'arte pittorica libri VIII coll'aggiunta di componimenti diversi*. In Venezia: presso Caroboli e Pompeati compagni, 1768.

Chiusole 1781
Chiusole, Adamo. *De' precetti della pittura libri IV in versi. Si aggiungono in prosa I. Lo studio della poesia, e della storia adattato a' pittori, e ridotto all'uso pratico de' medesimi. II. Varie tavole di simboli pittoreschi. III. Una di notizie istoriche intorno alle tre belle arti. IV. Una de' piu insigni pittori, scultori, ed architetti antichi, e moderni & c. & c*. Vicenza: nella stamperia Turra, 1781.

Chiusole 1782a
Chiusole, Adamo. *Itinerario delle pitture, sculture, ed architetture piu rare di molte citta d'Italia del cav. Adamo Chiusole roveretano fra gli arcadi Vergisio Sipiliano dedic. alla nob. sig. baron. Teresa Pimarta nata Partini de Neuhoff di Roveredo*. In Vicenza: nella stamperia Turra, 1782.

Chiusole 1782b
Chiusole, Adamo. *Le pitture, sculture ed architetture piu rare di Roma osservate e indicate dal cav. Adamo Chiusole roveretano fra gli Arcadi Vergisio Sipiliano*. In Vicenza: nella stamperia Turra, 1782.

Ciampi 1880
Ciampi, Ignazio. *Poesie: raccolta completa*. Roma: tip. Galeati, 1880.

Ciampoli 1676
Ciampoli, Giovanni Battista. *Poesie funebri, e morali di Monsignor Giouanni Ciampoli*. Venetia: per il Curti, 1676.

Cibario 1860
Cibrario, Luigi. *Raggi dell'anima: versi giovanili*. Torino: Tipografia eredi Botta, 1861.

Ciceri 1818
Ciceri, Giacomo. *Tamerlano, capriccio tragico dedicato al cavaliere conte Alessandro Volta patrizio comasco*. Milano: presso Giuseppe Maspero, 1818.

Cicinelli 1882
Cicinelli, Domenico. *Versione ed autografo di Giacomo Leopardi sul libro secondo della Eneide*. Frascati: Tipografia Tuscolana, 1882.

Cicogna 1847
Cicogna, Emmanuele Antonio. *Saggio di bibliografia veneziana*. Venezia: dalla Tipografia di G. B. Merlo, 1847.

Cicognara 1790
Cicognara, Leopoldo. *Le belle arti*. In Ferrara : per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, 1790.

Cicognara 1834
Cicognara, Leopoldo. *Lettere inedite del conte Leopoldo Cicognara al Ch. Prof. Sig. Cav. Gio. Battista Vermiglioli*, in «Oniologia scientifico-letterario di Perugia» 14/2 (agosto 1834), pp. 337-340.

Cipriani 1814
Cipriani, Giosafat. *Costantino il Grande poema epico.* Verona: dalla Tipografia Giuliari, 1814.

Coco – Francini – Sartoni 2018
Firenze 1815. Il ritorno di Venere: riflessioni sul recupero toscano delle opere d'arte trafugate da Napoleone, a cura di Giulia Coco, Carlo Francini, Enrico Sartoni. Firenze: Edifir; Accademia delle arti del disegno, 2018.

Codogni 1862
Codogni, Ariodante. *L'Eneide di Publio Virgilio Marone*; recata in versi italiani da Ariodante Codogni. Mantova: Benvenuti, 1862.
Cole 2001
Cole, Michael. *The Figura Sforzata: Modelling, Power and the Mannerist Body*, in «Art History» 24/4 (September 2001), pp. 520-551.
Colpani 1784
Colpani, Giuseppe. *Opere del cavaliere Giuseppe Colpani di Brescia*. Vicenza: nella stamperia Turra, 1784-1794.
Comazzi 1711
Comazzi, Gio. Battista. *Filosofia, et amore, nella raccolta d'alcuni sonetti*. In Trento: per Gio. Antonio Brunati, 1711.
Cometa 2004
Cometa, Michele. *Parole che dipingono: letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*. Roma: Meltemi, 2004.
Cometa 2011
Cometa, Michele. *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in *La fotografia: oggetto teorico e pratica sociale*: atti del XXXVIII Congresso AISS, a cura di Vincenza Del Marco, Isabella Pezzini. Roma: Nuova cultura, 2011, pp. 63-101.
Cometa 2012
Cometa, Michele. *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina, 2012.
Comparetti 1896
Comparetti, Domenico. *Virgilio nel Medioevo*. Firenze: Bernardo Seeber, 1896.
Componimenti 1743
Componimenti in morte del marchese Niccolò Fraggianni. In Napoli: nella Stamperia Simoniana, 1763.
Componimenti 1805
Varj componimenti in lode della Immacolata Concezione di Maria recitati dagli Arcadi della Colonia Aletina nella chiesa di S. Maria della Verita de' padri eremitani Agostiniani Scalzi di Napoli agli 8 di dicembre del corrente anno. In Napoli: presso Gaetano Raimondi, 1805.
Componimenti 1821
Componimenti poetici sopra i misteri del rosario di Maria santissima de' fratelli della Real Arciconfraternita sotto tal titolo eretta in S. Domenico Maggiore recitati da' medesimi nel dì 6. ottobre 1821. Napoli: dalla tipografia Flautina, 1821.
Congresso cattolico 1888
Atti e documenti del VII Congresso cattolico italiano tenutosi in Lucca dal 19 al 23 aprile 1887. Bologna: Tipografia arcivescovile 1888.
Conti 2005
Conti, Fulvio. *Levi, David*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 64. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005.
Contini 2022
Contini, Federico. (2022). *L'Eneide travestita di Giovan Battista Lalli. Note sulle vicende compositive ed editoriali*, in «AOQU. Achilles Orlando Quixote Ulysses - Rivista di

Epica» 3/2 (2022) [*Comico, eroicomico, satirico, umoristico*, a cura di Francesco Brancati e Maria Cristina Cabani], pp. 175-203.

Coppola 1996
Coppola, Tina. *Osservazioni su Alfieri traduttore dell'Eneide*, in «Rivista di cultura classica e medioevale» 38/2 (luglio-dicembre 1996), pp. 329-333.

Corbeau-Parsons 2013
Corbeau-Parsons, Caroline. *Prometheus in the Nineteenth Century. From Myth to Symbol.* New York: Legenda, 2013.

Cordara 1754
Cordara, Giulio Cesare. *La morte di Nice dramma pastorale di Panemo Cisseo P.A. ed accademico Immobile con alcune osservazioni di Alcisto Solajdio*. In Genova: presso Bernardo Tarigo, 1754.

Corsalini 2014
Corsalini, Giulia. *'La notte consumata indarno'. Leopardi e i traduttori dell'Eneide.* Macerata: EUM, 2014.

Corsini 1842
Corsini, Bartolomeo. *Il torracchione desolato*. Venezia: G. Antonelli, 1842.

Cortusi 1591
Cortusi, Giacomo Antonio. *L'horto de i semplici di Padoua, oue si vede primieramente la forma di tutta la pianta con le sue misure: & indi i suoi partimenti distinti per numeri in ciascuna arella, intagliato in rame. Opera che serue mirabilmente alla memoria de gli studiosi*. In Venetia: appresso Girolamo Porro, 1591.

Corvisieri 2011
Corvisieri, Valerio. *Missirini, Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 75. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011.

Cossa 1877
Cossa, Pietro. *Giuliano l'apostata dramma in cinque atti, e in versi*. Torino: F. Casanova, 1877.

Costa 1817
Costa, Paolo. *Il Laocoonte*, in «Lo Spettatore» 9 (1817), pp. 553-557.

Costa 1819-1821
Costa, Paolo. *La Divina Commedia di Dante Alighieri con tavole in rame*. Bologna: per Gamberini, e Parmeggiani, 1819-1821.

Costa 1828
Costa, Paolo. *La Divina Commedia di Dante Alighieri con note di Paolo Costa*. Milano: Gaetano Schiepati, 1827-1828.

Costa 1830
Costa, Paolo. *Poesie edite ed inedite*, in *Opere di Paolo Costa*. Firenze: stamperia di Francesco Cardinali, 1829-1830.

Costa 1877
Costa, Giuseppe. *Amore ed arte, ossia L'ultima decade di Raffaello Sanzio da Urbino in Roma: cantici*. Montecassino: tip. di Montecassino, 1877.

Costantini 1745
Costantini, Nicolo. *Memorie istoriche, critiche, morali, concernenti la vita del beato Giordano Forzate priore di s. Benedetto in Padova libri sei, scritti da Nicolò Costantini della Compagnia di Gesù*. In Venezia: appresso Francesco Pitteri, 1745.

Cozza 1872
Cozza, Giovanni. *Il secondo libro della Eneide virgiliana, tradotto e commentato da Giovanni Cozza*. Firenze: Tip. all'Insegna di S. Antonino, 1872.
Criniti 1968
Criniti, Nicola. *Contributo allo studio di Catilina nella letteratura europea*, in «Nuova rivista storica» 52 (1968), pp. 50-354.
Crivellucci 1892
Oriani, Alfredo. *La lotta politica in Italia, origini della lotta attuale (476-1887)*, Torino-Roma, 1892, p. 892, in-8; recensione di Amedeo Crivellucci, in «Studi Storici» 1 (1892), p. 286.
Cuneo d'Ornano 1822
Cuneo d'Ornano, Francesco. *Il Paradiso perduto di Gio. Milton tradotto dal padre Gio. Francesco Cuneo d'Ornano chierico regolare della Madre di Dio con prefazione e note*. Roma: presso Vincenzo Poggioli stampatore camerale, 1822.
Curlo 1925
Curlo, Faustino. *Catalogo dei codici della Biblioteca Universitaria di Genova*, 1925.
Cusani 1854
Cusani, Francesco. *La letteratura latina dalla sua origine alla caduta dell'Impero d'Occidente: per squarci dei singoli autori in versioni italiane con biografie e introduzione storica*. Milano: Pirotta e C., 1854.

Da Morrona 1812
Da Morrona, Alessandro. *Pisa illustrata nelle arti del disegno da Alessandro da Morrona*. Livorno: presso Giovanni Marenigh, 1812.
Dal Borgo 1837
Dal Borgo, Baccio. *Le Argonautiche: poema greco di Apollonio Rodio portato in poema italiano*. Pisa: Tipografia Nistri, 1837.
Dal Cerro 1888
Dal Cerro, Emilio. *Profili. Mario Rapisardi*, in «Cronaca rossa di letteratura, scienza ed arte» 2/3 (1888), pp. 7-8.
Dal Pozzo 1692
Dal Pozzo, Andrea. *Sermoni degli angelisanti nostri custodi, e del loro capo S. Michele arcangelo, detti nella Congregatione de' nobili nella Casa Professa di Napoli della Compagnia di Giesù dal padre Andrea Da Pozzo della medesima Compagnia*. In Napoli: per il De Bonis stampatore arcivescov., 1692.
Dalle Laste 1795
Dalle Laste, Natale. *L'Eneide di P. Virgilio Marone volgarizzata da Natal dalle Laste*. In Vinegia: nella Stamperia Coleti, 1795.
Danna 1874
Danna, Casimiro. *Due sonetti di Diodata Roero di Saluzzo*, in «Il Baretti nuovo giornale scolastico letterario» 4/35 (13 agosto 1874), pp. 277-279.
Danzi 2012
Manzoni, Alessandro. *Tutte le poesie*, a cura di Luca Danzi. Milano: BUR Rizzoli, 2012.
De Benedictis 1747
De Benedictis, Giovanni. *Opere drammatiche di Giovanni De Benedictis della città di*

Taranto consecrate alla sacra real maestà di Maria Amalia Valburga di Sassonia. In Napoli: nella stamperia de' Muzj, 1747.

De Benedictis 1758

De Benedictis, Giovanni. *Azioni sagre dell'abate Giovanni De Benedictis fra gli arcadi Salenio Tripolitano*. In Roma: per Giovanni Generoso Salomoni stampatore, e libraro, 1758.

De Carli 1775

De Carli, Antonio Luigi. *Sculptura Carmen. Auctore Ludovico Doissin*. Mediolani: ex typographia Josephi Marelli, 1775.

De Carli 1777

De Carli, Antonio Luigi. *Scalptura carmen auctore Ludovico Doissin*. Mediolani: Ex Typographia Josephi Marelli, 1777.

De Carli 1823

De Carli, Antonio Luigi. *Il Vangelo delle domeniche spiegato dal preposto parroco Anton-Luigi De Carli*. Milano: dalla tipografia di Omobono Manini, 1823.

de Dominicis 1796

de Dominicis, Giacomo. *Elettra tragedia di Sofocle tradotta dal grego in verso italiano da Giacomo De Dominicis professore di lingua greca nell'Archiginnasio romano*. In Roma: per Michele Puccinelli a Tor Sanguigna, 1796.

De Focatiis 1814

De Focatiis, Cosmo. *Saggio sull'arte d'inventare in pittura*. Napoli: nella Stamperia Flautina, 1814.

De Gamerra 1773

Gamerra, Giovanni de. *Lucio Silla, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnevale dell'anno 1773*. In Milano: presso Gio. Batista Bianchi regio stampatore, 1773.

De Gamerra 1781

De Gamerra, Giovanni. *La Corneide, poema eroicomico*. Livorno: Gio. Tommaso Masi, 1781.

De Luca 1843

De Luca, Giovanni. *Saggio di poesie filosofiche di Giovanni De Luca; preceduto da un discorso sulla poesia*. Napoli: tip. di Porcelli, 1843.

De Martini 2005

De Martini, Vega. *La riproduzione delle antichità: i gessi di Carlo e i biscuit di Ferdinando di Borbone*, in «Rivista storica del Sannio» 3/12.2 (2005), pp. 261-272.

De Rossi 1783

De Rossi, Giovanni Gherardo. *Elogio dell'abbate Sperandio e suo Mar Grande*. Vercelli: dalla stamperia Patria, 1783.

De Rossi 1798

De Rossi, Giovanni Gherardo. *Poesie di Giovanni Gherardo De Rossi romano*. Pisa: dalla Nuova Tipografia, 1798.

De Santi 1895

De Santi, Angelo. *Ricordo materno, racconto*, in «La Civiltà cattolica» 40/16.3 (1895), pp. 305-319.

De Spuches 1852

De Spuches, Giuseppe. *Versioni dal greco: con note*. Palermo: stamp. F. Ruffino, 1852.

Décultot 2003
Décultot, Élisabeth. *Le Laocoon: histoire et réception Les Laocoon de Winckelmann*, in «Revue germanique internationale» 19 (2003), pp. 145-157.
Dekoninck 2022
Dekoninck, Ralph. *The stones and the crown. Or the triumphant death throes in the Martyrdom of Saint Stephen by Rubens*, in «Netherlands Yearbook for History of Art / Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek Online» 72/2 (2022), pp. 169-188.
Del Bene 1817
Del Bene, Benedetto. *I filugelli poema di Marco Girolamo Vida volgarizzato*. Verona: per l'erede Merlo, 1817.
Del Boca 1976
Del Boca, Angelo. *Gli italiani in Africa orientale: dall'unita alla marcia su Roma*. Roma; Bari: Laterza, 1976.
Del Gaudio 2023
Del Gaudio, Ilenia. *Al crocevia tra antico e moderno: l'Eneide travestita di Giovan Battista Lalli (1572-1637)*, in *Questioni di autorialità fra Medioevo ed età moderna*, a cura di Ettore Maria Grandoni e Enrico Moretti. Lecce: Pensa multimedia, 2023, pp. 183-200.
Del Giudice 1866
Ahrens, Heinrich. *Dottrina generale dello Stato tradotta da P. Del Giudice*. Napoli: Stabilimento Tip. de' Classici Italiani, 1866.
Delâtre 1854
Delâtre, Louis. *La langue francaise dans ses rapports avec le sanscrit et avec les autres langues indo-europeennes*. Paris: F. Didot, 1854.
Delâtre 1866
Delâtre, Louis. *Intorno alla collocazione del Ratto di Polissena, gruppo scolpito dal professor Pio Fedi: discorso*. Firenze: Tipografia di A. Salani, 1866.
Delâtre 1868
Delâtre, Louis. Canti e pianti: poesie. Firenze: Bettini libraio-editore, 1868.
Delâtre 1869
Delâtre, Louis. *Della unità della lingua italiana e del metodo per conseguirla / osservazioni di Luigi Delâtre sugli opuscoli di Alessandro Manzoni (Relazione intorno all'unitá della lingua italiana e Appendice alla medesima) e sull'articolo di Raffaello Lambruschini*, in «Nuova Antologia» 11 (1869), p. 541-552.
Delâtre 1870
Delâtre, Louis. *Ricordi di Roma*. Firenze: Tip. della Gazzetta d'Italia, 1870.
Delâtre 1871
Delâtre, Louis. *Vocaboli germanici e loro derivati nella lingua italiana*. Roma: Bocca, 1871.
Delâtre 1872
Delâtre, Louis. *Canti e pianti: poesie*. Roma: Tipografia Barbèra, 1872.
Delâtre 1873
Delâtre, Louis. *Saggi linguistici*. Firenze: Barbera, 1873.
Della Noce – Torre 1859
Della Noce, Luigi – Torre, Federico. Nuovo vocabolario italiano-latino : compilato ad uso delle scuole. Torino: Tip. F. Favale, 1859.

Della Porta 1652
Della Porta, Giovan Battista. *La Fisonomia dell'huomo, et La celeste di Gio. Battista Dalla Porta. Libri sei. Tradotti di latino in volgare, & hora in questa noua forma, & vltima editione ricorreta & postoui le figure di rame a propri suoi luoghi. Con la Fisonomia naturale di monsignor Giouanni Ingegneri di Polemone, & Adamantio*. In Venetia: presso Sebastian Combi, & Gio: La Noù, 1652.
Della Valle 1783
Della Valle, Guglielmo. *Lettere senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le belle arti*. Tomo III. In Venezia: presso Giovambatista Pasquali, 1783.
Della Valle 1829
Della Valle, Cesare. *Medea tragedia di Cesare Della Valle duca di Ventignano*. Bologna: Stamperia di Francesco Cardinali, 1829.
Dell'Erba 2016
Dell'Erba, Nunzio. *Rapisardi, Mario*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 86. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016.
Di Castro – Fox 1983
Di Castro, Daniela – Fox, Stephen Paul. *Disegni dall'antico dei secoli XVI e XVII dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*. Roma: De Luca, 1983.
Di Gennaro 1796
Di Gennaro, Antonio. *Poesie d'Antonio Di Gennaro duca di Belforte &c. tra gli arcadi Licofonte Trezenio*. Napoli: presso Vincenzo Orsino, 1796.
Diacóni 1764
Diacóni, Pellegrino Sperandio. *Rime sagre, profane, serie, e giocose di Pellegrino Sperandio romano di cittadinanza tiburtino. Delle filosofiche, e mattematiche scienze, e di sagra moral teologia*. In Roma: nella stamperia de' Rossi, 1764.
Diacóni 1783
Diacóni, Pellegrino Sperandio. *Marine Sirti, o siano scogli, fra' l'isole dell' arcipelago. La comparsa del Mar Grande, opera originalissima del poeta universale Pellegrino Sperandio Giaconi romano, inalzò la gloria poetica di questo secolo sopra tutti i passati. L'avidità con cui fu letto tal poema, determinò fin dal bel principio l'autore sudetto, a darne il proseguimento*. In Roma: pel Salomoni 1783.
Diacóni 1800
Diacóni, Pellegrino Sperandio. *Opere postume di Pellegrino Sperandio Diacóni denominato il poeta originale ed universale*. In Roma: 1800.
Diacóni 1821
Diacóni, Pellegrino Sperandio. *Collezione completa delle opere di Pellegrino Sperandio Diaconi poeta originale ed universale*. Roma: presso Lino Contedini, 1821.
Diodati 1641
Diodati, Giovanni. *La sacra Bibbia, tradotta in lingua italiana, e commentata da Giouanni Diodati, di nation lucchese*. Stampata in Geneva: per Pietro Chouët, 1641.
Dionigi Orfei 1840
Dionigi Orfei, Enrichetta. *Alla memoria della Marchesa Diodata Saluzzo. Componimenti Arcadici*. Roma: nella tip. Salviucci, 1840.
Dodero 2016
Dodero, Eloisa.*Venere de' Medici*, in *Il museo universale: dal sogno di Napoleone a*

Canova, Roma, Scuderie del Quirinale, 16 dicembre 2016-12 marzo 2017, a cura di Valter Curzi, Carolina Brook, Claudio Parisi Presicce. Milano: Skira, 2016, pp. 259-260.

