



ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

*Declinazioni dell'attesa nell'Ossian
in alcune spigolature montiane*

FRANCESCA BIANCO

Università degli Studi di Padova
Corresponding author e-mail: francesca.bianco@unipd.it

ABSTRACT

Lo sperimentalismo linguistico del Cesarotti traduttore dell'Ossian segna un punto di svolta decisivo nel processo di cambiamento del gusto e nella creazione di una nuova langue poetica. Il tema dell'attesa, che gode di un'articolata declinazione all'interno dei poemetti, è un utile filtro per analizzare quanto l'officina dell'abate padovano abbia influito nella poesia successiva. Lo studio si propone di indagare questo fenomeno all'interno del percorso artistico di Vincenzo Monti, dai primi componimenti giovanili, come i Pensieri d'amore, fino al dittico napoleonico del Bardo della selva nera e della Spada di Federigo.

For his translation of Ossian Cesarotti works a lot on the Italian language and the transformations he takes inside the language contribute to let it know the changes that animate the new Nordic aesthetics. The theme of the wait, that is present in the Poems of Ossian in several aspects, can help to analyse how much Cesarotti's influence has been embraced by next poetry. The essay aims to examine this phenomenon along the artistic way of Vincenzo Monti, from his early young verses, like the Pensieri d'amore, to the Napoleonic works, like the Bardo della selva nera and the Spada di Federigo.

KEYWORDS

Melchiorre Cesarotti, Vincenzo Monti, Ossian, Wait, Translation, Intertextuality, XVIIIth Century



Io non avea per istrumento della mia fatica che una lingua felice, a dir vero, armoniosa, pieghevole forse più di qualunque altra, ma assai lontana (dica pur altri checché si voglia) dall'aver ricevuto tutta la fecondità e tutte le attitudini di cui è capace e, per colpa de' suoi adoratori, eccessivamente pusillanime.¹

Le note fatiche di Cesarotti traduttore dell'*Ossian* rispondono a una fase incipiente di un mutamento estetico in cui convivono gli ultimi moti di una stanca Arcadia, dai rivoli estremi ormai tendenti alla sfumatura lugubre, e le nuove suggestioni che premono dal Nord. Ad esse il Classicismo endemico e persistente continua ad opporsi strenuamente, ma allo stesso tempo a mostrare incrinature oramai non più ricomponibili che ne pregiudicano definitivamente la sua compattezza.²

Magna pars dei meriti dell'impresa cesarottiana è quindi di carattere poetico: gli studi dell'abate sulla lingua, sul gusto, sulla poesia, nel nome di un'acclimatazione culturale tesa al dialogo fra mondi diversi, fra i quali si desidera trovare un denominatore comune riconoscibile nella dimensione omerica topograficamente dislocata, si reificano in una sorta di affinamento di una *αἴσθησις* non solo in quanto origine dell'estetica stessa, ma anche come esito positivo di una *τέχνη* tutta rivolta al coinvolgimento emotivo del lettore. Il precipitato ultimo di questo percorso è la creazione di una *langue* poetica nuova, dagli effetti ramificati su diversi piani, sia prettamente linguistici sia metrico-stilistici,³ un impasto che influenza a lungo la creatività in ambito poetico affascinando nomi importanti, e che rimane riconoscibile anche quando la *μίμησις* testuale non si avvicina all'originale a tal punto da citarlo.⁴

Il *topos* dell'attesa, nella sua complessa anatomia derivante dall'*epos*, si propone in questo senso come un utile filtro per comprendere le innervature della creatività dell'episodio ossianico nella letteratura successiva, partendo da alcune spigolature inedite sulla tangenza fra il lavoro cesarottiano e l'esperienza artistica di Vincenzo Monti, fra i primi e più appassionati imitatori dei canti del bardo celtico. Il rapporto fra il poeta di Alfonsine e l'*Ossian* cesarottiano, contrariamente ai facili pregiudizi che potrebbero suggestionare una prima riflessione sul tema, non si presta a un'interpretazione semplice o definitiva: nonostante l'annoso rapporto di amicizia che, attraversando fasi alterne, ha accompagnato il complesso iter compositivo di entrambi,⁵ l'influenza del canuto bardo celtico nell'opera montiana non è sempre di facile definizione ed è suscettibile di un'evoluzione nel tempo. Sulla base di tali premesse la prima fase di questo percorso è riconoscibile nella raccolta dei *Pensieri d'amore* e negli *Sciolti al Chigi*, entrambi del 1783,⁶ scritti durante il periodo romano «per una modesta e bionda giovinetta di nome Carlotta»,⁷ con la quale la breve parentesi amorosa sembra più un pretesto letterario teso alla sperimentazione compositiva piuttosto che un *angulus* intimo dedicato alla confessione lirica delle sofferenze dell'animo.⁸ Come noto, il sostrato più evidente di questi componimenti è costituito dal *Werther* goethiano: ma se da una parte è significativa la presenza di ampie scene tratte dall'opera tedesca, della quale alcuni brani del poeta costituiscono quasi una fedele versificazione,⁹ dall'altra è profonda la compenetrazione di sentimenti, sensibilità, motivi e stilemi che



legano inscindibilmente il *Werther* all'*Ossian*: come dire che i poemetti gaelici rientrano nei componimenti montiani anche per effetto della stessa rivisitazione del materiale goethiano su cui si fonda la creazione del poeta ravennate.

Nonostante le difficoltà di un simile quadro, qui si tenterà invece di rimanere vincolati – per quanto possibile – alla pura tematica ossianica, nei punti in cui si riconosce una sfrondata dall'influenza tedesca. Se si punta su questo obiettivo il compasso della ricerca, l'arco descritto all'interno di questi testi giovanili individua alcuni