Doissin 1752
Doissin, Louis. *Sculptura carmen. Auctore Ludovico Doissin. S.J.* Parisiis: apud Thiboust, regis typographum, in plateâ Cameracensi, 1752.

Doissin 1753
Doissin, Louis. *La gravure. Poeme.* A Paris: chez P.G. Le Mercier, imprimeur-libraire, rue S. Jacques au Livre d'or, 1753.

Doissin 1757
Doissin, Louis. *Sculptura carmen. Autore Ludovico Doissin*, *S. J.* Parisiis: apud P. AE. Le Mercier, typographum ac bibliopolam, 1757.

Dolce 1560
Dolce, Lodovico. *Le tragedie di Seneca, tradotte da m. Lodouico Dolce*. In Venetia: appresso Gio. Battista, et Marchion Sessa f., 1560.

Dolce 1561
Dolce, Lodovico. *Il Palmerino di M. Lodouico Dolce*. In Venetia: appresso Gio. Battista Sessa & fratelli, 1561.

Dolce 1566
Dolce, Lodovico. *Le tragedie di M. Lodouico Dolce. Cioè, Giocasta, Didone, Thieste, Medea, Ifigenia, Hecuba*. In Venetia: appresso Domenico Farri, 1566.

Dolce 1568a
Dolce, Lodovico. *L'Enea di M. Lodouico Dolce tratto dall'Eneida di Virgilio*. In Venetia: per Giouanni Varisco & compagni, 1568.

Dolce 1568b
Dolce, Lodovico. *Orlando furioso, di m. Lodouico Ariosto, corretto e dichiarato da m. Lodouico Dolce, con gli argomenti di m. Gio. Andrea dell'Anguillara*. In Vinegia: per Gio. Varisco, e compagni, 1568.

Donadoni 1834
Donadoni, Filippo. *Prediche e panegirici dell'abate d. Filippo Donadoni*. Bergamo: Mazzoleni, 1827.

Donini 1855
Donini, Pierluigi. *Il Piemonte nella lega occidentale: commentarii*. Torino: Tip. Arnaldi, 1855.

Dottori 1699
Dottori, Carlo de'. *L'Aristodemo tragedia del co. Carlo Dottori*. In Venetia: per Andrea Poletti, in Merzeria all'insegna dell'Italia, 1699.

Duca 1859
Duca, Francesco. *L'Eneide di Virgilio*; tradotta in ottava rima da Francesco Duca. Milano: Bernardoni, 1859.

Durazzo 1702
Durazzo, Giovanni Francesco. *La Passione del figliuolo di Dio descritta, e divisa in quattro parti dal p. Gian Francesco Durazzo*. In Firenze: per Michele Nestenus, 1702.

Elogio 1813
Elogio del conte Antonio Maria Borromeo, padovano, in «Giornale d'Italiana letteratura» 4 (bimestre di marzo e aprile 1813), pp. 3-35.
Emiliani 2018
Emiliani, Andrea. *Opere d'arte prese in Italia nel corso della campagna napoleonica 1796-1814 e riprese da Antonio Canova nel 1815*. Faenza: Carta bianca editore, 2018.
Enea 1748
Enea in Cartagine. Azione terza estratta dall'Eneide di Virgilio da rappresentarsi nel famosissimo teatro di San Giovanni Grisostomo. Venezia: Per Modesto Fenzo, 1748.
Ercolani 1792
Ercolani, Carlo. *La cristiade del Vida recata in ottava rima e in 24 canti divisa dal canonico Carlo Ercolani patrizio maceratese e Accademico catenato*. Macerata: presso Bartolommeo Capitani stampatore dell'Accademia de' Catenati, 1792.
Ernout – Meillet 1951
Ernout, Alfred – Meillet, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 1951.
Errico 1665
Errico, Scipione. *Le rivolte di Parnaso. Comedia. Impressione quinta. Accrescuita, e megliorata dall'autore insieme con l'Armonia d'Amore*. Roma: per Angelo Bernabò, 1665.
Errico 1878
Errico, Carmelo. *Versi di Carmelo Errico*. Imola: Tip. d'I. Galeati, 1878.
Espagne – Werner 1987
Espagne, Michel – Werner, Michaël. *La construction d'une référence allemande en France 1750-1914. Genèse et histoire culturelle*, in «Annales E.S.C.» 42 (1987), pp. 969-992.
Ettlinger 1961
Ettlinger, Leopold D. *'Exemplum doloris': Reflections on the Laocoön Group*, in *De artibus opuscola XL: Essays in honor of Erwin Panofsky*, edited by M. Meiss. New York: New York University Press, 1961, vol. 1, pp. 121-126.
EWD
Pfeifer, Wolfgang. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: Akademie Verlag, 2020 [https://www.dwds.de/d/wb-etymwb]

Facchini 2014
Facchini, *Cristiana. Orientalistica ed Ebraismo: una storia ai margini: David Castelli e Giorgio Levi della Vida*, in *La storiografia storico-religiosa italiana tra la fine dell'800 e la Seconda guerra mondiale*, a cura di Mario Mazza e Natale Spineto. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 111-139.
Fagioli Vercellone 1998
Fagioli Vercellone, Guido Gregorio. *Gallo, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 51. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1998.
Fava 1832
Fava, Angelo. *La fidanzata d'Abido: novella turca di Lord Giorgio Byron, tradotta in versi italiani dal dottor Angelo Fava*. Milano: Dalla società tipogr. de'Classici italiani, 1832.

Favaro 1886
Favaro, Antonio. *Documenti inediti per la storia dei manoscritti galileiani nella Biblioteca nazionale di Firenze*. Roma: Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1886.
Favilla 1887
«La favilla: rivista di letteratura e di educazione» 11/1 (1887) [*Fascicolo straordinario della rivista letteraria La favilla, dedicato agl'italiani morti a Sahati e a Dogali*], pp. 280-282.
Fedele 2003
Fedele, Donatella. *La polemica classico-romantica. Verità contro fantasia*, in *Il mito nella letteratura italiana. III Dal Neoclassicismo al Decandentismo*, a cura di Pietro Gibellini, Brescia: Morcelliana, 2003, pp. 99-131.
Fedi 1990
Fedi, Francesca. *L'ideologia del bello: Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*. Milano: F. Angeli, 1990.
Fedi 1991
Fedi, Francesca. *Leopoldo Cicognara e il problema del collezionismo*, in *L'Europa delle Corti alla fine dell'Antico Regime*, a cura di Cesare Mozzarelli, Gianni Venturi. Roma: Bulzoni, 1991, pp. 191-199.
Fedi 2019
Fedi, Francesca. *Io ho cessato di far versi: Cicognara tra vocazione poetica e militanza letteraria*, in *Leopoldo Cicognara filosofo dell'arte, 1767-2017, atti del Simposio nazionale* Venezia, Accademia di belle arti, 22-23 novembre 2017, a cura di Gaetano Cataldo. Firenze: Olschki, 2019, pp. 87-103.
Fernandez 1814
Fernandez, Gioachino. *Le eroidi ovvero Le pistole delle eroine di Publio Ovidio Nasone libera traduzione poetica con note ed osservazioni del dottore in legge Gioachino Fernandez colle risposte degli eroi opera dello stesso*. Catania: dalla stamperia dell'Università, 1814-1815.
Ferrari – Ossanna Cavadini 2017
Ferrari, S. – Ossanna Cavadini, Nicoletta. *J. J. Winckelmann (1717-1768). Monumenti antichi inediti. Storia di un'opera illustrata / History of an Illustrated Work*. Milano: Skira, 2017.
Ferrari 1884
Ferrari, Severino. *Il mago: arcane fantasie; aggiuntevi le rime di eccellenti poeti all'autore*. Roma: A. Sommaruga e C., 1884.
Ferrari 2001
Ferrari, Stefano. *Christian G. Heyne e la ricezione del Winckelmann nell'Italia del secondo Settecento*, in «Neoclassico» 19 (2001), pp. 75-101.
Ferrari 2002
Ferrari, Stefano. *L'eredità culturale di Winckelmann: Carlo Fea e la seconda edizione della* Storia delle Arti del Disegno presso gli Antichi, in «Roma moderna e contemporanea» 10 (2002), pp. 15-48.
Ferrari 2004
Ferrari, Stefano. *Il freddo calcolo della Geschichte. Heyne e la ricezione di Winckelmann in Italia*, in *Il primato della scultura: fortuna dell'antico, fortuna di Canova. Atti*

della seconda settimana di studi canoviani, Bassano del Grappa, Museo Civico, 8- 11 novembre 2000, a cura di M. Pastore Stocchi. Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2004, pp. 27-50.

Ferrari 2007

Ferrari, Stefano. *Carlo Amoretti e la* Storia delle Arti del *Disegno (1779) di Winckelmann*, in *Paesaggi europei del Neoclassicismo*, a cura di Giulia Cantarutti e Stefano Ferrari. Bologna: Il Mulino, 2007, pp. 191-212.

Ferrari 2008

Ferrari, Stefano. *Il rifugiato e l'antiquario. Fortunato Bartolomeo De Felice e il transfert italo-elvetico di Winckelmann nel secondo Settecento*. Rovereto: Osiride, 2008.

Ferrari 2011a

Ferrari, Stefano. *Da Vienna a Milano: genesi e reazioni alla prima traduzione della Storia delle Arti del Disegno di Winckelmann*, in *Vie Lombarde e Venete. Circolazione e trasformazione dei saperi letterari nel Sette-Ottocento fra l'Italia settentrionale e l'Europa transalpina*, a cura di Helmut Meter e Furio Brugnolo; con la collaborazione di Angela Fabris. Berlin; Boston: de Gruyter, 2011 pp. 259-272.

Ferrari 2011b

Ferrari, Stefano. *Il piacere di tradurre. François-Vincent Toussaint e la versione incompiuta dell'*Histoire de l'art chez les anciens *di Winckelmann*. Rovereto: Osiride, 2011.

Ferrari 2013

Ferrari, Stefano. *Il transfert di Winckelmann nella «Romagna erudita»* (1762-1784), in *Atti della decima giornata amaduzziana*, a cura di Paola Delbianco. Cesena: Il ponte vecchio, 2013, pp. 95-119.

Ferrari 2014a

Ferrari, Stefano. *Cicognara e Winckelmann: continuità e critica della storia dell'arte*, «Intersezioni» 1 (aprile 2014), pp. 97-114.

Ferrari 2014b

Ferrari, Stefano. *La storia dell'arte tra permanenza e cesura: Cicognara e Winckelmann,* in «Studi neoclassici» 2 (2014), pp. 191-198.

Ferrari 2015

Ferrari, Stefano. *Il Nachlaß italiano di Winckelmann: bilancio storiografico e nuove prospettive di ricerca*, in «Archivio storico italiano» 173 (2015), pp. 65-88.

Ferrari 2016

Ferrari, Stefano. *Una memoria inedita sulla riedizione viennese della* Geschichte der Kunst des Alterthums *(1776) di Winckelmann*, in *La brevitas dall'Illuminismo al XXI secolo: scritti in onore di Giulia Cantarutti*, a cura di Michael Dallapiazza, Stefano Ferrari, Paola Maria Filippi. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016, pp. 65-74.

Ferrari 2018

Ferrari, Stefano. *Il transfert italiano di Johann Joachim Winckelmann (1755-1786)*, in *La densità meravigliosa del sapere*, a cura di Maurizio Pirro. Milano: Ledizioni, 2018.

Ferrario 1851

Sue, Eugène. *Plik e Plok, o il gitano e il pirata: racconti due di Eugenio Sue; nuova versione italiana*. Milano: Libr. Ferrario, 1851.

Ferrero 2022

Ferrero, Ernesto. Canova e Napoleone, in *Io, Canova. Genio europeo*, a cura di Mario

Guderzo, Barbara Guidi, Giuseppe Pavanello. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2022, pp. 198-207.

Ferretti 1621
Ferretti, Marco Antonio. *Gli horti del sole. Poemetto del con. Marc'Ant. Ferretti. Al serenissimo Federico prencipe d'Vrbino.* In Venetia: nella stamperia di Alessandro Polo, 1621.

Fiamma 1611
Fiamma, Carlo. *Il Gareggiamento poetico del Confuso Accademico Ordito. Madrigali amorosi graui, e piaceuoli ne' quali si vede il bello, il leggiadro. & il vivace de i più illustri poeti d'Italia*. In Venetia: appresso Barezzo Barezzi, 1611.

Filicaia 1707
Filicaia, Vincenzo. *Poesie toscane di Vincenzo da Filicaia senatore fiorentino e accademico della Crusca. All'altezza reale del serenissimo Cosimo III*. granduca di Toscana. In Firenze: appresso Pietro Matini stampatore arcivescovale, 1707.

Filipponi 2020
Filipponi, Fernando. *Souvenir d'Arcadia: ispirazione letteraria, classicismo e nuovi modelli per le arti decorative alla corte di Clemente XI*. Torino: Allemandi, 2020.

Filomarino 1775
Filomarino, Clemente. *Delle notti di Young traduzione di Giuseppe Bottoni. E del Giudizio universale dello stesso Young canti tre trasportati in versi italiani da Clemente Filomarino napoletano, de' duchi Della Torre*. In Siena: nella stamperia di Luigi, e Benedetto Bindi, 1775.

Filomarino 1786
Filomarino, Clemente. *Versi di Clemente Filomarino de' duchi Della Torre*. Napoli: 1786.

Fiocchi 1816
Fiocchi, Eustachio. *Iliade d'Omero, nuovamente tradotta in ottava rima dall'abate Eustachio Fiocchi*. Milano: nella tipografia Sonzogno e comp., 1816.

Fiocchi 1816
Fiocchi, Eustachio. *Iliade d'Omero, nuovamente tradotta in ottava rima dall'abate Eustachio Fiocchi*. Milano: nella tipografia Sonzogno e comp., 1816.

Flangini 1791
Flangini, Ludovico. *L'Argonautica di Apollonio Rodio tradotta, ed illustrata*. In Roma: a spese di Venanzio Monaldini, e Paolo Giunchi, 1791-1794.

Follador 1858
Follador, Pietro. *Gli Agordini fanno i profumi in piazza per preservarsi dal colera*. Belluno: tipografia Tissi, 1858.

Fondo 2015
Fondo Giovanni Gentile. Catalogo dei libri con dedica e con note autografe di Giovanni Gentile; Sapienza Università di Roma, Biblioteca di Filosofia. Roma: 2015.

Fontanella 1638
Fontanella, Girolamo. *Ode del sig. Girolamo Fontanella, consecrate all'immortalità dell'ill.ma et eccell.ma signora D. Anna Carafa, principessa di Stigliano*. In Napoli: per Roberto Mollo: ad istanza di Gio. Domenico Montanaro, 1638.

Förster 1906
Förster, Richard. *Laokoon im Mittalter und in der Renaissance*, in «Jahrbuch der königlich preuszischen Kunstsammlungen» 27 (1906), pp. 149-178.

Forti 1831
Forti, Luigi. *Opere teatrali*. Arezzo: 1831.
Fournier 2003
Fournier, Laura. *La foule en Italie (XIXe-XXe siècles)*, in «Laboratoire Italien Journal» 4 (2003).
Fracassetti 1869
Petrarca, Francesco. *Lettere senili*; volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti. Firenze: Le Monnier, 1869-70.
Franceschi 1853
Franceschi, Enrico. *Ines di Castro*. Firenze: Tipografia Benelli, 1853.
Franceschinis 1799
Franceschinis, Francesco Maria. *L'Italia liberata. Poema epico dell'abate Francesco Maria conte Franceschinis*. Venezia: presso Francesco Andreola, 1799.
Franceschinis 1827
Franceschinis, Francesco Maria. *Canova odi*. Padova: pei tipi della Minerva, 1827.
Franchi – Maionchi 1853
Sacchetti, Franco. *Delle rime, le ballate e canzoni, i madrigali e le cacce: testo di lingua*. Lucca: presso Franchi e Maionchi, 1853.
Frugoni 1758
Frugoni, Carlo Innocenzo. *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*. In Venezia: impressi nella stamperia di Modesto Fenzo, 1758.
Frugoni 1779
Frugoni, Carlo Innocenzo. *Opere poetiche del signor abate Carlo Innocenzio Frugoni fra gli Arcadi Comante Eginetico*. Parma: dalla Stamperia reale, 1779.
Fucini 1867
Fucini, Renato. *Le poesie di Neri Tanfucio: con nuove aggiunte*. Pistoia: Tip. Cino dei fratelli Bracali, 1867.
Fusaro 2007
Luciano di Samosata. *Tutti gli scritti*, introduzione, note e apparati di Diego Fusaro; traduzione di Luigi Settembrini. Milano: Bompiani [Il pensiero occidentale], 2007.

Galletti 2016
Galletti, Lorenzo. *Lo spettacolo senza riforma: la compagnia del San Samuele di Venezia (1726-1749)*. Firenze: Firenze University Press, 2016.
Gallo 1825
Gallo, Agostino. *Sul celebre gruppo del Laocoonte carme di Giacomo Sadoleto, recato in versi italiani*, in «Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia» 11-12 (1825), pp. 79-85.
Garcia 1782
Garcia, Bernardo. *Tarquinio il superbo tragedia del sig. abbate Bernardo Garcia rappresentata in Venezia il carnevale del 1782*. In Venezia: per Pietro Savioni, 1782.
Gargallo 1825
Gargallo, Tommaso. *La elegia terza del libro secondo di Tibullo recata in versi italiani*. Venezia: tip. di Alvisopoli, 1825.

Gatti 2022
Gatti, Andrea. *Dispositivi estetici: teorie e linguaggi delle forme dal Settecento all'età contemporanea*. Sesto San Giovanni: Meltemi, 2022.
Gattinara 1765
Grattinara, Domenico. *Rime di Domenico Grattinara romano fra gli arcadi Rinato Pindario*. In Venezia: nella stamperia Coleti, 1765.
Gavotti 1813
Gavotti, Giovanni Lorenzo Federico. *Sogni*. Genova: presso G. Bonaudo stampatore e librajo; Cl. a Marca librajo a Savona, 1813.
Gazzadi 1820
Gazzadi, Domenico. *In morte della signora Catterina Stampa Bazzigher lettera, ode, e inscrizione*. Parma: co' tipi bodoniani, 1820.
Gazzino 1852
Gazzino, G. *Il giovine Aroldo; Profezia di Dante di Lord Giorgio Byron*, traduzione di G. Gazzino, in *Opere complete di Lord Giorgio Byron*, vol. I. Torino: Cugini Comba e comp., 1852.
GDLI
Battaglia, Salvatore. *Grande dizionario della lingua italiana*. Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 2007.
GE
La grande encyclopédie: inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts. Tome Trezieme, par une société de savants et de gens de lettres; sous la dir. de MM. Berthelot, Hartwig Derenbourg, F.-Camille Dreyfus, A. Giry [et al.]. Paris: H. Lamirault; Société anonyme de "La Grande encyclopédie", 1885-1902, XIII, p. 1169.
Genuzio 1651
Genuzio, Andrea. *Del re Diosino d'Andrea Genutio gentilhuomo napolitano, già principe dell'Accademia de gli Erranti*. In Bologna: per Carlo Zenero, 1651.
Gesualdo 1574
Petrarca, Francesco. *Il Petrarcha con l'espositione di m. Gio. Andrea Gesualdo*. In Vinegia: appresso Iacomo Vidali, 1574.
Ghedini Bortolotti 1855
Ghedini Bortolotti, Fanny. *Alcuni versi*. Venezia: nel privil. stabil. di Giuseppe Antonelli, 1855.
Ghelfucci 1606
Ghelfucci, Capoleone. *Il rosario della Madonna poema eroico del sig.r Capoleone Ghelfucci da Città di Castello dato alle stampe da i figliuoli dopo la morte dell'autore*. In Venezia : appresso Nicolo Polo, 1600.
Ghezzi 1696
Ghezzi, Giuseppe. *Il centesimo dell'anno 1695. celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno essendo prencipe il signor cavalier Carlo Fontana architetto. Descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico.* In Roma: nella stamparia di Gio. Francesco Buagni, 1696.
Ghezzi 1702
Ghezzi, Giuseppe. *Le pompe dell'Accademia del Disegno solennemente celebrate nel Campidoglio il di 25 Febraro 1702. descritte da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario*

di essa. Dedicate dagli Accademici alla santità di nostro signore Clemente Vndecimo pontefice ottimo massimo. In Roma: per Gio. Francesco Buagni, 1702.

Ghidini 1838

Ghidini, Nicola. *L'Enrichiade: poema epico di F. M. di Voltaire; versione dell'abate Nicola Ghidini*. Milano: A. Bonfanti, 1838.

Giacometti 1861

Giacometti, Paolo. *Teatro scelto di Paolo Giacometti*. Milano: Libreria Sanvito, 1861.

Giani 1915

Nietzsche, Friedrich. *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, traduzione di Renato Giani. Milano, Fratelli Bocca Editori, 1915.

Gianni 1797

Gianni, Francesco. *Bonaparte in Italia. Poema*. Milano: per Carlo Civati: Stamperia Villetard, 1797.

Gianni 2011

Gianni, Luca. *Porcia e Brugnera (di) Alfonso Gabriele, storico e filantropo*, in *Nuovo Liruti, Dizionario Biografico dei Friulani. 3. L'età contemporanea Pog-Zut*. Udine: Forum, 2011, pp. 2883-2885.

Gibaldi – Lafleur 1976

Gibaldi, Joseph –Lafleur, Richard A. *Vanni Fucci and Laocoon: Servius as possible intermediary between Virgil and Dante*, in «Traditio» 32 (1976), pp. 386-397.

Gioia 1828

Gioia, Melchiorre. *Galateo de' letterati all'occasione d'una risposta inurbana dell'autore del nuovo galateo*. Modena: per gli eredi Soliani tipografi reali, 1828.

Giorgetti Vichi 1977

Giorgetti Vichi, Anna Maria. *Gli arcadi dal 1690 al 1800: onomasticon*. Roma : Tipografia editrice romana, 1977.

Giornale 1827

«Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia» 5/18 (maggio-giugno 1827), pp. 204-207.

Giornale arcadico 1832

Notizie biografiche dell'ab. Francesco Monaldi romano, in «Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti» 57 (1832), pp. 264-274.

Giulio 1842

Giulio, Giovanni Domenico *Le veglie di s. Agostino; e Le notti di s. Maria Maddalena penitente*. Milano: Giovanni Silvestri, 1842.

Giusti – Ferrario 1804

Leonardo da Vinci. *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci*. Milano: dalla Societa tipografica de' Classici Italiani, 1804.

Giusti 1852

Giusti, Giuseppe. *Versi editi ed inediti*. Firenze: Felice Le Monnier, 1852.

Gnoli 1879

Gnoli, Domenico. *Odi tiberine*. Roma; Torino: Ermanno Loescher, 1879.

Gonzaga 1582

Gonzaga, Curzio. *Il fido amante. Poema eroico, di Curtio Gonzaga, figliuolo di Luigi dell'antichissima casa de' Prencipi di Mantova*. In Mantova: presso Giacomo Ruffinello, 1582.

Gori 1737
Gori, Antonio Francesco. *Trattato del sublime di Dionisio Longino tradotto dal greco in toscano da Anton Francesco Gori*. In Firenze: nella stamperia di Gaetano Albizzini, 1737.
Gori 1746
Gori, Anton Francesco. *Vita di Michelagnolo Buonarroti pittore scultore architetto e gentiluomo fiorentino pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi*. In Firenze: per Gaetano Albizzini all'insegna del sole, 1746.
Gorini Corio 1745
Gorini Corio, Giuseppe. *L'Ipolito, dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano nel Carnovale dell'anno 1745*. In Milano: nella regia ducal corte, per Giuseppe Richino Malatesta stampatore regio camerale, 1745.
Gould 1865
Gould, Cecil Hilton Monk. *Trophy of conquest: The Musee Napoleon and the creation of the Louvre*. London: Faber & Faber, 1965.
Gozzi 1758
Gozzi, Gasparo. *Opere in versi e in prosa*. In Venezia: appresso Bartolommeo Occhi, 1758.
Gozzi 1761
Gozzi, Carlo. *Fogli sopra alcune massime del genio e costumi del secolo dell'abate Pietro Chiari e contro a' poeti Nugnez de' nostri tempi*. Venezia: appresso Paolo Colombani, 1761.
Gozzi 1794
Gozzi, Gasparo. *Opere in versi e in prosa*. In Venezia: da' torchj di Carlo Palese, 1794.
Grandi 1868
Grandi, Ascanio. *Il Tancredi: poema eroico*. Lecce: Tipografia Editrice Salentina, 1868-1869.
Granelli 1732
Granelli, Giovanni. *Sedecia ultimo re di Giuda tragedia da rappresentarsi da' signori convittori delle camere grandi del Seminario Romano della Compagnia di Gesù nel carnevale dell'anno 1732*. In Roma: per Antonio de' Rossi nella strada del Seminario Romano, vicino alla Rotonda, 1732.
Granuzzo 2012
Granuzzo, Elena. *Leopoldo Cicognara e la sua Biblioteca: formazione e significato di una collezione (II)*, in «La Bibliofilia» 114/3 (settembre-dicembre 2012), pp. 371-412.
Gravina 1740
Gravina, Gian Vincenzo. *Tragedie cinque, premesso il suo libro Della tragedia*. In Venezia: per Giuseppe Bettinelli. Al Secolo delle lettere, 1740.
Grazi 2017
Grazi, Alessandro. *Il Teatro Di David Levi (1816-1898)*, in «La Rassegna Mensile Di Israel» 83/2-3 (maggio-agosto 2017), pp. 133-146.
Grazi 2022
Grazi, Alessandro. *Prophet of renewal: David Levi: a jewish freemason and saint-simonian in Nineteenth-century Italy*. Leiden; Boston: Brill, 2022.
Graziani 1789
Graziani, Girolamo. *Il conquisto di Granata*. Venezia: presso Antonio Zatta e figli, 1789.

Griener 1998
Griener, Pascal. *L'esthétique de la traduction: Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*. Genève: Librairie Droz, 1998.
Grossi 1766
Grossi, Pier Luigi. *Poesie oneste*. In Padova: nella Stamperia Cominiana, 1766.
Grossi 1820
Grossi, Pier Luigi. *Nome di Gesù. Orazione*, in *Orazioni e ragionamenti sopra i misteri di Nostro Signore scritti da celebri moderni autori italiani divisi in due volumi*. Venezia: dalla tipografia di A. Curti, 1820, vol. I, pp. 85-108.

Haller 1762
Haller, Albrecht von. *Elementa physiologiae corporis humani*. Lausannae: sumptibus Marci-Michael Bousquet & sociorum, 1757-1778.
Händel 1865
Händel, Georg Friedrich. *Il trionfo del tempo e della verità: Oratorium*, in *Werke: Ausgabe der Deutschen Handelgesellschaft* 24. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1865.
Haskell – Penny 1981
Haskell, Francis –Penny, Nicholas. *Taste and the antique: the lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven and London: Yale University press, 1981.
Heffernan 1991
Heffernan, James A. W. *Ekphrasis and Representation*, in «New Literary History» 22/2 (1991), pp. 297-316.
Hollander 1988
Hollander, John. *The poetics of ekphrasis*, in «Word & Image» 4 (1988), pp. 209-219.
Horowitz 1980
Gumplowicz, Ludwig. *Outlines of sociology*, edited with an introduction and notes by Irving L. Horowitz. New York : Paine-Whitman, 1980.

Iermano 1997
Iermano, Toni. *Filomarino, Clemente*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 47. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997.
Il dovere 1864
Effetti della religione cattolica apostolica romana rispetto alle nazioni ed all'umanità, in «Il dovere giornale politico settimanale per la democrazia» 2/13 (28 maggio 1864), pp. 98-101.
Incendio 1748
L'incendio di Troja. Opera comica da rappresentarsi nel famosissimo teatro di S. Gio. Grisostomo. Venezia: Per Modesto Fenzo, 1748.
Index 1858
Index codicum manuscriptorum qui in Regii Genuensis Athenei Bibliotheca adservantur ordine alphabetico dispositus anno Domini MDCCCLVIII.
Inventario 1879
Inventario topografico dei manoscritti [copia aggiornata, dattiloscritta, del catalogo del 1879].

Isola 1885
Isola, Ippolito Gaetano. *Il positivismo di Auguste de Comte*, in «La Rassegna nazionale» 22 (1885), pp. 61-81.

Jerocades 1783
Jerocades, Antonio. *Il Paolo o sia l'umanita liberata poema*. Napoli: presso Giuseppe Maria Porcelli, 1783.

Johns 1998
Johns, Christopher M. S. *Antonio Canova and the politics of patronage in revolutionary and Napoleonic Europe*. Berkeley: University of California press, 1998.

Joyeux-Prunel 2002
Joyeux-Prunel, Béatrice. *Les transferts culturels. Un discours de la méthode*, «Hypothèses» 1 (2002), pp. 151-161.

Jurt 2007
Jurt, Joseph. 2007, *Traduction et transfert culturel,* in *De la traduction et des transferts culturels*, textes réunis par Christine Lombez et Retraud von Kulessa. Paris: L'Harmattan, 2007, pp. 93-111.

Kohen 1824
Kohen, Giambattista. *Le storie di Polibio da Megalopoli volgarizzate sul testo greco dello Schweighauser e corredate di note dal dottore I. Kohen da Trieste*. Tomo primo. Milano: coi tipi de' fratelli Sonzogno, 1824.

Kranz 1986
Kranz, Gisbert. *Meisterwerke in Bildgedichten*. Frankfurt; Bern; New York: Peter Lang, 1986.

Kulmann 1847
Kulmann, Elisabeth. *Saggi poetici di Elisabetta Kulmann: con la vita, il ritratto ed il monumento dell'autrice*. Milano: per Tendler e Schaefer, 1847.

La gioventù 1870
«La gioventù, rivista dell'istruzione pubblica» S.N. 11 (1870), pp. 468-469.

La Torre 1999
La Torre, Anna Maria. Adamo Chiusole e il teatro, in *Adamo Chiusole (1729-1787). Un intellettuale lagarino del Settecento* [«Memorie della Accademia Roveretana degli Agiati» 249]. Rovereto: Accademia roveretana degli agiati, 1999, pp. 43-56.

Lalli 1635
Lalli, Giovanni Battista. *L'Eneide trauestita del signor Gio. Battista Lalli. Al molto illustre sig. il sig. Domenico Redolfi*. In Venetia: presso Giacomo Sarzina, 1635.

Lanci 1858
Lanci, Fortunato. *Della forma di Gerione e di molti particolari ad esso demone attinenti secondo il dettato della Commedia di Dante Alighieri. Lettera al prof. S. Betti*. Roma: 1858.

Lanini 1828
Lanini, Giuseppe. *Osservazioni sopra i Salmi di Davidde tradotti dal testo originale dal dottore G. Bernardo De-Rossi*. Parma: dalla Tipografia Ducale, 1828.
Lattanzi 1815
Lattanzi, Carolina. *Diario sacro-poetico perpetuo con note di Carolina Lattanzi dedicato alle signore associate al Corriere delle dame*. Milano: per G. Pirrotta in Santa Radegonda, 1815.
Lauzières 1860
Lauzières, Achille de. *Almina. An Opera in Three Acts*. London: Davidson, 1860.
Le Rider 2003
Le Rider, Jacques. *Le Laocoon: histoire et réception Ruptures de tradition dans l'interprétation du Laocoon, du Greco à Winckelmann, Lessing et William Blake*, in «Revue germanique internationale» 19 (2003), pp. 181-194.
Lechi 1856
Lechi, Luigi. *Del Laocoonte Tosio*. Brescia: Dalla tipografia Venturini, 1856.
Lemene 1692
Lemene, Francesco de. *Poesie diverse del signor Francesco de Lemene raccolte, e dedicate agl'illustrissimi abati e Collegio de' signori conti, e cavalieri giureconsulti della città di Milano*. In Milano: per Carlo Giuseppe Quinto stampatore, e libraro in Piazza de' Mercanti, 1692.
Lemercier 2005
Lemercier, Clair. *Analyse de réseaux et histoire*, in «Revue d'histoire moderne et contemporaine» 52 (2005), pp. 88-112.
Leone 1803
Leone, Evasio. *Elogi sacri forniti di annotazioni di Evasio Leone carmelitano*. Fermo: dai torchi di Pallade, 1803.
Leone 2004
Leone, Francesco. *Canova 'Itala Gloria'. L'ermeneutica canoviana tra Pietro Giordani e Leopoldo Cicognara: la 'Vita' di Melchiorre Missirini*, in Melchiorre Missirini, *Della vita di Antonio Canova libri quattro*, Prato 1824, ed. anast. a cura e con introduzione critica di Francesco Leone, Bassano del Grappa 2004, pp. 5-76.
Leone 2007
Leone, Francesco. *Melchiorre Missirini segretario e agiografo di Canova*, in *La gloria di Canova*, V settimana di studi canoviani / [atti a cura di Fernando Mazzocca e Manlio Pastore Stocchi]. Bassano del Grappa: Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2007, pp. 203-228.
Leoni 1824
Leoni, Michele. *Iliade d'Omero volgarizzata da Michele Leoni*. Torino: tipografia Chirio e Mina, 1823-1824.
Leoni 1829
Leoni, Luigi. *Teatro di Luigi Leoni fiorentino*. Firenze: per V. Batelli e figli, 1829.
Lequile 1662
Lequile, Diego da. *Il santo di Padova dall'estrema Spagna all'estrema Italia epiche narrative del Lequile a cinque gran monarchi per mezzo di cinque reverendissime eminenze*. In Roma: appresso Iacomo Dragondelli, 1662.

Lessing 1832
Laocoonte di Lessing. Prima versione italiana. Voghera: Giovanni Torri, 1832.
Leti 1695
Leti, Gregorio. *Il prodigio della natura, e della gratia, poema heroestorico. Sopra la miracolosa intrapresa d'Inghilterra, del real prencipe d'Orange. Hora monarca della Grande Bretagna, nel fine dell'anno 1688. di Gregorio Leti, dedicato alla stessa real maestà. Arricchito di molte bellissime figure*. Amsterdamo: a spese dello stesso auttore, 1695.
Levi 1838
Levi, Mosè Giuseppe. *Dizionario classico di medicina interna ed esterna* 41. Venezia: G. Antonelli, 1838.
Levi 1866
Levi, David. *Il Profeta o la passione di un popolo: dramma*. Torino: Società Tipografica Editrice, 1866.
Levi 1875
Levi, David. *Vita di pensiero: ricordi e liriche*. Milano: N. Battezzati, 1875.
Levi 1884
Levi, David. *Il profeta o la passione di un popolo: dramma*. Torino: Società Tipografica Editrice 1884.
Liverani 2000
Liverani, Paolo. *L'evoluzione della collezione vaticana di antichità tra il trattato di Tolentino e il Congresso di Vienna*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino: atti del Convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997*. Roma: Ministero per i beni e le attivita culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 339-353.
Loh 2011
Loh, Maria H. *Outscreaming the Laocoön: Sensation, Special Affects, and the Moving Image*, in «Oxford Art Journal», 34/3 (2011), pp. 393-413.
Lombroso 1840
Lombroso, Giacomo. *Vite dei primarj marescialli e generali francesi, italiani, polacchi, tedeschi, russi, inglesi, prussiani e spagnuoli che ebbero parte nelle guerre napoleoniche dal 1796 al 1815*. Milano: coi tipi Borroni e Scotti, 1840.
Londonio 1833
Londonio, Carlo Giuseppe. *Del Laocoonte, o sia Dei limiti della pittura e della poesia / discorso di G. E. Lessing; recato dal tedesco in italiano dal Cavaliere C. G. Londonio*. Milano: per Antonio Fontana, 1833.
Londonio 1841
Londonio, Carlo Giuseppe. *Frammenti della seconda parte del Laocoonte di Lessing; traduzione dall'originale tedesco coll'aggiunta di alcune note e d'un appendice*. Milano: G. Bernardoni, 1841.
Londonio 1887
Londonio, Carlo Giuseppe. *Del Laocoonte, ossia Dei limiti della pittura e della poesia; coll'aggiunta dei frammenti di G. E. Lessing*; traduzione di C. G. Landonio; Dei quadri storici, note del traduttore. Milano: Sonzogno, 1887.

Lotti 1690
Lotti, Lotto. *L'idea di tutte le perfezioni, introduzione al balletto de' serenissimi principi Francesco, & Antonio Farnesi*. Piacenza: nella stampa ducale del Bazachi, 1690.
Lucchesi 1687
Lucchesi, Pompeo. *L'Oreste in Sparta drama primo per musica del dottor Pompeo Luchesi*. In Reggio: per Prospero Vedrotti, 1697.
Lucchesini 1805
Lucchesini, Cesare. *Per la Passione di Nostro Signore Gesù Cristo*, in «L'Ape, scelta di opuscoli letterari e morali estratti per lo più da fogli periodici oltramontani» 2/9 (27 aprile 1805), pp. 415-416.
Lucioli 2014
Lucioli, Francesco. *Jacopo Sadoleto umanista e poeta*, con l'edizione dei carmi tradotti da Elena Spangenberg Yanes. Roma: Roma nel Rinascimento, 2014.
Lüsebrink – Reichardt 1994
Lüsebrink, Hans-Jiirgen – Reichardt, Rolf. *Histoire des concepts et transferts culturels, 1770-1815. Note sur une recherche*, in «Genèses» 14 (!994), pp. 27-41.

Mabellini 1905
Mabellini, Adolfo. *Manoscritti, incunabuli, edizioni rare del secolo XVI esistenti nella Biblioteca comunale Federiciana di Fano*. Fano: Premiata Società tipografica cooperativa, 1905.
MacPherson 1837
Macpherson, Alessandro. *Educazione morale de' figli*. Firenze: Tipografia della Speranza, 1837.
Maffei 1857
Maffei, Andrea. *Il paradiso perduto: poema di Giovanni Milton*, traduzione del cavaliere Andrea Maffei. Torino: Unione Tipografica Editrice, 1857.
Maggi 2016
Maggi, Marco. *Le lucciole, o il nuovo Laocoonte di Dante*, in «Letteratura & Arte» 14 (2016), pp. 9-24.
Mähl – Samuel 1978
Novalis (Frederich von Hardenberg). *Werke, Tagebücher und Briefe*, heraugegeben von Hans Joachim Mähl und Richard Samuel. München: Hanser Verlag, 1978.
Maia Materdona 1630
Maia Materdona, Giovanni Francesco. *Rime del sign. Gianfrancesco Maia Materdona. Distinte in tre parti*. In Milano: Appresso Gio. Batta Bidelli, 1630.
Mamiani 1843
Mamiani, Terenzio. *Poesie di Terenzio Mamiani per la prima volta unite e ordinate con aggiunta di molte inedite*. Parigi: Baudry, 1843.
Mamiani 1853
Mamiani, Terenzio. *Scritti politici*. Firenze: Le Monnier, 1853.
Mancini 1824
Mancini, Lorenzo. *L'Iliade italiana, ovvero Traduzione epica dell'Iliade d'Omero opera di Lorenzo Mancini fiorentino*. Firenze: presso Giuseppe Molini all'insegna di Dante, 1824.

Mancini 1837
P. Virgilio Marone. *Le georgiche dichiarate ad uso delle scuole dal d.r Augusto Mancini*. Palermo: Ed. Sandron, 1837.
Mancini 1871
Mancini, Luigi. *Parigi: elegia*. Fano: Tip. Lana, 1871.
Mancini 1978
Mancini, Franco. *Un'immagine di bestiario*, in «Giornale Italiano di Filologia», 9/2 (1978), pp. 137-150.
Mancini Oliva 1874
Mancini Oliva, Laura Beatrice. *Patria ed amore: canti lirici editi e postumi*; con un ragionamento di Terenzio Mamiani e con cenni biografici. Firenze: Successori Le Monnier, 1874.
Manfredi 2016
Manfredi, Marco. *Devozione, carità e classicismo di antico regime. Cultura della tradizione e forme della politica in una città della Restaurazione (Pisa 1799-1861)*. Ospedaletto, Pisa: Pacini, 2016.
Manfredi 2017
Manfredi, Marco. *Rosini, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 88. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017.
Manzini 1633
Manzini, Giovanni Battista. *Il trionfo del pennello raccolta d'alcune compositioni nate a gloria d'un ratto d'Helena di Guido*. In Bologna: per Nicolo Tebaldini: ad istanza di Paolo Veli, 1633.
Maragoni 1986
Maragoni, Gian Piero. *Sadoleto e il Laocoonte. Di un modo di descrivere l'arte*. Roma: Edizioni Zara, 1986.
Marchese 1715
Marchese, Annibale. *La Polissena tragedia di Annibale Marchese. Dedicata a' suoi amici*. In Napoli: nella nuova stamperia, vicino la parrocchial chiesa di Santa Maria d'Ogni Bene, per lo stampatore Nicolo Naso, 1715.
Marchese 1729
Marchese, Annibale. *Tragedie cristiane del duca Annibale Marchese dedicate all'imperador de' cristiani Carlo VI il Grande*. In Napoli: nella Stamperia di Felice Mosca, 1729.
Marchetti 1717
Marchetti, Alessandro. *Di Tito Lucrezio Caro Della natura delle cose libri sei. Tradotti da Alessandro Marchetti lettore di filosofia e mattematiche nell'Universita' di Pisa et accademico della Crusca.* Londra: per Giovanni Pickard, 1717.
Marchetti 1856
Marchetti, Filippo. *Gentile da Varano: melodramma in tre atti da rappresentarsi al Teatro Nazionale di Torino nel carnevale 1855-1856*. Torino: Gaetano Biancardi, 1856.
Mariano 1870
Mariano, Raffaele. *La dottrina dell'amore*, in «Nuova Antologia di Scienze Lettere e Arti» 15 (1870), pp. 93-115.
Marillier 2014
Marillier, Joan. *Hair As A Literary Feature In Petronius' Satyrica*, Thesis Submitted

in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in Classics in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, Adviser: Associate Professor Antony Augoustakis. Urbana, Illinois: 2014.

Marinucci 2013
Marinucci, Marco. *Innocenza Ansuini Tondi: una mazziniana viterbese*, in «Rivista Storica del Lazio» (2013) [*Risorgimento e territori. Contributi al processo unitario dall'area laziale* a cura di Monica Calzolari e Giorgio Scardelletti], pp. 209-222.

Mariotti 1779
Mariotti, Antonio. *Per le faustissime nozze dell'eccellenze loro il sig. d. Filippo Caetani principe di Teano con la signora d.a Elena de' principi Albani componimenti poetici raccolti in segno di venerazione e di stima dall'abate Antonio Mariotti p.a*. In Roma: per Generoso Salomoni, 1779.

Mariotti 1788
Mariotti, Antonio. *Il David componimento sagro per musica da cantarsi nell'Oratorio de' RR. PP. della Congregazione dell'Oratorio di Roma*. In Roma: nella stamperia di Filippo Neri, e Luigi Vescovi, 1788.

Mariotti 1789
Mariotti, Antonio. *Sedecia re di Giuda componimento sacro per musica da cantarsi nell'Oratorio de' RR. PP. della Congregazione dell'Oratorio di Roma*. In Roma: nella stamperia di Filippo Neri, e Luigi Vescovi, 1789.

Mariotti 1806
Mariotti, Antonio. *Per la magnanima risoluzione dell'illustre donzella signora Margarita Gallerati imolese che veste l'abito religioso dell'inclito ordine benedettino nell'insigne monastero di S. Maria Maddalena di Pesaro*. In Pesaro: Nella stamperia di Niccolo' Gavelli, 1806.

Mariotti 1807
Mariotti, Antonio. *Sedecia, componimento sacro drammatico da cantarsi nella cattedrale di Fossombrone nella sera dei 2. maggio 1807. In occasione della solenne festività di S. Aldebrando protettore della città*. In Pesaro: nella stamperia di Niccolò Gavelli, 1807.

Mariotti 1820
Mariotti, Antonio. *Il Sedecia: componimento drammatico sacro per musica da cantarsi nella chiesa parrocchiale di S. Maria in Castagnola in Chiaravalle in occasione che l'eminentiss. cardinale Testaferrata e vescovo di Senigallia si trova in sagra visita in detta terra la sera dei 22 maggio 1820*. In Ancona: nella tipografia di Niccola Baluffi e Figli, 1820.

Mariotti 1823
Mariotti, Antonio. *Il David componimento sacro per musica da cantarsi nell'oratorio de' rr. padri della Congregazione dell'Oratorio di Roma*. In Roma: nella stamperia Cannetti, 1823.

Maroncelli 1834
Maroncelli, Piero. *Addizioni alle mie prigioni di Silvio Pellico*. Lugano: Tip. Ruggia e Ci., 1834.

Marradi 1887
Marradi, Giovanni. *Poesie*. Torino: Triverio, 1887.

Marsili 1840
Marsili, Giovanni. *Notizie inedite scritte da Giovanni Marsili già professore di botanica nella I. R. Università di Padova*. Padova: Tip. Cartallier e Sicca, 1840.
Martini 1852
Martini, Antonio. *Vecchio Testamento secondo la volgata tradotto in lingua italiana e con annotazioni dichiarato da mons. Antonio Martini arciv. di Firenze*. Venezia: Girolamo Tasso ed. tip. calc. lib. e fond., 1852.
Masciotta 1915
Masciotta, Giambattista. *Il circondario di Campobasso*, in *Il Molise dalle origini ai nostri giorni*. Napoli: Stab. tipografico L. Pierro e figlio, 1915.
Maspero 1847
Maspero, Paolo. *Odissea di Omero*; traduzione del dottor Paolo Maspero; con un discorso estetico del prof. A. Zoncada. Milano: G. Redaelli, 1847.
Massi 1854
Massi, Francesco. *Monumenta Vaticana versibus descripta aliaque diversa prosa et poetica*. Romae: ex typographaeo Salviucciano, 1854.
Massi 1868
Massi, Francesco. *Monumenta Vaticana antiquarum artium versibus illustrata cum notis: inscriptiones aliaque et prosa et poetica*. Romae: ex typographia R. C. Apostolicae, 1868.
Massi 1874
Massi, Francesco. *Il Lazio poeticamente descritto nelle sue memorie illustri : con note storiche e filologiche*. Roma: Tip. Cuggiani, Santini e C., 1874.
Massi 1876
Massi, Francesco. *La lega Lombarda. Poema epico*. Roma: Tipografia della pace, 1876.
Massolo 1583
Massolo, Pietro. *Rime morali di m. Pietro Massolo gentilhuomo vinitiano, hora don Lorenzo monaco cassinese. Diuise in quattro libri; col commento di m. Francesco Sansouino. Et con quattro tauole cosi de i sonetti, come anco delle materie d'esso commento, et delle persone alle quali sono scritti dal poeta diuersi soggetti*. In Venetia: appresso Gio. Antonio Rampazetto, 1583.
Massucco 1828
Massucco, Celestino. *Delle gesta dei romani di L. Anneo Floro libri quattro trasportati nell'idioma italiano e di nuove annotazioni forniti da Celestino Massucco*. Milano: per Giovanni Silvestri, 1828.
Mastrofini 1807
Mastrofini, Marco. *Ritratti poetici, storici, e critici de' personaggi piu famosi nell'Antico e Nuovo Testamento delineati in tre tomi*. Roma: a spese di Luigi Perego Salvioni e Mariano de Romanis, 1807.
Mathias 1826
Mathias, Tommaso Jacopo. *Il cavaliero della croce rossa o la leggenda della santita poema in dodici canti dall'inglese di Edmundo Spenser recato in verso italiano detto ottava rima da Tommaso Jacopo Mathias*. Napoli: dalla tipografia di Agnello Nobile libraio-stampatore, 1826.

Mattei 1780
Mattei, Saverio. *I Salmi tradotti dall'ebraico originale*. In Padova: nella stamperia del Seminario: appresso Giovanni Manfre, 1780.
Matteini 1840-1841
Matteini, Teodoro. *Elogio di Antonio Diedo*, in «Atti della imp. Regia Accademia di belle arti in Venezia per la distribuzione de' premii» (1840-1841), pp. 7-24.
Mazzatinti 1894
Mazzatinti, Giuseppe. *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*: opera fondata dal prof. Giuseppe Mazzatinti, a cura di Albano Sorbelli, vol. IV. Forlì: L. Bordandini; Firenze: L. S. Olschki, 1894.
Mazzè 2002
Gallo, Agostino. *Autobiografia (Ms.XV.H.20.1)*; trascrizione, saggio introduttivo e note a cura di Angela Mazzè. Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, 2002.
Mazzoldi 2001
Mazzoldi, Sabina. *Cassandra, la vergine e l'indovina: identità di un personaggio da Omero all'ellenismo*. Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2001.
Mazzoni 1887
Rucellai, Giovanni. *Le opere di Giovanni Rucellai*, per cura di Guido Mazzoni. Bologna: N. Zanichelli, 1887.
McClellan 1994
McClellan, Andrew. *Inventing the Louvre: art, politics, and the origins of the modern museum in Eighteenth-century Paris*. Cambridge: Cambridge university press, 1994.
Medici 1539
Medici, Ippolito de'. *Il secondo di Vergilio in lingua volgare, tradotto da Hippolito de Medici cardinale*. In Vineggia: per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino, 1539.
Meini 1867
Meini, Vincenzo. *Il padre celeste: sette discorsi di Ernesto Naville corrispondente dell'istituto di Francia; tradotti dal dott. Vincenzo Meini; pubblicati per cura del prof. Augusto Conti con una introduzione del medesimo*. Pisa: Tip. Nistri, 1867.
Melani 1747
Melani, Enea Gaetano. *La peste di Messina accaduta nell'anno 1743. Fedelmente rapportata in versi sdruccioli dall'abate di S. Giacinto Enea Gaetano Melani detto tra gli Arcadi Eresto Eleucanteo, che fu spettatore di si spaventosa tragedia*. In Venezia: per Gio. Battista Recurti, 1747.
Mellor 1974
Mellor, Anne K. *Blake's human form divine*. Berkeley: University of California press, 1974
Meloncelli 1707
Meloncelli, Gabriele. *La Farsaglia, overo Della guerra civile di Marco Anneo Lucano tradotta, e trasportata in ottava rima da Gabrielle Maria Meloncelli e da esso dedicata al reverendissimo padre d. Idelfonso Manara*. In Roma: nella stamparia di Antonio de'Rossi alla Piazza di Ceri, 1707.
Ménage 1685
Ménage, Gilles. *Le Origini della lingua italiana, compilate dal Sre. Egidio Menagio*. Geneva: G.-A. Chouët, 1685.

Messalla 1873
Messala, Costantino. *Versi italiani di un greco*. Imola: tip. d'Ignazio Galeati e figlio, 1873.
Metastasio 1780-1782
Metastasio, Pietro. *Opere del signor abate Pietro Metastasio*. In Parigi: presso la vedova Herissant, 1780-1782.
Mezzanotte 1851
Mezzanotte, Antonio. *Il Cristo redentore glorificato nella sua religione per l'eroismo de' martiri e pe' trionfi di Costantino: poema*. Perugia: Tip. Vagnini, 1851.
Miles 2008
Miles, Margaret M. *Art as plunder: the ancient origins of debate about cultural property*. Cambridge: Cambridge University press, 2008.
Militello 1763
Militello, Benedetto. *Il teatro del cattolico opere sacre abbozzate dal padre F. Benedetto da Militello predicatore cappuccino della provincia di Siracusa dato alla luce*. In Palermo: nella stamperia di Francesco Valenza impressore della Santissima Crociata, 1763.
Milizia 1781
Milizia, Francesco. *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principii di Sulzer e di Mengs opera consacrata a S.E. il signor Federigo Foscari Senatore amplissimo*. Venezia: Presso Giambatista Pasquali, 1781.
Milizia 1797
Milizia, Francesco. *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica da Francesco Milizia*. Bassano: 1797.
Missirini 1822
Missirini, Melchiorre. *Sul Gruppo del Laocoonte Carme di Jacopo Sadoleto. Item Elegia di Monsignor Mai a Jacopo Mellerio*, in «Effemeridi letterarie di Roma» VI (gennaio, febbraio, marzo 1822), pp. 202-215.
Missirini 1823
Missirini, Melchiorre. *Sonetti del ch. Sig. abate Melchiorre Missirini (originale)*, in «Effemeridi letterarie di Roma» XII (luglio, agosto, settembre 1823), pp. 63-68.
Missirini 1824
Missirini, Melchiorre. *Della vita di Antonio Canova libri quattro*. Prato: per i frat. Giachetti, 1824.
Mitchell 1994
Mitchell, William J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago press, 1994.
Mocchetti 1815
Rezzonico, Carlo Gastone. *Opere del cavaliere Carlo Castone conte Della Torre di Rezzonico patrizio comasco raccolte e pubblicate dal professore Francesco Mocchetti*. Como: presso lo stampatore provinciale Carlantonio Ostinelli, 1815-1830.
Mola 2002
Mola, Aldo A. *Giuseppe David Levi, profeta del Risorgimento*, in *Isacco Artom e gli ebrei italiani dai risorgimenti al fascismo*, a cura di Aldo A. Mola. Foggia: Bastogi, 2002, pp. 109-116.

Momigliano 1898
Felice Momigliano. *Una vita di azione e di pensiero. David Levi*, in «II Pensiero italiano», 8 (1898), pp. 457-466.
Mondini 1840
Mondini, Tommaso. *El Gofredo. Cantà a la barcariola del Dottor Tomaso Mondini co i argomenti a ogni canto d'un incerto autor.* Venezia: a spese di A. C. Edit., 1840.
Moneti 1790
Moneti, Francesco. *Poesie del padre Francesco Moneti.* Amsterdam: presso Ernesto Fraymann, 1790.
Moniglia 1689
Moniglia, Giovanni Andrea. *Delle poesie dramatiche di Giouann'Andrea Moniglia accademico della Crusca*. In Firenze: per Vincenzio Vangelisti stamp. arciu., 1689.
Monitore 1880
Indice generale del Monitore dei tribunali: (vol. 1-20 - 1869-1879). Milano: Tip. dei Fratelli Rechiedei, 1880.
Montanelli 1857
Montanelli, Giuseppe. *Camma: tragedia in tre atti.* Napoli: Tip. di Gennaro Fabricatore del fu Gennaro, 1857.
Montengón 1790
Montengón, Pedro. *L'Antenore del signor Pietro Montengon tradotto dall'originale spagnuolo.* Venezia: da Antonio Curti q. Giacomo, 1790.
Monti 1819
Monti, Vincenzo. *Poesie scelte*. Venezia: per Francesco Andreola stampatore, 1819.
Monti 1832
Monti, Michelangelo. *Gerusalemme abbandonata dal genio al furor dei Romani, Stanze del cav. Vincenzo Monti.* Udine: per Liberale Vendrame, 1832.
Monti 1839
Monti, Michelangelo. *Poesie scelte*. Palermo: Stamperia di Francesco Lao, 1839.
Morachioli 2020
Morachioli, Sandro. *Ugolino e gli artisti: da Botticelli a Rodin*; premessa di Stefano Carrai. Pisa: ETS, 2020.
Morali 1714
I morali del pontefice S. Gregorio Magno sopra il libro di Giobbe volgarizzati da Zanobi da Strata protonotario apostolico. In Roma: per gli eredi del Corbelletti, 1714.
Morani 1539
Morani, Eurialo. *Stanze Deurialo d'Ascoli sopra le statue di Laocoonte, di Venere, et d'Apollo.* Stampata in Roma, in Campo di Fiore: per M. Valerio Dorico, & Luigi Fratelli Bresciani, a' dì xx. di Giugno 1539.
Morelli 1794
Morelli, Francesco. *Saggio di poesie del conte d. Francesco Morelli.* Crisopoli: impresso co' tipi bodoniani, 1794.
Morelli 1864
Morelli, Pietro. *Italia regina: poesie*. Firenze: Fratelli Martini, 1864.
Moret 2002
Moret, Marc. *Le Laocoon agenouillé: généalogie d'un type iconographique*, in «Revue Archéologique» N.S. 1 (2002), pp. 3-29.

Moroni 1854
Moroni, Gaetano. *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali santi, beati, martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali*, In Venezia: dalla Tipografia Emiliana, 1854.
Morris 1991
Morris, David B. *The culture of pain*. Berkeley: University of California press, 1991.
Moscatelli 2014
Moscatelli, Damiano. *Nulla insegna quanto il tradurre: Vittorio Alfieri traduttore dell'Eneide*. Tesi di dottorato; presidente del corso di dottorato: Maria Cristina Cabani; tutor: Guido Paduano. Pisa: 2014.
Murari 1789
Murari, Girolamo. *Sonetti storici e filosofici*. Guastalla: stamp. S. Costa, 1789.
Murchio 1672
Murchio, Vincenzo Maria. *Il viaggio all'Indie orientali del P.F. Vincenzo Maria di S. Caterina da Siena procuratore generale de' Carmelitani scalzi, con le osseruationi, e successi nel medesimo, i costumi, e riti di varie nationi, & reconditissimi arcani de' gentili, cauati con somma diligenza da' loro scritti, con la descrittione degl'animali quadrupedi, serpenti, vcelli, piante di quel mondo nuouo, con le loro virtù singolari*. In Roma: nella stamperia di Filippomaria Mancini, 1672.
Museo 1772
Museo della casa eccellentissima Farsetti in Venezia. Venezia: 1772.
Musiari 1997
Musiari, Antonio. *I calchi da opere classiche*, in *Quaderni di Brera. Le raccolte storiche dell'Accademia di Brera*, a cura di Giacomo Agosti e Matteo Ceriana. Firenze: Centro Dì, 1997, pp. 172-192.

Nacinovich 2003
Nacinovich, Annalisa. *Il sogno incantatore della filosofia: l'Arcadia di Gioacchino Pizzi 1772-1790*. Firenze: L. S. Olschki, 2003.
Nardozzi 1885
Nardozzi, Antonio. *Le Georgiche*, tradotte da Antonio Nardozzi. Imola: 1885.
Natale 1807
Natale, Tommaso. *L'Iliade di Omero, tradotta da Tommaso Natale marchese di Monte Rosato*. In Palermo: dalla Reale Stamperia, 1807.
NBG
Nouvelle biographie générale: depuis les temps les plus reculés jusqu'à 1850-60: avec les renseignements bibliographiques et l'indication des sources à consulter / publiée par Firmin Didot frères; sous la direction de le dr. Hoefer. Copenhague: Rosenkilde et Bagger, 1963-1969.
Negri 1849
Negri, Pasquale. *Carmagnola: tragedia*. Venezia: G. B. Merlo, 1849.
Nelli 1848
Nelli, Tommaso. *Numa Pompilio, tragedia. Coll'aggiunta di diversi componimenti poetici sacri e profani*. Firenze: Bencini 1848.

Nicastro 1986
Nicastro, Guido. *Nel giudizio di Goldoni e di Carlo Gozzi*, in *Pietro Chiari e il teatro europeo del Settecento*, a cura di Carmelo Alberti. Vicenza: Neri Pozza, 1986. pp. 139-149.
Niccolini 1811
Niccolini, Giovanni Battista. *Polissena tragedia di Gio. Batista Niccolini fiorentino*. Firenze: appresso Niccolò Carli, 1811.
Niccolini 1833
Niccolini, Antonio. *Real Museo Borbonico*. Volume nono. Napoli: Stamperia reale, 1833.
Niccolini 1843
Niccolini, Giovanni Battista. *Arnaldo da Brescia: tragedia*. Lugano: a spese dell'editore, 1843.
Nicolas 1856
Nicolas, Auguste. *La Vergine Maria e i disegni divini: nuovi studj del Cristianesimo*. Milano: presso la libraria Pirotta, 1856.
Nomi 1672
Nomi, Federico. *I quattro libri delle poesie liriche d'Orazio Flacco. Parafrasi di Federigo Nomi. Al sereniss. Cosimo III. gran duca di Toscana*. In Firenze: ad instanza di Giovanni Cinelli, all'Insegna della Nave, 1672.

Obizzi 1664
Le Lacrime della fama nella morte della sig. Lugrezia Orologia marchesa Obizzi. In Padoa: per Paolo Frambotto, 1664.
Occioni 1869
Occioni, Onorato. *Cajo Silio italico e il suo poema Studii di Onorato Occioni*. Venezia: Tip. Antonelli, 1869.
Odorici 1854
Odorici, Federico. *Il Laocoonte di Luigii Ferrari*. Brescia: Dalla tipografia Gilberti, 1854.
Odorici 1856
Odorici, Federico. *I due Laocoonti: cenni critici*. Venezia: Cecchini, 1856.
Onoranze 1874
Onoranze a Niccolò Tommaseo, per cura della colonia dalmata dimorante in Trieste. Trieste: Tip. del Lloyd Austro-Ungarico, 1874.
Orlandini 1856
Orlandini, Silvio Francesco. *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Poesie*. Firenze: F. Le Monnier, 1856.
Osterkamp 2003
Osterkamp, Ernst. *Le Laocoon: histoire et réception Le Laocoon à l'époque préromantique et romantique en Allemagne*, in «Revue germanique internationale» 19 (2003), pp. 169-179.
Oudin – Olivet 1813
Oudin, François – Olivet, Pierre-Joseph. *Poemata didascalica nunc primum vel edita, vel collecta studiis Fr. Oudin, in ordinem digesta et emendata a Jos. Oliveto*. Parisiis: apud Aug. Delalain, typographum et bibliopolam, 1813.

Pagliani – Boccardo 1879
Pagliani, Stefano – Boccardo, Gerolamo. *Nuova enciclopedia italiana, ovvero Dizionario generale di scienze, lettere, industrie, ecc.: corredata di numerose incisioni intercalate nel testo e di tavole in rame, ampliata nelle parti scientifiche e tecnologiche e accuratamente riveduta in ogni sua parte secondo i piu moderni perfezionamenti* 8: E-Faz. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1879.

Pagnini 1780
Pagnini, Luca Antonio. *Le quattro stagioni. Egloghe di Alessandro Pope dal verso inglese trasportate nell'italiano da Eritisco Pilenejo pastor arcade*. Parma: dalla stamperia reale, 1780.

Pagnini 1814
Pagnini, Luca Antonio. *Le satire e l'epistole di Q. Orazio Flacco trasportate in verso italiano dal professor Pagnini. Opera coronata dall'Accademia della Crusca nel concorso dell'anno 1811 cui si aggiungono le Notizie istoriche riguardanti la vita del traduttore*. Pisa: presso Ranieri Prosperi, 1814.

Paleotti 1582
Paleotti, Gabriele. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diuiso in cinque libri. Doue si scuoprono varij abusi loro*. In Bologna: per Alessandro Benacci, 1582.

Palombi 1828
Palombi, Gaetano. *Il Medoro coronato opera postuma dell'abate Gaetano Palombi in continuazione dell'Orlando furioso dell'immortale Ariosto*. Roma: nella tipografia Olivieri, 1828.

Pananti 1817
Pananti, Filippo. *Avventure e osservazioni di Filippo Pananti sopra le coste di Barberia*. Firenze: presso Leonardo Ciardetti, 1817.

Pansuti 1742
Pansuti, Saverio. *Le tragedie di Saverio Pansuti Il Seiano, La Sofonisba, La Virginia, Il Bruto, L'Orazia*. Napoli: nella stamperia Muziana, 1742.

Papalini 1846
Papalini, Francesco. *Effemeridi della città di Fermo e suo antico Stato*. Loreto: Tip. F.lli Rossi, 1846.

Paratore 1979
Paratore, Ettore. *Sull'episodio di Laocoonte in Virgilio*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1979, pp. 405-430.

Parenti 2020
Parenti, Giovanni. *Poeti latini del Cinquecento*, introduzione ed edizione a cura di Massimo Danzi. Pisa: Edizioni della Normale; [Firenze]: Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 2020.

Parrini Cantini 2015
Parrini Cantini, Elena. *Foscolo e l'estetica di Lessing*, in «Cahiers d'études italiennes» 20 (2015) [*Foscolo e la cultura europea*, a cura di Enzo Neppi, Chiara Piola Caselli, Claudio Chiancone et Christian Del Vento], pp. 65-77.

Pascoli 1701
Pascoli, Alessandro. *Delle febbri teorica, e pratica secondo il nuovo sistema ove tutto si spiega, per quanto è possibile, ad imitazion de' geometri. Si aggiungono in fine alcuni*

Discorsi in forma di lettere, per chiarezza maggiore di quanto precedentemente si disse. In Venezia: per Andrea Poletti, 1701.

Pascot 1883
Pascot, Giovanni. *Poesie di Giovanni Pascot: Canto alla morte; Canto di Torquato Tasso; Lamento di Arianna (traduzione); Sonetti; Marco Bruto tragedia*. Pordenone: A. Pischiutta, 1883.

Pascot 1886
Pascot, Giovanni. *Il tempio dell'eternità: ode a S. E. il duca Leopoldo Torlonia sindaco di Roma*. Pordenone: tip. Soldati, 1886.

Pascot 1887
Pascot, Giovanni. *Il canto della vita*. Pordenone: Tip. lit. A. Gatti, 1887.

Pascot 1889
Pascot, Giovanni. *Diritti dell'uomo: (1886-1887); Laocoonte (1887)*. Pordenone: Tip. Lit. A. Gatti, 1889.

Pascot 1890a
Pascot, Giovanni. *Catilina (1888)*. Pordenone: Tip. Lit. Gatti, 1890.

Pascot 1890b
Pascot, Giovanni. *Brevi considerazioni sull'Adelchi di Alessandro Manzoni*. Roma: Tip. legale di G. Zappa, 1890.

Pascot 1894
Pascot, Giovanni. *Prose e versi*. Pordenone: Tip. Lit. Antonio Gatti, 1894.

Pascot 1896
Pascot, Giovanni. *Origine delle religioni*. Pordenone: Tipo-litografia A. Gatti, 1896.

Pascot 1898
Pascot, Giovanni. *Tragedie di Giovanni Pascot: Laocoonte, Catilina*. Pordenone: tip. A. Gatti, 1898.

Pascot 1899
Pascot, Giovanni. *Origine del diritto*. Udine: Fratelli Tosolini, 1899.

Pascot 1900
Pascot, Giovanni. *Libertà e socialismo*. Genova: tip. f.lli Carlini fu Gio. Batta, 1900.

Pascot 1901
Pascot, Giovanni. *Brevi considerazioni sulle invasioni barbariche in Italia di P. Villari*. Pordenone: Tip. Lit. Gatti, 1901.

Pascot 1902
Pascot, Giovanni. *La morale positiva*. Udine: P. Gambierasi, 1902.

Pascot 1903a
Pascot, Giovanni. *Discorso detto il 24 maggio 1903 nella r. Scuola tecnica di Alessandria per il primo centenario della morte di Vittorio Alfieri*. Alessandria: Tip. D. Mellana, 1903.

Pascot 1903b
Pascot, Giovanni. *Scienze ausiliarie della morale*. Udine: P. Gambierasi, 1903.

Pascot 1905a
Pascot, Giovanni. La vera origine del diritto. Udine: P. Gambierasi, 1905.

Pascot 1905b
Pascot, Giovanni. *Rimedio contro i disordini universitari ossia Vassalli ed eunuchi*. Pordenone: Tipo-Litografia F.lli Gatti, 1905.

Pascot 1908
Pascot, Giovanni. *Il canto della vita*. Lovere: Tip. Filippi di E. Restelli, 1908.
Pascot 1920
Pascot, Giovanni. *Tragedie*. Città della Pieve: Tip. Dante, 1920.
Pascot 1922
Pascot, Giovanni. *Shakespeare e Alfieri; Se l'estetica e una scienza; Una collana di capolavori nelle arti figurative*. Città della Pieve: Dante, 1922.
Pascot 1923
Pascot, Giovanni. *Se l'estetica è una scienza*. Udine: Tip. D. Del Bianco e Figlio, 1923.
Pascot 1925a
Pascot, Giovanni. *Emendamenti e conferme alla 'Origine delle religioni' nella edizione del 1901*. Padova: Soc. Coop. Tipografica, 1925.
Pascot 1925b
Pascot, Giovanni. *L'estetica non è una scienza*. Udine: Tip. D. Del Bianco e Figlio, 1925.
Pascot 1926
Pascot, Giovanni. *Ode all'America; Quattro pensieri*. Padova: Soc. Coop. Tipografica, 1926.
Pascot 1928
Pascot, Giovanni. *Giovanni Battista Rousseau: ode con note*. Padova: Soc. Coop. Tip., 1928.
Pascot 1929
Pascot, Giovanni. *Emendamenti e conferme alla origine delle religioni nella edizione del 1901*. Padova: Soc. Coop. Tip., 1929.
Pascot 1930
Pascot, Giovanni. *Religione ed arte*. Padova: Zannoni Riccardo, 1930.
Pascot 1931
Pascot, Giovanni. *Due odi e quattro pensieri*. Padova: Tip. F.lli Garbin, 1931.
Pasi 2016
Pasi, Romano. *Paolo Costa: letterato, poeta, educatore, filosofo e patriota, (Ravenna, 1771-Bologna, 1836)*. Ravenna: Longo, 2016.
Passano 1868
Passano, Giambattista. *I novellieri italiani in verso*. Bologna: presso Gaetano Romagnoli, 1868.
Pastena 2000-2014
Gallo, Agostino. *I manoscritti di Agostino Gallo*, a cura di Carlo Pastena. Palermo: Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione: [poi] Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2000-2014.
Pastore 1776
Pastore, Raffaele. *Catullo Tibullo e Properzio d'espurgata lezione tradotti dall'ab. Raffaele Pastore*. In Vinegia: nella Stamperia Coleti, 1776.
Pedrini 1771
Pedrini, Giovanni Antonio. *Giunon pronuba poemetto consacrato al talamo delle loro reali altezze Luigi Stanislao di Francia ... e Gioseffina Maria di Savoia*. Parigi: de l'imp. de Grange, rue de la Parcheminerie, 1771.

Pellicciotti 1839
Pellicciotti, Gian Vincenzo. *Gli albori: poesie varie di Gianvincenzo Pellicciotti abruzzese*. Capolago: 1839.
Pellico 1832
Pellico, Silvio. *Eufemio di Messina, tragedia*, in *Opere complete di Silvio Pellico da Saluzzo* 1. Capolago: Tip. Elvetica, 1832.
Pellico 1859
Pellico, Silvio. *Tragedie*. Firenze: Felice Le Monnier, 1859.
Perabò 1796
Perabò, Antonio. *Valsei ossia L'eroe scozzese tragedia di don Antonio Perabò*, in *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, cosi italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia* 21. In Venezia: 1796.
Pèrs 1666
Pèrs, Ciro. *Poesie del caualier fra Ciro di Pers publicate al comando gloriosissimo dell'illustriss. & eccellentiss. sig. Giacomo Vitturi podesta di Vicenza*. Vicenza: appresso Giacomo Amadio, 1666.
Persico 1887
Persico, Tommaso. *M. Laocoonte, E. Lessing*; versione completa di Tommaso M. Persico. Bologna: Zanichelli, 1887.
Petrone 1905
Petrone, Igino. *Problemi del mondo morale meditati da un idealista*. Milano; Palermo; Napoli: Remo Sandron Edit., 1905.
Pezzana 1833
Pezzana, Angelo. *Memorie degli scrittori e de' letterati parmigiani del secolo XVIII*. Parma: Tipografia Ducale, 1833, VII, pp. 491-516.
Pezzani 1855
Pezzani, Cesare. *Il Cristo poema*. Lodi: Wilmant, 1855.
Pich 2010
Pich, Federica. *I poeti davanti al ritratto: da Petrarca a Marino*. Lucca: Pacini Fazzi, 2010.
Pierron 1844
Pierron, Alexis. *Théatre d'Eschyle, traduction nouvelle par Alexis Pierron, traducteur de la Mètaphysique d'Aristote*. Paris: Charpentier, 1844.
Pigeaud 1995
Pigeaud, Mathilde. *La découverte du Laocoon et le poème de Jacques Sadolet*, in «Helmantica» 56 (1995), pp. 463-486.
Pignatelli 1885
Pignatelli, Francesco. *L'Eneide di P. Virgilio Marone*. Napoli: F. Giannini & figli, 1885.
Pignotti 1787
Pignotti, Lorenzo. *Favole e novelle del dottore Lorenzo Pignotti*. In Nizza: presso la Società Tipografica, 1787.
Pindemonte 1797
Pindemonte, Giovanni. *Orso Ipato tragedia*. In Venezia, 1797.

Pindemonte 1804
Pindemonte, Ippolito. *Arminio tragedia*. Filadelfia [i.e. Pisa]: dalla stamperia Klert, 1804.
Pindemonte 1812
Pindemonte, Ippolito. *Epistole in versi d'Ippolito Pindemonte veronese*. Modena: per Gem. Vincenzi e Comp., 1814.
Pinelli 1811
Pinelli, Bartolomeo. *L'Eneide di Virgilio tradotta da Clemente Bondi inventata ed incisa all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli Romano.* In Roma: presso Luigi Fabri via Borgognona n. 66, 1811.
Pineri 1643
Pinieri, Martino. *La concordia trionfante. Epitalamio di Martino Pinieri. Nelle nozze de' sereniss. principi Mauritio, e Francesca Ludouica di Sauoia*. In Torino: per gl'Heredi di Gio. Domenico Tarino, 1643.
Pipitone 1899
Pipitone, Federico Giuseppe. *Il concetto scientifico nella poesia di Mario Rapisardi*, in *Onoranze a Mario Rapisardi*, compilazione del dott. A. Campanozzi. Catania: Di Mattei, 1899, pp. 201-206.
Pistrucci 1819
Pistrucci, Filippo. *Iconologia, ovvero immagini di tutte le cose principali a cui l'umano talento ha finto un corpo, di Filippo Pistrucci, colla traduzione francese di Sergent Marceau*. Milano: presso Paolo Antonio Tosi e Comp., 1819.
Pistrucci 1821
Pistrucci, Filippo. *Iconologia, ovvero immagini di tutte le cose principali a cui l'umano talento ha finto un corpo, di Filippo Pistrucci, colla traduzione francese di Sergent Marceau*. Milano: presso Paolo Antonio Tosi e Comp., 1821.
Pistrucci 1834
Pistrucci, Filippo. *Manfredi, tragedia*. Londra: Stamperia Brettell, 1834.
Pitteri 1880
Pitteri, Riccardo. *Prime incertezze: versi*. Trieste: Stab. art. tip. G. Caprin, 1880.
Plini 1884
Plini, Giovanni Battista. *Gl'Itali: poema eroico*. Roma: A. Sommaruga, 1884.
Poeti latini 1732
Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella. Tomo III. Milano: nel Regio Ducal Palazzo, 1732.
Poeti latini 1765
Raccolta di tutti gli antichi poeti latini colla loro versione nell'italiana favella. Tomo XXIII. Milano: nel regio ducal palazzo, 1765.
Polcastro 1833
Polcastro, Girolamo. *Opere del conte Girolamo Polcastro padovano*. Padova: tipi della Minerva, 1833.
Polidori 1857
Ariosto, Ludovico. *Opere minori in verso e in prosa*, ordinate e annotate per cura di Filippo Luigi Polidori. Firenze: Le Monnier, 1857.

Pommier 1991
Pommier, Édouard. *L'art de la liberté: doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Gallimard, 1991.
Pompei 1791
Pompei, Girolamo. *Opere del signor Girolamo Pompei gentiluomo veronese*. Verona: per gli eredi Moroni, 1790-1791.
Pompei 1824-1831
Le vite degli uomini illustri di Plutarco versione italiana di Girolamo Pompei con note di più celebri letterati ora riunite per la prima volta in quest'edizione. Milano: dalla tipografia de' fratelli Sonzogno, 1824-1831.
Poulot 1997
Poulot, Dominique. *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*. Paris: Gallimard, 1997.
Prati 1852
Prati, Giovanni. *Storia e fantasia*, in *Opere di G. Prati*. Tomo III. Firenze: Libreria Paggi, 1852.
Prati 1863
Prati, Giovanni. *Opere edite e inedite*. Milano: M. Guigoni, 1863.
Prati 1867
Prati, Giovanni. *Il ratto di Polissena: carme*. Firenze: tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, 1867.
Prati 1876
Prati, Giovanni. *Psiche, sonetti*. Padova: Tip. edit. F. Sacchetto, 1876.
Pregi 1779
I pregi delle belle arti celebrati in Campidoglio per solenne concorso tenuto dall'insigne accademia del disegno di S. Luca lì 25. maggio 1779. Essendone principe Andrea Bergondi. In Roma: nella stamperia di Arcangelo Casaletti, 1779.
Preto 1995
Preto, Paolo. *Farsetti, Tommaso Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 45. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1995.
Prose e rime 1794
Prose e rime in onore della celebre sig. Teresa Bandettini lucchese fra gli Arcadi Amarilli Etrusca recitate nell'Accademia degli Oscuri di Lucca il di 13. d'ottobre 1794. Lucca: presso Francesco Bonsignori, 1794.
Proto 1900
Proto, Enrico. *Gerione*, in «Giornale dantesco» III.8/2-3 (1900), pp. 65-104.
Puggioni 2016
Cesarotti, Melchiorre. *Pronea: componimento epico*, testo critico e commento a cura di Salvatore Puggioni. Padova: Esedra, 2016.
Pulega 1989
Pulega, Andrea. *Da Argo alla nave d'amore: contributo di storia di una metafora*. Firenze: La Nuova Italia, 1989.
Puppi 1967
Puppi, Lionello. *El Greco*. Firenze: Sadea-Sansoni, 1967.

Quatremère de Quincy 1834
Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme. *Canova et ses ouvrages, ou Mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste*. Paris: Adrien Le Clere, 1834.

Raccolta 1796
Anno poetico ossia Raccolta annuale di poesie inedite di autori viventi, 4. Venezia: dalla Tipografia Pepoliana presso Antonio Curti Q. Giacomo, 1796.
Raccolta 1842
Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani: con cenni biografici su i respettivi autori. Firenze: Alcide Parenti, 1842.
Rapisardi 1868
Rapisardi, Mario. *La palingenesi: canti dieci*. Firenze: Tipografia successori Le Monnier, 1868.
Rapisardi 1877
Rapisardi, Mario. *Lucifero: poema*. Milano: Libreria editrice G. Brigola, 1877.
Rapisardi 1880
Rapisardi, Mario. *Il mostro della Natura ossia il Lucrezio Caro redivivo di Mario Rapisardi*. Noto: F. Zammit, 1880.
Rapisardi 1884
Rapisardi, Mario. *Giobbe: trilogia*. Milano: R. Sandron, 1884.
Rapisardi 1887
Rapisardi, Mario. *Poesie religiose*. Catania: Filippo Tropea editore, 1887.
Rapisardi 1892
Shelley, Percy Bysshe. *Prometeo liberato: dramma lirico*, di Percy Bysshe Shelley tradotto da Mario Rapisardi. Palermo: Gius. Pedone Lauriel, 1892.
Rapisardi 1897
Rapisardi, Mario. *Opere*. Catania: N. Giannotta, 1897.
Raspoli 1828
Raspoli, Giuseppe. *Poesie varie di Peispuge Larispo*. In Venezia: co' tipi di Giuseppe Picotti, 1827-1828.
Rautmann 1999
Rautmann, Peter. *Das Eismeer: durch Tod zu neuem Leben*. Frankfurt. Fischer Taschenbuch 1991.
RdA
Rime degli Arcadi. Roma: per Antonio Rossi alla piazza di Ceri, 1716-1722.
Regoletti 1728
Regoletti, Domenico. *Teocrito, Mosco, Bione poeti greci siciliani volgarizzati da Domenico Regolotti Romano, aggiuntavi la traduzione del Poemetto di Museo*. Torino: nell'Academia reale, 1728.
Restaldi 1824
Restaldi, Secondo. *La Bucolica di Virgilio tradotta in versi settenarj da Secondo Restaldi crescentinese*. Torino: dalla tipografia Barberis, 1824.
Ricci 1830
Ricci, Angelo Maria. *Le conchiglie poema di Angelo Maria Ricci cavaliere del S. O. G.* Roma: presso G.B. Marini, 1830.

Ricciardi 1807
Ricciardi, Francesco. *La caduta di Adamo: poema di Francesco Ricciardi a sua eccellenza d. Vincenzo Rogadei*. In Napoli: nella stamperia di Andrea Raimondi, 1807.
Richeter 1992
Richter, Simon. *Laocoon's body and the aesthetics of pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*. Detroit: Wayne State University Press, 1992.
Riddick 2020
Riddick, Michael. *The Thief of Michelangelo: Models Preserved in Bronze and Terracotta*. [ReBronze.com], 2020.
Rime 1550
Il libro terzo delle Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Venezia, Al segno del pozzo, 1550.
Rime scelte 1799
Rime scelte sugli attuali memorabili avvenimenti. Rimino: presso Giacomo Marsoner, 1799.
Ringhieri 1788
Ringhieri, Francesco. *Tragedie del p. d. Francesco Ringhieri monaco olivetano, rivedute e corrette dallo stesso, ed accresciute di altre cinque non più stampate*. In Venezia: appresso Antonio Zatta e figli, 1788-1789.
Ritter Santini 1994
Ritter Santini, Lea. *Ritratti con le parole*. Bologna: Il mulino, 1994.
Ritter Santini 1997
Gotthold Ephraim Lessing e i suoi contemporanei in Italia: atti del Convegno internazionale organizzato in occasione della Mostra Da Vienna a Napoli in carrozza. Il viaggio di Lessing in Italia, Napoli 31 ottobre-1 novembre 1991, a cura di Lea Ritter Santini. Napoli: Vivarium, 1997.
Rivista 1900
Rivista del servizio minerario nel 1899, Ministero di agricoltura, Industria e commercio. Direzione generale dell'agricoltura. Roma: Tip. Nazionale di G. Bertero, 1900.
Roberti 1777
Roberti, Giovanni Battista. *Favole esopiane con un discorso del conte abate Giambatista Roberti*. In Napoli: a spese di Giacinto De Bonis, 1777.
Roberti 1845
Roberti, Biagio Antonio. *La Redenzione: poema eroi-sacro*. Cosenza: da' Tipi di Giuseppe Migliaccio; Napoli: Stamperia del Fibreno, 1845-1847.
Roberti Franco 1808
Roberti Franco, Francesco. *I sepolcri dell'Harvey, imitazione dall'inglese*, tomo IV. Mantova: dalla Tipografia virgiliana, 1808-1809, pp. 113-166.
Rodriguez 1846
Rodriguez, Eugenio. *Un periodo dell'ultimo viaggio della fregata napoletana: l'Urania / scritto da Eugenio Rodriguez.* Napoli : Caro Batelli e comp., 1846.
Roero di Saluzzo 1796
Roero di Saluzzo, Diodata. *Versi di Diodata Saluzzo fra gli Arcadi Glaucilla Erotea*. Torino: dalle stampe d'Ignazio Soffietti, 1796.

Roero di Saluzzo 1797
Roero di Saluzzo, Diodata. *Versi di Diodata Saluzzo.* Torino: presso Michel'Angelo Morano, 1797.
Roero di Saluzzo 1802
Roero di Saluzzo, Diodata. *Poesie*. Pisa: dalla Tipografia della Società Letteraria, 1802.
Roero di Saluzzo 1843
Roero di Saluzzo, Diodata. *Poesie postume; aggiunte alcune lettere d'illustri scrittori a lei dirette*. Torino: Tipografia Chirio e Mina, 1843
Rolli 1734
Rolli, Paolo. *David e Bersabea oratorio di Paolo Rolli, composto da Nicolò Porpora per la nobiltà britannica*. Londra: Per Sam. Aris., 1734.
Rolli 1742
Rolli, Paolo Antonio. *Meraspe, overo L'Olimpiade. Melodrama di P. R. e P. M. per il Teatro di S. M. B.* Londra: presso J. Chrichley, 1742.
Rolli 1744
Rolli, Paolo. *Componimenti poetici in vario genere di Paolo Rolli compagno della Reale società in Londra*. In Verona: per Giannalberto Tumermani lib. nella via delle Fogge, 1744.
Romanelli 1981
Romanelli, Gian Domenico. Cicognara, Leopoldo, in in *Dizionario Biografico degli Italiani* 25. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1981, pp. ???
Romanelli 2022
Francesco Algarotti. *Lettere di Polianzio ad Ermogene intorno alla traduzione dell'Eneide del Caro*, a cura di Martina Romanelli. Firenze: Firenze University Press, 2022.
Romani, 1828
Romani, Felice. *I Saraceni in Sicilia ovvero Eufemio di Messina, melodramma serio di Felice Romani. Da rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice il carnovale dell'anno 1828. Posto in musica dal cavaliere Francesco Morlacchi*. Venezia: dalla Tip. Casali, 1828.
Roselli 1813
Roselli, Giovanni Bettino. *Tragedie di Gio. Bettin Roselli vicentino*. Venezia: nella tipografia Picotti, 1813.
Rosini 1801
Macpherson, James. *Poesie di Ossian antico poeta celtico* 4. Pisa: dalla tipografia della Società Lett., 1801.
Rosini 1817
Rosini, Giovanni. *Poesie*. Pisa: presso Niccolò Capurro, 1817.
Rosini 1819-1820
Guicciardini, Francesco. *Istoria d'Italia di messer Francesco Guicciardini*, alla miglior lezione indotta dal professor Giovanni Rosini. Pisa: Niccolò Capurro co' caratteri di F. Didot, 1819-1820.
Rosini 1821-1832
Rosini, Giovanni. *Opere di Torquato Tasso colle controversie sulla Gerusalemme poste in migliore ordine, ricorrette sull'edizione fiorentina*. Pisa: presso Niccolò Capurro, 1821-1832.

Rosini 1833
Rosini, Giovanni. *Luisa Strozzi. Storia del secolo XVI*. Pisa: dalla tipografia di N. Capurro e Comp., 1833.
Rosini 1839-1847.
Rosini, Giovanni. *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*. Pisa: presso Niccolo' Capurro, 1839-1847.
Rosini 1851
Rosini, Giovanni. *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 5. Pisa: Capurro, 1851.
Rosini 1885
Rosini, Giovanni. *Lettere due di Giovanni Rosini a Leopoldo Cicognara*. Pisa: tipografia T. Nistri e C., 1885.
Rossetti 1829-1834
Rossetti, Domenico. *Francisci Petrarchae Poemata minora quae exstant omnia nunc primo ad trutinam revocata ac recensita*. Mediolani: excudebat Societas Typographica Classicorum Italiae Scriptorum, 1829-1834.
Rossi 1805
Rossi, Gaetano. *Eraldo ed Emma dramma eroico per musica in due atti da rappresentarsi nel gran Teatro alla Scala nel Carnevale del 1805 anno quarto*. Milano: dalla tipografia Pirola al teatro suddetto, [1805].
Rubbi 1782
Rubbi, Andrea. *Elogj italiani*. In Venezia: da Pietro Marcuzzi, 1782.
Rubbiani 1889
Rubbiani, Alfonso. *Mattutino*, in «Lettere e Arti» 1/1 (1889), pp. 4-7.
Rucellai 1728
Rucellai, Giovanni. *Rosmunda tragedia di Giouanni Rucellai. Ora la prima volta con grande esattezza ristampata*. In Padova: presso Giuseppe Comino, 1728.
Ruspoli 1802
Ruspoli, Lorenzo. *Tragedie*. In Roma: presso Antonio Fulgoni, 1802.

Sabbathier 1770
Sabbathier, François. *Les mœurs, coutumes et usages des anciens peuples, pour servir a l'éducation de la jeunesse, de l'un et de l'autre sexe*. A Châlons-sur-Marne: chez Bouchard, imprimeur du Roi, de la Ville & du College, à la Bible d'or, 1770.
Sacy 1779
Sacy, Isaac Louis Le Maistre de. *Il Cantico dei cantici giusta la vulgata in lingua latina e volgare colla spiegazione del senso litterale e del senso spirituale tratta dai santi padri e dagli autori ecclesiastici*. In Venezia: appresso Lorenzo Baseggio librajo all'Aurora, a S. Bartolommeo, 1779.
Salandri 1824
Salandri, Pellegrino. *Poesie di Pellegrino Salandri reggiano*. Reggio: Stamperia Torreggiani e c., 1824.
Salvi 1719
Salvi, Antonio. *Astianatte, drama per musica da rappresentarsi nel Teatro dell'Ill.mo sig. conte d'Alibert nel carnevale dell'anno 1719*. In Roma: nella Stamperia del Bernabò, 1719.

Salvi 1728
Salvi, Antonio. *Ipermestra, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro detto delle Dame nel Carnevale dell'anno 1728. Dedicato all'A. S. E. di Clemente Augusto Maria arcivescovo di Colonia*. In Roma: nella stamperia del Bernabò, 1728.
Salvi 1790
Salvi, Giuseppe Maria. *Demostene tragedia del padre d. Giuseppe M.a Salvi c. r. somasco*. In Genova: presso il Repetto in Canneto, 1790.
Sampino 2017
Sampino, Giovanni. *Il Satyricon Come "Ipertesto Multiplo" : Forme e Funzioni Dell'intertestualità Nel Romanzo Di Petronio*, Tesi di dottorato, ciclo XXIX, tutor prof. ssa Rosa Rita Marchese, Università degli studi di Palermo, 2017.
Sandrolini 2004
Sandrolini, Alessandra. *Un inedito umanistico sul mito di Prometeo. Celio Calcagnini, Epitoma super Prometheo et Epimetheo*, in «La rivista di Engramma» 30 (gennaio-febbraio 2004), pp. 19-30.
Sanguineti 1815
Sanguineti, Benedetto. *Versione poetica delle notti romane al sepolcro de' Scipioni dell'abate Benedetto Sanguineti*. Genova: da i torchi di G. Bonaudo, 1815.
Santini 1877
Santini, Ferdinando. *I martiri di Chateaubriand*. Napoli: Stamperia del Vaglio, 1877.
Saracinelli 1803
Saracinelli, Acazio Antonio. *Prediche quaresimali del celebre ex-gesuita conte abate Acazio Ant.o Saracinelli patrizio orvietano*. In Fuligno: per Giovanni Tomassini stamp. vescovile, e pubblico, 1803.
Sartori 2009
Sartori, Arianna. *L'Eneide di Virgilio tradotta da Clemente Bondi, inventata ed incisa all'acquaforte da Bartolomeo Pinelli romano*. Mantova: Centro studi Sartori per la grafica, stampa 2009.
Scaliger 1598
Scaliger, Joseph Justus. *Opus de emendatione temporum: castigatius & multis partibus auctius, ut novum videri possit. Veterum Graecorum fragmenta selecta, quibus loci aliquot obscurissimi chronologiae sacrae & Bibliorum illustrantur, cum notis*. Leiden: ex officina Plantiniana apud Christophorus Raphelengius, 1598.
Scannapieco 1994
Scannapieco, Anna. *Alla ricerca di un Goldoni perduto: 'Osmano Re di Tunisi'*, in «Quaderni veneti» 20 (1994), pp. 9-56.
Scarry 1985
Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York; Oxford: Oxford university press, 1985.
Schmälzle 2018
Schmälzle, Christoph. *Laokoon in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2018.
Scolari 1844
Scolari, Filippo. *Le opere latine di Azio Sincero Sannazaro recate in versi italiani col testo a fronte e d'illustrazioni fornite da Filippo Scolari*. Venezia: Tipografia all'Ancora, 1844.

Scotti 1963
Pellico, Silvio. *Lettere milanesi (1815-21)*, a cura di Mario Scotti. Torino: Loescher-Chiantore, 1963.
Semproni 1651
Semproni, Giovanni Leone. *Il Boemondo ouero Antiochia difesa poema heroico di Gio. Leone Sempronij vrbinate nella Notte di Bologna il Vigilante, e ne gli Assorditi d'Vrbino il Fuggitiuo. Con gli argomenti del signor Vincenzo Nolfi da Fano, e la tropologia del signor Carlo Sempronij*. In Bologna: per Carlo Zenero, 1651.
Seroni 1958
Firenzuola, Agnolo. *Opere*, a cura di Adriano Seroni. Firenze: Sansoni, 1958.
Sgricci 1828
Sgricci, Tommaso. *Idomeneo, tragedia improvvisata da Tommaso Sgricci aretino la sera de' 20 giugno 1827 nel teatro de' Fiorentini e raccolta per le cure di S. E. il Signore D. Giuseppe de Medici dei principi di Ottaiano duca di Miranda*. Firenze: presso Pasquale Pagni, 1828.
Silvestri 1820a
Silvestri, Luigi. *Improvvisi di Luigi Silvestri dedicati a sua eccellenza D. Mario Gabrielli principe di Prossedi*. Fermo: dalla tipografia Paccasassi, 1820.
Silvestri 1820b
Silvestri, Luigi. *Sulla poesia estemporanea. Brevi osservazioni di Luigi Siluestri fra gli arcadi romani Eumèlo*. Fermo: dalla tipografia Paccasassi, 1820b.
Silvestri 1821a
Silvestri, Luigi. *Il tesoro, farsa novissima di Luigi Silvestri di Fermo poeta estemporaneo*, in «Scelto teatro inedito italiano tedesco e francese» 19/37 (1821).
Silvestri 1821b
Silvestri, Luigi. *Poesie di Luigi Siluestri accademico truentino umiliate a sua eccellenza Giuseppe Zacchia delegato apostolico in Frosinone*. Fermo: dalla tipografia Paccasassi, 1821.
Silvestri 1823
Silvestri, Luigi. *Poesie sacre di Luigi Siluestri umiliate a sua eccellenza monsignore Francesco Sauerio Corsi delegato apostolico in Camerino*. Fermo: presso Giuseppe Alessandro Paccasassi e figli, 1823.
Silvestri 1826
Silvestri, Luigi. *Elogio del canonico Ignazio Guerrieri di Fermo scritto per l'anniversario della sua morte*. Perugia: Tipografia di Francesco Baduel, 1826.
Simon 1992
Simon, Erika. *Laokoon*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. VI, t. 1. Zürich und München: Artemis, 1992, pp. 196-201.
Sirri 1992
Sirri, Raffaele. *Rifacimenti classici di Mario Rapisardi*, in *Studi di filologia e letteratura italiana: in onore di Maria Picchio Simonelli*, a cura di Pietro Frassica. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1992, pp. 301-310.
Smith 1814
Smith, John William. *Terrors of Imagination and Other Poems*. London: printed by T. C. Hansard, 1814.

Soave 1795
P. Virgilio Marone. *Delle georgiche. Libri quattro con note*. Traduzione del p. d. Francesco Soave. In Venezia: dalla Tipografia Pepoliana: presso Antonio Curti q. Giacomo, 1795.
Soave 1805
Soave, Francesco. *Le opere d'Esiodo tradotte in versi italiani da Francesco Soave C.R.S. con annotazioni*. Pavia: presso gli eredi di Pietro Galeazzi, 1805.
Soave 1815
Soave, Francesco. *La forza della religione poema di Young tradotto da Francesco Soave C.R.S.* Milano: presso Ferdinando Baret, librajo, 1815.
Solari 1810
Solari, Giuseppe. *L'Eneide di P. Virgilio Marone recata in altrettanti versi italiani da Giuseppe Solari D.S.P. munita dall'autore di note giustificanti il senso e la lezione*. Genova: dalla stamperia di G. Giossi, 1810.
Somaini 2013
Somaini, Luisa. *Gipsoteca*, in *Accademie / Patrimoni di Belle Arti*, a cura di Giovanna Cassese. Roma: Gangemi Editore, 2013.
Sorrenti 1984
Sorrenti, Pasquale. *Per una storia del teatro pugliese*; prefazione di Giorgio Saponaro. Fasano: Schena, 1984.
Sottile Tomaselli 1905
Sottile Tomaselli, Sante. *Le poesie di Mario Rapisardi*, in «Rivista popolare di politica, lettere e scienze sociali» 11/1 (1905), pp. 22-24.
Spada 1652
Spada, Giovanni Battista. *Giardino de gli epiteti, traslati, & aggiunti poetici italiani, del P.M.F. Gio. Battista Spada di Fiorenzuola piacentino dell'Ordine de' predicatori*. In Venetia: appresso Francesco Baba, 1652.
Spinelli 1747
Spinelli, Giovanni. *L'Epaminonda dramma del p. Giovanni Spinello della Compagnia di Gesù tradotto dal latino da Stefano Ferrante detto tragli Emoli Megacle Filofebo*. In Napoli: Per Serafino Porsile Regio stampatore, 1747.
Spivey 2001
Spivey, Nigel, *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*. London: Thames & Hudson, 2001.
Steinmann 1924
Steinmann, Ernst. *Michelangelo-Modelle,* in «Der Cicerone» 16 (1924), pp. 991-993.
Stockhorst 2010
Cultural transfer through translation: the circulation of enlightened thought in Europe by means of translation, edited by Stefanie Stockhorst. Amsterdam; New York: Rodopi, 2010.
Stöckle 2018
Stöckle, Susanne Magdalena. *Mare, fiume, ruscello: acqua e musica nella letteratura romantica*. Firenze: Firenze University Press, 2018.
Storace 1784
Storace, Giuseppe Maria. *Della mitella dagli antichi romani usata in Napoli per coprimento di testa*. 1784.

Storia Universale 1804
Storia universale dal principio del mondo sino al presente scritta da una compagnia di letterati inglesi, e ricavata da' fonti originali, ec. ec. Tradotta dall'inglese, con giunta di note, e di avvertimenti di alcuni luoghi 35. Milano: nella stamperia Mainardi a S. Mattia alla Moneta, 1804.

Tamblé 2000
Tamblé, Donato. *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato pontificio e l'inizio della politica culturale della restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino: atti del Convegno, Tolentino, 18-21 settembre 1997*. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 457-513.

Tamburini 1958
Tamburini, Antonio. *Inventario dei manoscritti della Biblioteca Universitaria di Genova*, [topografico in 10 volumi, dattiloscritto] introd. gennaio 1958.

Tansillo 1738
Tansillo, Luigi. *Le lacrime di san Pietro di Luigi Tansillo poema sacro con gli argomenti, ed allegorie di Lucrezia Marinella ed un discorso di Tommaso Costo. Giuntavi in questa nuova edizione la raccolta delle sue rime notabilmente accresciuta*. In Venezia: appresso Francesco Piacentini, 1738.

Tasca 1834
Tasca, Ottavio. *Sul dipinto di Pietro Luchini rappresentante Tancredi ferito trovato da Erminia e Vafrino*, in «Glissons n'appuyons pas. Giornale critico-letterario, d'Arti, Teatri e Varietà» 1/35, pp. 137-139.

TB
Tommaseo, Niccolò – Bellini, Bernanrdo. *Dizionario della lingua italiana nuovamente compilato dai signori Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini; con oltre 100.000 giunte ai precedenti dizionari raccolte da Nicolò Tommaseo, Gius. Campi, Gius. Meini, Pietro Fanfani e da molti altri distinti filologi e scienziati; corredato di un discorso preliminare dello stesso Nicolò Tommaseo*. Torino: Società l'Unione tipografico-editrice, [1861-1879]

Teatri, arti e letteratura 1839
Bizzarrie. La vista corta, in «Teatri, arti e letteratura» 17/31 (27 giugno 1839), pp. 137-139.

Tesauro 1777
Tesauro, Alessandro. *Della Sereide d'Alessandro Tessauro alle nobili e virtuose donne. Libri due. Si premette una prefazione del regio professore Gio. Antonio Ranza per l'aprimento della nuova tipografia patria; e aggiugnesi una memoria del medesimo su la maniera di conservare la semenza de' bigatti*. Vercelli: dalla Tipografia Patria, 1777.

Tesdeschi 1867
Tedeschi, Fanny. *Poesie*, in «L'educatore israelita: giornale mensile per la storia e lo spirito del giudaismo» 15 (1867), pp. 268-270.

Testi 1637
Testi, Fulvio. *Rime del sig. conte Fuluio Testi. Corrette, ampliate, et aggiontoui le poesie liriche, e l'Alcina tragedia*. In Venetia: appresso Andrea Baba, 1637.

Testi 1676
Testi, Fulvio. *Poesie liriche del conte d. Fuluio Testi*. In Venetia: presso Steffano Curti, 1676.
Tomaselli 1932
Tomaselli, Alfio. *Commentario rapisardiano con numerose lettere di illustri scrittori a Mario Rapisardi*. Catania: Etna, 1932.
Tommaseo 1868
Tommaseo, Niccolò. *La donna: scritti vari editi e inediti*. Milano: G. Agnelli, 1868.
Tommaseo 1872
Tommaseo, Niccolò. *Poesie*. Firenze: Successori Le Monnier, 1872.
Tonini 1778
Tonini, Luigi. *Versione del Davidico salterio in versi italiani di Fulgisono Libetreo pastore arcade*. In Bologna: all'insegna della Colomba, 1778.
Torcellan 1971
Torcellan, Gian Franco. *Borromeo, Antonio Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* 13. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971.
Tornieri 1817
Tornieri, Arnaldo. *Sonetti del co. Arnaldo Arnaldi I Tornieri vicentino in morte della contessa Elena Monza Tornieri sua sposa e dei coo. Muzio ed Arnaldo Tornieri suoi figli*. Padova: nella tipografia del Seminario, 1817.
Toss 1884
Toss, Alfonso. *Fiori sparsi*. Rovereto: Tip. rovetana, 1884.
Tranquilli 1848
Tranquilli, Giuseppe. *Ester: dramma lirico in tre atti: da rappresentarsi nel Teatro de' Concordi in Padova il Carnovale del 1847-1848; parole di L.T.; musica di Giuseppe Tranquilli*. Padova: Tipografia Sicca, 1848.
Trento 1805
Trento, Bernardo. *La georgica di Virgilio tradotta in versi italiani da Bernardo Trento*. In Padova: nel seminario, 1805.
Treves 1962
Treves, Pietro. *L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX*. Milano; Napoli: R. Ricciardi, 1962.
Trissino 1853
Trissino, Francesco. *Versi*. Vicenza: Tramontini, 1853.
Triveri 1765
Triveri, Francesco. *La Redenzione, poema di Francesco Triveri professore emerito di eloquenza con un ragionamento del medesimo intorno alla poesia*. In Torino: nella Stamperia Reale, 1756.
Trivero 1983
Trivero, Paola. *Diodata Saluzzo oltre 'Le rovine' (due tragedie 'Erminia' e 'Tullia')*, in *Ludovico di Breme e il programma dei romantici italiani*, Torino: Centro Studi Piemontesi, 1983, pp. 183-194.
Trivero 2024
Trivero, Paola. *Due tragedie di Diodata Saluzzo nel tournant des Lumières*, in *Filles des Lumières: penser le féminité au féminin*, a cura di Clara Leri, Marco Menin, and Debora Sicco. Torino: Accademia University Press, 2024.

Trolli 1824-1826
Trolli, A. *L'Eneide e le Egloghe. In versi sciolti italiani. Abbozzo di A. Trolli*. Pavia: da Gio. Giacomo Cappelli stampatore, e librajo, 1824-1826.
Trombelli 1735
Trombelli, Giovanni Grisostomo. *Le favole di Fedro Liberto D'Augusto, tradotte in versi volgari da d. Giovan-Grisostomo Trombelli, canonico regolare del Salvadore*. In Venezia: appresso Francesco Pitteri, in merceria all'insegna della fortuna trionfante, 1735.
Tronsarelli 1634
Tronsarelli, Ottavio. *L'Apollo*. In Roma: per Francesci Corbelletti, 1634.
Tronsarelli 1643
Tronsarelli, Ottavio. *La vittoria navale*. In Roma: per Andrea Fei, 1643.
Trovato 2022
Trovato, Lorenzo. *Epistolario di Diodata Saluzzo. Con un'appendice di lettere di altre scrittrici*. [Roma: Studi e Ricerche], 2022.
Turchi 1969
Turchi, Marcello. *Clemente Bondi Traduttore*, in *Atti del Convegno sul Settecento parmense* [nel II centenario della morte di C. I. Frugoni], Parma, 10-11-12 maggio 1968 [presentazione di Francesco Borri]. Parma: Deputazione di Storia Patria per le province parmensi, 1969, pp. 193-206.
Turri 1887
Turri, Vittorio. *Le più belle pagine del Laocoonte di G. E. Lessing*; voltate in italiano da Vittorio Turri ad uso delle scuole classiche, con prefazione, note ed una fototipia. Torino: E. Loescher, 1887.

Ulloa 1826
Ulloa, Pietro. *Agrippina tragedia*. Napoli: presso Gaetano Nobile e c. editori, 1826.
Universal History 1747
An universal history from the earliest account of time. Compiled from original authors; and illustrated with maps, cuts, notes, &c. with a general index to the whole. London: printed for T. Osborne, in Gray's-Inn, A. Millar, in the Strand and J. Osborn, in Paternoster Row, 1747-1754.

VAC[4]
Accademia della Crusca. *Vocabolario degli accademici della Crusca*. In Firenze: appresso Domenico Maria Manni, 1738.
Valcamonica 1838
Valcamonica, Fernando. *Due novelle con altre poesie*. Milano: C. Rivolta, 1838.
Valeri 1893
Valeri, A. *Carletta. Uno scagnozzo del Settecento. Pellegrino Sperandio Diaconi*, in «La Nuova Rassegna» 1/10 (26 marzo 1893), pp. 299-302.
Valvasone 1570
Erasmo da Valvasone. *La thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottaua rima*. In Venetia: appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1570.

Vanderbourg 1802
Lessing, Gotthold Ephraim. *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*: traduit de l'allemand de G.E. Lessing, par Charles Vanderbourg. Paris: chez Antoine-Augustin Renouard, 1802.
Vannucci 1850
Vannucci, Atto. *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848: memorie*. Torino: Tipografia Ferrero e Franco, 1850.
Varese 1878
Varese, Casimiro. *Saffo tragedia di F. Grillparzer. Il ventiquattro febbraio tragedia di Z. Werner. Clavigo. Stella tragedie di W. Goethe. Traduzioni di Casimiro Varese*. Firenze: Le Monnier, 1878.
Vasi 1791
Vasi, Mariano. *Itinerario istruttivo di Roma o sia Descrizione generale delle opere più insigni di pittura, scultura e architettura e di tutti i monumenti antichi, e moderni di quest'alma città, e parte delle sue adiacenze di Mariano Vasi romano, accademico etrusco*. In Roma: per Luigi Perego Salvioni stampator vaticano, 1791.
Vedeche 1844
Vedeche, Giuseppe. *Teatro drammatico: con l'aggiunta di alcuni componimenti inediti di vario genere*. Firenze: Tip. G. Mazzoni, 1877.
Venuti 1994
Goethe, Johann Wolfgang. *Laocoonte e altri scritti sull'arte, 1789-1805*, a cura di Roberto Venuti. Roma: Salerno, 1994.
Verino 1790
Verino, Ugolino. *D'Ugolino Verino poeta celeberrimo fiorentino Libri tre in versi originali latini De illustratione urbis Florentiae con la versione toscana a confronto del poema in metro eroico*. Parigi, 1790.
Versi funebri 1850
Versi funebri alla memoria di Marco D'Altemps duca di Gallese. Pisa: Tipografia Nistri, 1850.
Vicchi 1885
Vicchi, Leone. V*incenzo Monti: le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830: Triennio 1778-1780*. Fusignano: da Edoardo Morandi, 1885.
Vicini 1781
Vicini, Giovanni Battista. *Gl'Idilii di Teocrito, di Mosco, e di Bione principi de'poeti bucolici accresciuti, e per la prima volta con argomenti e note su le particolari bellezze de i medesimi, traslati in vari toscani metri giusta la proprietà degli originali, dal signor abate Gio. Battista Vicini poeta primario di S.A.S. di Modena*. In Venezia: appresso Giovanni Gatti, 1781.
Viglione 1904
Viglione, Francesco. *Sul teatro di Ugo Foscolo: studio*. Pisa: Tipografia successori Fratelli Nistri, 1904.
Vigna 2022
Clemente XI Albani: il papa di Urbino, un lungo pontificato nel segno delle arti, a cura di Giovanni B. Vigna. Roseto degli Abruzzi: D'Andrea, 2022.

Villani 1828
Villani, Filiberto. *Federico ovvero Lodi riedificata poema eroico di Filiberto Villani nobile lodigiano*. Lodi: dalla tipografia di Gio. Battista Orcesi, 1828.
Vinchesi 2007
Vincehsi, Maria Assunta. *Laocoonte in Petronio*, in *Il Laocoonte dei Musei Vaticani: 500 anni dalla scoperta*, a cura di G. Bejor. Milano: Cisalpino, 2007, pp. 23-43.
Vindice 1889.
Vindice, Giulio. *La vita e le opere di David Levi*. Firenze: Tipografia di G. Barbera, 1889.
Visconti 1752
Visconti, Giambattista Antonio. *Il Tobia componimento sacro di Aberilmo Eginense P.A. da cantarsi nell'oratorio de' RR. PP. della congregazione dell'Oratorio la sera di S. Cecilia, posto in musica dal signor d. Francesco Garzia*. In Roma: Per Ansillioni, 1752.
Vismara 1818
Vismara, Michele. *I quattro libri delle elegie di Sesto Aurelio Properzio recati in versi italiani con varianti e note dal cavaliere Michele Vismara*. Milano: dalla tipografia di Vincenzo Ferrario, 1818.
Vitale 1815
Vitali, Giuseppe Fedele. *La Sicilia liberata: poema eroicu sicilianu di lu ciecu / ab Giuseppi Fideli Vitali*. Palermu: stamp. di Vincenzu Lipomi, 1815.
Vitali 1844
Vitali, Geremia. Il Paradiso e la Peri di T. Moore, in «Rivista Europea – giornale di scienze morali, letteratura ed arti» 2 (1844), pp. 540-559.
Vivaldi 1893
Vivaldi, Vincenzo. *Sulle fonti della Gerusalemme liberata*. Catanzaro: G. Calio, 1893.
Viviani 1833-1835
Viviani, Antonio. *Saggi poetici*. Lucca: Giuseppe Giusti, 1833-1835.
Vollo 1858
Vollo, Benedetto. *La Grecia e Byron: poema*. Venezia: Tip. Sante Martinengo, 1858.

Waker Palm 1969
Waker Palm, Erwin. *El Greco's Laokoon*, in «Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst», 27 (1969), pp. 295-298.
Warwick 2019
Warwick, Genevieve. Crying Laocoon: the visual arts of translation, in «The Translator» 25/4 (2019), pp. 311–334.
Werner 2006
Werner Michaël, 2006, *Transferts culturels*, in *Dictionnaire des sciences humaines*, publié sous la direction de Sylvie Mesure et Patrick Savidan. Paris: Presses universitaires de France, 2006, pp. 1189-1192.
Wieland 1558
Wieland, Melchior. *De stirpibus aliquot, epistolae V. Melchioris Guilandini Borussi R. IV. Conradi Gesneri Tigurini I. Eiusdem Guilandini ad illustrem comitem Nicolaum a Salmo &c. Manuco diattæ, hoc est auiculæ Dei descriptio. Adiecta est Andreae Patricii ad Gabrielem Falloppium præfatio*. Patavii: apud Gratiosum Perchacinum, 1558.

Wieland 1576
Wieland, Melchior. *In C. Plinii Maioris capita aliquot, vt difficilima, ita pulcherrima, et vtilissima commentarius, varia & non vulgari eruditione refertus: vbi Matheoli errores non pauci deteguntur. Authore Melchiore Guilandino*. Lausannae: excudebat Franciscus le Preux, 1576.
Wieland 1608
Wieland, Melchior. *Hortus Patauinus. Cui accessêre v cl. Melchioris Guilandini coniectanea synonimica plantarum eruditissima. Publicante Ioan. Georg. Schenckio.* Francoforte: impensis vidua Iohannis Theodori de Bry, & duorum eius filiorum, 1608.
Wild 2014
Wild, Christopher. *Enlightenment Aesthetics and the Eucharistic Sign: Lessing's Laocoön*, in *A companion to the Eucharist in the Reformation*, edited by Lee Palmer Wandel. Leiden; Boston: Brill, 2014, pp. 489–507.
Winckelmann 1767
Winckelmann, Johann Joachim. *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati da Giovanni Winckelmann prefetto delle antichità di Roma*. In Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini, 1767.
Winckelmann 1779
Winckelmann, Johann Joachim. *Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giovanni Winckelmann tradotta dal tedesco con note originali degli editori*. In Milano: nell'Imperial monistero di S. Ambrogio maggiore, 1779.
Winckelmann 1830-1834
Winckelmann, Johann Joachim. *Opere di G. G. Winckelmann*. Prato: per i fr. Giachetti, 1830-1834.
Wolkenhauer 2008
Wolkenhauer, Anja. *Vergil, Sadoleto und die, Neuerfindung' des Laokoon in der Dichtung der Renaissance*, in *Laokoon in Literatur und Kunst. Schriften des Symposions „Laokoon in Literatur und Kunst" vom 30.11.2006, Universität Bonn*, a cura di D. Gall e A. Wolkenhauer. Berlin; Boston: De Gruyter, 2008, pp. 160-181.

Zampa 1961
Johann Joachim Winckelmann. *Lettere italiane*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Feltrinelli, 1961.
Zampieri 1763
Zampieri, Camillo. *Giobbe esposto in ottava rima. Poema del conte Cammillo Zampieri imolese.* In Bologna: per Lelio dalla Volpe impressore dell'Istituto delle scienze, 1763.
Zangirolami 1827
Zangirolami, Francesco. *Il soprassenno di Mentore ovvero massime morali-filosofiche-politiche-civili tratte dal Telemaco di Fenelon ed esposte in ottava rima dall'abate Francesco Zangirolami*. Verona: Tipografia eredi Morroni, 1827.
Zanotto 1835
Trissino, Gian Giorgio. *L'Italia liberata da' Goti*, [a cura di Francesco Zanotto]. Venezia: Giuseppe Antonelli Editore, 1835.
Zarbarini 1886
Zarbarini, Gregorio. *Versi dalmatici*. Spalato: Antonio Zannoni, 1886.

Zauli Sajani 1851
Zauli Sajani, Tommaso. *Il duca Valentino: tragedia*. Firenze: A. Romei, 1851.
Zendrini 1884
Il Canzoniere. Enrico Heine; traduzione di Bernardino Zendrini. Milano: Hoepli, 1884.
Zeno 1696
Zeno, Apostolo. *Il Tirsi drama pastorale per musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Saluatore l'autunno dell'anno 1696. Dedicato all'altezza serenissima di Ferdinando Carlo duca di Mantoua, Monferrato, Guastalla, Carlouilla*. In Venezia: per li Nicolini, 1696.
Zeno 1744
Zeno, Apostolo. *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno già poeta e istorico di Carlo 6. imperadore e ora della s.r. maestà di Maria Teresa regina d'Ungheria, e di Boemia*. Venezia : presso Giambatista Pasquali, 1744.
Zoncada 1843
Zoncada, Antonio. *Poesie*. Milano: Tipografia di Vincenzo Guglielmini, 1843.
Zoppio 1558
Zoppio, Girolamo. *I primi quattro libri dell'Eneide di Virgilio, tradotti da m. Gieronimo Zoppio, dal Buono; con alcune Annotationi nel fine di ciascun libro*. In Bologna: per Alessandro Benaccio, 1558.
Zucchi 1818
Zucchi, Giovanni. *La Cristiade di monsignor Vida recata in versi liberi da G.Z. e dedicata all'illustrissimo e reverendissimo monsignor Nicola vescovo d'Alba*. Carmagnola: dai tipi di Pietro Barbiè, 1818.
Zucconi 2014
Zucconi, Laura. *Dalla sfida all'alleanza: frontiere dell'ecfrasi ottocentesca*. Tesi di dottorato; Tutor prof.ssa Paola Luciani; Coordinatore Prof.ssa Adela Dei. Firenze: 2014.

Indice dei nomi

Accademia degli Incolti 29
Accademia del Disegno 20
Accademia dell'Arcadia 19, 27, 50, 171
Accademia della Crusca 138
Accademia di Belle Arti di Venezia 37, 139
Accademia di Bergamo 42
Accademia di Brera (Milano) 18, 32, 43, 65, 109, 204, 331
Accademia di Palermo 39
Accademia di San Luca 19, 27, 170
Accademia Etrusca di Antichità di Cortona 30
Accademia Inculta del Nazareno 30-31
Accademia Militare di Torino 41
Accademia Reale di Firenze 30
Accademia Tiberina 37
Accademia Truentina 38
Adriani, Marcello 305
Agesandro 149, 151, 157, 196
Ahrens, Heinrich 290
Alamanni, Luigi 59, 78, 188, 294
Albani, Alessandro 196
Aleardi, Aleardo 48, 285
Alessandria 52
Alfieri, Vittorio 20-21, 39, 54, 59, 66-68, 89-90, 99, 124, 272, 281
Algarotti, Francesco 20, 31
Allacci, Leone 158
Altan, Enrico 83, 151
Alte Nationalgalerie (Berlino) 112
Álvarez, Manuel 209
Alvisi, R. 53
Alvitreti, Mariano 111
Amaduzzi, Cristofano 19
Amoretti, Carlo 16
Ansuini Tondi, Innocenza 242
Antonini, Alfonso 15
Anzio 196
Apollonio di Atene 149, 196
Apollonio Rodio 94, 107, 222
Archivio Storico (Pordenone) 53
Aretino, Pietro 120, 146
Ariosto, Ludovico 73, 78, 93, 95, 142, 239, 262, 300
Aristotele 69
Ascoli 38
Atenodoro 47, 139-140, 149, 164
Averroe 72
Avieno 79
Bandinelli, Baccio 18, 35-36, 87
Barr Nisbet, Hugh 16
Barroero, Liliana 20
Barth, Kaspar von 73
Bartolini, Lorenzo 43
Baruffaldi, Girolamo 59
Batoni, Pompeo 20
Beatrice d'Este 32
Beccari, Agostino 271
Belli, Giuseppe Gioachino 37
Bellini, Bernardo 74, 83, 105
Bellucci, Giuseppe 45-46, 69, 77-78, 84, 96, 118, 131
Benazzi, Roberto 30-31, 63, 65, 74-75, 78, 126, 128
Bentivoglio d'Aragona, Cornelio 84, 152
Benvenuti, Pietro 36
Bergamo 43
Berlino 24, 112
Berni, Francesco 173
Bernini, Giovanni Lorenzo 15, 47
Bertola, Aurelio 31
Bettinelli, Saverio 287
Beverini, Bartolomeo 21, 51, 60, 93, 234
Biagi, Ludovico 45
Bianchi, Emidio 219
Bianchini, Giovanni Fortunato 83
Bianconi, Giovanni Lodovico 19
Biblioteca Annibale de Leo (Brindisi) 49
Biblioteca Apostolica Vaticana 45
Biblioteca Centrale (Palermo) 39
Biblioteca Civica (Pordenone) 52
Biblioteca Civica (Udine) 53
Biblioteca del Seminario (Padova) 23
Biblioteca della Scuola Normale Superiore (Pisa) 122, 187
Biblioteca di Filosofia dell'Università La Sapienza (Roma) 53
Biblioteca Nazionale Marciana (Venezia) 23
Biblioteca Universitaria (Genova) 45
Bizet, Georges 46
Blake, William 114, 119
Blume, Dieter 119
Boccaccio, Giovanni 89
Bodini, Cesare 56
Bodoni, Pompeo 24
Bologna 170-171
Bolzoni, Lina 57
Bondi, Clemente 20, 31-32, 40, 64, 68, 90, 153, 155-156
Bonifacio, Giovanni 70-73, 75, 102, 109

Borgogni, Gherardo 67
Borromeo, Antonio Maria 23-24, 69, 71, 77, 84-85, 116, 222
Botta, Bartolomeo 95
Bracciolini, Francesco 73, 90
Breme, Ludovico di 39, 115
British Museum (Londra) 119
Bruto, Marco Giunio 54, 102
Buonarroti, Michelangelo 29, 35-36, 44, 72, 119, 142, 152, 219
Buranelli, Francesco 14
Burlamacchi, Attilio 238
Buzio, Massimiliano 81
Byron, George Gordon 75, 147, 310

Cadore 124,
Cagliostro, Alessandro 68
Calcagnini, Celio 111
Calcagno, Vincenzo 22
Cammelli, Antonio 280
Campetti, Placido 124, 319
Campi, Paolo Emilio 65
Campidoglio (Roma) 19, 173
Camuccini, Vincenzo 37, 170
Canova, Antonio 17, 30, 36-37, 47, 109, 139, 162, 170, 217
Capece, Marcantonio 125
Cappella Sistina (Roma) 142
Cappone, Francesco Antonio 62
Carbas, Agostino 293
Carducci, Giosuè 48, 124, 165
Caro, Annibal 20, 31, 50, 61-62, 67-68, 70, 77, 84, 89, 96, 167, 327
Carracci, Agostino 170
Carracci, Annibale 76
Cartolari, Girolamo 37
Casaubon, Isaac 297
Cassola, Gaspare 94
Castagnoli, Achille 66
Castelletti, Christoforo 94
Castelvetro, Lodovico 57
Casti, Giovanni Battista 59, 81-82, 298
Castone Rezzonico, Carlo 159
Catilina, Lucio Sergio 54, 156
Catullo 46, 48
Cazzati, Maurizio 64
Centanni, Monica 9, 13
Cerretani, Aldobrando 78
Cesare, Gaio Giulio 27, 102, 162
Cesari, Antonio 146
Cesarotti, Melchiorre 30-31, 35, 64, 273
Ceuli, Tiberio 62, 89
Chateaubriand, François-René de 126, 240
Chelsea (Londra) 140
Chiabrera, Gabriello 108, 271
Chiara Felice Asburgo Lorena 93
Chiari, Pietro 50-51, 59-62, 66, 73-74, 89
Chiarli, Achille 42-43, 66
Chiusole, Adamo 24-26, 82
Ciani, Luigi 53
Cicerone 37, 77, 84, 105
Cicognara, Leopoldo 17, 30, 35, 37-38, 67, 72, 74, 84, 90, 151
Cipolla, Paolo Biagio 13
Città della Pieve 52
Claudiano 79, 88, 202
Cleante 297
Clemente VII (papa) 36
Clemente XI (papa) 19
Colonia Animosa 23
Colonia Sebezia 271
Colorno 53
Condivi, Ascanio 72, 152
Congresso di Vienna 17, 170
Convento di S. Francesco (Siena) 120
Cordara, Giulio Cesare 85
Corsini, Bartolommeo 105
Cortona 30
Cortusi, Giacomo Antonio 140
Costa, Paolo 33-35, 40, 66, 69, 72-73, 81, 84, 90, 106, 116-117, 162,
Crasso, Gaio Licinio 101-102
Crivellucci Amedeo 103
Cromer, Giovanni Battista 37

D'Annunzio, Gabriele 79-89
D'Azeglio, Massimo 43
Danna, Casimiro 40-41
Dante 76, 114-115, 117-118, 164, 178, 187, 220, 239
Darete Frigio 256
De Benedictis, Giovanni 49, 63, 229
De Carli, Antonio Luigi 26-27, 76, 84-85, 144
De Gamerra, Giovanni 66, 82
De Luca, Giovanni 32, 64, 69, 74-75, 77, 81, 83-84, 97, 157-158
De Rossi, Giovanni Bernardo 113
De' Rossi, Gherardo 36
Del Teglia, Francesco 125

Delâtre, Louis 46-47, 66, 108-109, 121, 217
Dell'Anguillara, Giovanni Andrea 109, 142
Della Casa, Giovanni 94
Della Porta, Giovanni Battista 71-72
Della Valle, Guglielmo 120
Diacóni, Pellegrino Sperandio 28, 64, 69, 71-72, 93, 148,
Diedo, Antonio 139
Dionigi Orfei, Enrichetta 41
Dògali 48
Doissin, Louis 26, 144-145, 174
Dolce, Ludovico 63, 183
Donatello 15
Durazzo, Giovanni Francesco 81

El Greco, Doménikos Theotokópoulos detto 64
Ercolani, Carlo 68, 127
Eritrea 56
Errico, Scipione 128
Eschilo 111, 113, 334
Esiodo 176, 179, 283
Euripide 264, 281, 309, 316

Fabris, Giuseppe 146
Fantoni, Giovanni 273
Farsetti, Filippo 24, 135, 138-139, 141
Farsetti, Tommaso Giuseppe 23-24, 138
Fausto Sabeo 158
Fea, Carlo 16, 30
Federico II (imperatore) 100, 206, 299
Fedi, Pio 46
Ferdinando Asburgo-Lorena 32
Fermo 38
Ferrante, Stefano 75
Ferrari, Luigi 18, 43, 65, 117, 204
Ferrari, Zaccaria 208
Ferretti, Marcantonio 127
Fidia 32, 139-140, 155
Fileti, Concettina Ramondetta 315
Filomarino, Ascanio 29
Filomarino, Clemente 29, 94, 107, 150, 222
Firenze 18, 30, 40, 51, 109, 294
Firenzuola, Agnolo 66
Flangini, Ludovico 94
Floro 249
Foscolo, Ugo 17, 21, 30-31, 39, 194, 197, 250, 262, 271
Fournier, Laura 60
Francesco I Borbone 49
Francia 16, 31, 51, 162, 169, 172, 176
Francoforte 20
Friedrich, Caspar 98
Frugoni, Innocenzo 64
Fucini, Renato 295
Füssli, Johann Heinrich 114

Gabrielli Capizucchi, Prudenza 76
Galleria Borghese (Roma) 32, 239
Galleria Nazionale di Arte Moderna (Roma) 47, 109
Gallerie degli Uffizi (Firenze) 18, 127
Galletti, Lorenzo 50
Gallo, Agostino 39, 46, 66-67, 69, 77-78, 94, 120, 192, 199, 214
Gallo, Cesare 75
Gamba, Bartolomeo 24
Gamberini, Diletta 9, 14, 78
Garibaldi, Giuseppe 54
Gavotti, Giovanni Lorenzo Federico 98
Genova 45, 52
Gentile, Giovanni 53
Gessner, Salomon 332
Ghelfucci, Capoleone 93
Ghiberti, Francesco 15
Ghilardini, Anna 9
Giacoletti, Giuseppe 41
Giardino del Belvedere (Roma) 15, 25, 29-30, 33, 36, 44, 47, 52, 108, 149-151, 155, 172, 174, 240-241
Gilio, Giovanni Andrea 120
Giordani, Pietro 37
Giovenale 293
Giraldi Cinzio, Giovanni Battista 107
Giulio II (papa) 239
Gobbato, Veronica 9
Goethe, Johann Wolfgang 16, 86
Gori, Anton Francesco 72
Grazi, Alessandro 51
Grecia 55, 61, 162, 173, 235, 248, 255-256, 273-274, 283, 287-289, 291. 295-296, 306, 335
Gregorio I (papa) 283
Gregorio XVI (papa) 41
Grillparzer, Franz 291
Grossi, Pier Luigi 330
Guarini, Giovanni Battista 67, 95
Guerini, Francesco 158
Guerrieri, Ignazio 38
Guicciardini, Francesco 35, 91

Gumplowicz, Ludwig 53

Haecht, Willem van 22
Harvey, James 205
Häuber, Christina 14
Haus, Jacob Johan von 39
Hayez, Francesco 18, 38, 65, 109, 217
Heine, Heinrich 9, 318
Heinse, Wilhelm 16, 74, 119
Heyne, Christian Gottlob 16

Imer, Giuseppe 50
Inghilterra 51, 109
Italia 16-17, 19, 22, 33-35, 111, 140, 162-163, 170, 172, 176, 239, 290-291, 299

Jardin des Plantes (Parigi) 140

Kassel 32, 155
Klopstock, Friedrich Gottlieb 187

Lalli, Giovanni Battista 21
Lanini, Giuseppe 113
Lawrence, Thomas 170
Lazio 44, 50
Lechi, Luigi 43
Lemene, Francesco de 62
Lentano, Mario 101
Leopardi, Giacomo 20-21, 37, 67-68, 85, 118, 194, 327
Leopoldo I Asburgo-Lorena 93
Leporeo, Ludovico 72
Lessing, Gotthold Ephraim 15-17, 2, 33, 40-41, 43, 54, 77, 87, 114-115, 118-119, 147, 174, 186, 196, 215
Levi, David 51-52, 104-105, 126, 238, 240,
Locke, John 289
Loggia dei Lanzi (Firenze) 46
Lomazzo, Giovanni Paolo 120
Londonio, Carlo 41, 54, 115
Londra 140, 170
Lucano 83, 94, 150, 173, 293, 296
Lucca 42
Lucchesini, Cesare 42, 122, 187
Luchini, Pietro Antonio 331
Luciano 113, 175
Lucrezio 48, 146, 214, 225

Maffei, Sonia 14, 92, 120
Malgrimi di Bagnolo, Coriolano 40
Malvasia, Carlo Cesare 170
Mamiani, Terenzio 40, 51, 290
Mancini, Lorenzo 61
Manni, Gian Matteo 147
Mantegna, Andrea 27
Manzoni, Alessandro 39, 67, 310, 325
Marchetti, Alessandro 158, 160
Marchetti, Giovanni 33
Maria Clementina d'Austria 49
Marino, Giovanni Battista 15, 71, 75, 78, 86, 94, 188, 192
Mariotti, Antonio 27-28, 69, 75, 146
Marradi, Giovanni 270
Marziale 67
Massacra, Pasquale 114
Massi, Francesco 44, 77, 117-118, 208, 219, 222
Massolo, Pietro 287
Medebach, Girolamo 50
Meloncelli, Gabriele 293
Mengaldo, Vincenzo 57
Mengs, Raphael 17
Mercier, Louis-Sebastien 312
Metastasio, Pietro 74, 281, 318
Milano 26, 41, 52
Milelli, Domenico 53
Militello, Benedetto da 125
Milizia, Francesco 17, 97, 160
Milton, John 204, 224
Missirini, Melchiorre 36-39, 46, 66, 68-69, 77-78, 82, 91-92, 94-96, 118-119, 122, 180, 185, 187-188, 190, 199, 214
Moderno, Galeazzo Mondella detto il 119
Mondovì 41
Monti, Michelangelo 146
Monti, Vincenzo 27, 31, 39, 59, 146, 261, 279
Monza 329
Moore, Thomas 245
Morani, Eurialo 14, 70, 89, 110, 142, 219, 222
Morelli, Marco 40-42, 91, 200
Moritz, Karl 16
Moro, Maurizio 15
Morrona, Alessandro da 147
Müller, Eduard 112
Musei Vaticani (Roma) 52, 142
Museo Correr (Venezia) 23

Nelli, Tommaso 43-44, 64, 69, 74, 83, 206-207
Nelli, Ugo 43
Niccolini, Giovanni Battista 37
Nicolas, August 112
Nietzsche, Friedrich 223, 252
Novalis 97

Obizzi, Lucrezia degli 66
Obizzi, Pio Enea degli 66
Odorici, Federico 43, 117
Orazio 29, 294
Ovidio 193, 200
Oxford 44

Padova 23, 52, 140
Palagi, Pelagio 170-171
Palazzo Grimani (Venezia) 18, 23, 135
Palermo 39
Panini, Giovanni Paolo 22
Pansuti, Saverio 68
Paoli, Pierfrancesco 93
Parigi 17, 34, 140, 170, 176, 196
Parini, Giuseppe 39
Parma 54, 170
Pascoli, Alessandro 86
Pascot, Giovanni 52-56, 59, 61-63, 65, 69, 99-100, 102-104, 108, 112, 122-123, 243, 255, 324
Patrizi, Francesco 69
Pavia 42
Pazzini, Giuseppe 29
Pellico, Silvio 114, 284, 318
Pericle 37
Persico, Tommaso 54
Perticari, Girolamo 37
Perugia 37
Petrarca, Francesco 61, 70, 123, 178, 254, 278, 310
Petronio 14, 63, 65, 73, 92
Piacenza 170
Pich, Federica 57
Piemonte 40
Pierron, Alexis 113, 280
Pinacoteca Imperiale (Berlino) 24
Pinacoteca Nazionale (Siena) 120
Pinacoteca Tosio Martinengo (Brescia) 18
Pindaro 272
Pindemonte, Ippolito 82
Pinelli, Bartolomeo 31
Pio VI (papa) 27
Pio VII (papa) 33, 169
Pipitone Federico, Giuseppe 49
Piranesi, Francesco 155
Pisa 47, 51, 122, 187
Pistrucci, Filippo 100, 299
Pizzi, Gioacchino 19, 27
Plinio il vecchio 140, 196, 256
Plutarco 101-102, 205
Polidoro 149, 157, 196
Pompei 29
Pope, Alexander 304
Porcia, Alfonso Gabriele 52-53
Pordenone 52-53
Possagno 37
Possevino, Antonio 120
Prassitele 139
Prati, Giovanni 48, 300
Properzio 185, 271
Prussia 24

Quatremère de Quincy, Antoine 17, 109
Quintiliano 73

Rapisardi, Mario 48-49, 59, 65, 79, 90, 110-112, 146-147, 223-224
Rashi 241
Rebolledo de Palafox y Melzi, José 298
Reggia di Windsor 17
Regoletti, Domenico 106-107
Ricci, Angelo Maria 31
Richter, Simon 16
Ripa, Cesare 272
Ritter Santini, Lea 114
Roero di Saluzzo, Diodata 29, 39-42, 91, 198, 241
Rolli, Paolo 90
Roma 13, 15-20, 24, 28-30, 37, 40-42, 44, 46. 52-53, 88, 109, 111, 119-120, 137-138, 153, 169-177, 185, 191-192, 196, 213, 216, 233, 238-239
Romagna 33
Rosani, Giovanni Battista 41
Rosini, Giovanni 31, 33, 35-36, 62, 114, 172-173, 179
Rousseau, Jean-Jacques 53
Rucellai, Giovanni 335

S. Giorgio a Palazzo (Milano) 26
S. Giovanni Grisostomo (Venezia) 50
S. Maria del Fiore (Firenze) 47
S. Pietro (Roma) 46, 148
Sacy, Isaac Louis Lemaistre de 125
Sadoleto, Jacopo 14, 20, 22, 24, 34, 37, 39, 46, 66-67, 69-70, 77-94, 98-99, 105, 116-122, 142, 144-145, 151, 153, 159-167, 174, 185-199, 206, 208, 213-216, 219-221, 223, 331
Sannazzaro, Jacopo 291
Sansovino, Francesco 287
Santa Maria di Sala 24, 141
Santini, Ferdinando 126
Santoro, Michele 157
Santoro-Forte, Francesco 121
Sanzio, Raffaello 123, 142, 208
Saragozza 298
Scannapieco, Anna 50
Schiller, Friedrich 16
Schlegel, August Wilhelm 97
Schweighäuser, Johann 297
Seneca 83, 315
Settis, Salvatore 13-14
Severi, Leonardo 53
Shakespeare, William 54, 311
Shelly, Percy Bysshe 48
Sicilia 39
Siena 24, 51, 120
Silio Italico 79, 83, 91, 200, 306
Silvestri, Luigi 38, 59, 61-65, 71, 86, 125-126, 182
Simonetti, Cesare 15
Simonide 41
Soave, Francesco 27, 95
Socrate 97, 160
Sodoma, Giovanni Antonio Bazzi detto il 120, 195
Solari, Giuseppe 61
Sotovagina, Hugo 95
Sottile Tomaselli, Sante 49
Sparta 264, 308-309
Spenser, Edmund 96, 214
Sperlonga 39
Spinelli, Giovanni 75
SS. Alessio e Bonifacio (Roma) 41
Stazio 62, 79, 84, 152, 155, 200, 235, 296
Stosch, Philip von 18, 72, 152
Susinno, Stefano 20
Svizzera 16, 51
Tasso, Torquato 35, 53, 71, 73, 78, 93, 123, 188, 239, 256, 262,
Tassoni, Alessandro 59
Tempio di Gerusalemme 64
Teocrito 106
Testi, Fulvio 60
Tevere (fiume) 169, 174
Thorvaldsen, Albert 43, 204
Tibullo 153
Tiraboschi, Girolamo 31
Tito (imperatore) 162, 169, 185, 192, 213
Tivoli 29
Tommaseo, Niccolò 105, 238, 278
Tonini, Luigi 59
Torre campanaria (Pisa) 47
Tortello, Giovanni Battista 45, 69, 103, 210
Toscana 24, 51, 138, 175-176, 178-179
Tosio, Paolo 43
Trattato di Tolentino 17, 31
Trentino 24
Trento, Bernardo 91
Treves, Piero 54
Trianon (Versailles) 140
Trissino, Giovanni Giorgio 137-138, 172, 259
Triveri, Francesco 121
Troia 15, 24, 28, 50-51, 55, 59-63, 68, 77, 137-138, 151, 174, 182-183, 192, 204, 211, 213, 223, 229, 233-234, 247-248, 254-255, 257-261, 264, 266-268, 271-288, 292-297, 302-313, 317-318, 322-336
Turchi, Marcello 31
Turri, Vittorio 54

Udine 52-53, 284

Valerio Flacco 282
Valerio Massimo 101
Vasi, Mariano 88
Vatteroni, Maria Selene 122
Vecellio, Tiziano 35
Venezia 18, 23, 37, 50, 135, 138-139, 141, 204
Verga, Giovanni 48
Verino, Ugolino 271
Vermiglioli, Giovanni Battista 37-38
Verri, Andrea 9
Versailles 142
Vida, Girolamo 68, 95-96, 127, 154, 284
Vienna 17, 32, 170, 293, 306
Vieusseux, Giovanni Pietro 51

Virgilio 13-14, 20-21, 31, 38, 43-45, 50, 58, 61-71, 76, 78-80, 84, 86-89, 91-98, 111, 115-117, 147, 160-161, 174-175, 179, 208, 211, 216, 219, 221, 229, 239, 304, 327-328, 331
Viviani, Antonio 42, 85, 107, 202
Voltaire 256, 281

Warburg, Aby 13
Wieland, Melchior 140
Winckelmann, Johann Joachim 15-18, 18-20, 22-24, 26, 30-31, 43, 47, 67, 69-70, 72-77, 80-88, 97, 196

Young, Edward 327

Zanobi da Strada 283
Zoppio, Girolamo 68
Zuccari, Taddeo 20

La fortuna del gruppo scultoreo del Laocoonte, oggi in Vaticano, trascende i secoli e permea, in maniera multiforme e penetrante, gli ambiti più disparati della storia della cultura occidentale. Sin dall'antichità, quest'opera si è trasformata in una sorta di punto d'incontro, nel contesto di una dialettica mai del tutto risolta tra domini creativi, di figurazioni artistiche e finzioni poetiche. Ciò accade, con salto quasi bimillenario, da Sofocle e Virgilio fino al Rinascimento, con le molteplici ecfrasi effettuate sulla statua a seguito della riemersione dal sottosuolo di Roma nel 1506. Ma la medesima dinamica si riscontra ancora, e in maniera sorprendente, in epoche posteriori, con particolare proliferazione tra XVIII e XIX secolo. Il presente volume, infatti, indaga un aspetto finora trascurato della ricezione letteraria del Laocoonte, ovvero le ecfrasi poetiche composte in Italia a partire dalla seconda metà del Settecento, fino all'Ottocento inoltrato. Scaturite con tutta probabilità dalla pubblicazione degli scritti di Winckelmann e Lessing, e rinfocolate dal trasferimento dell'opera al Louvre nel contesto delle spoliazioni napoleoniche (1797-1816), le rappresentazioni poetiche del marmo risultano vieppiù fiorenti e complesse, avendo dato adito ad almeno una trentina di testi che interagiscono variamente con la costellazione culturale dell'Arcadia, con la ricezione del pensiero neoclassico, con la nascente sensibilità romantica, fino a trasformarsi in uno strumento di dialogo con le pulsioni patriottiche dell'Italia unita. In quest'ottica, ricade la pubblicazione, qui proposta, di tutti i testi fin qui incontrati con commento: lo scopo è quello di creare uno strumento che possa mettere a disposizione dei lettori una nuova serie di fonti primarie a lungo dimenticate, ma comunque partecipi di una vitalità culturale ubiqua. Inoltre, s'intende offrire una lettura di carattere storico e stilistico del fenomeno, con affondi dedicati a ciascun autore e ai vari meccanismi dell'ecfrasi scanditi secondo fasi di mimesi – sovente influenzate dai volgarizzamenti dell'*Eneide* circolanti al tempo – e metamorfosi, che, per esempio, riplasmano l'immagine di Laocoonte nelle forme di un Prometeo incatenato, un Ugolino dantesco, o secondo i vari snodi della Passione di Cristo.

edizioni**engramma**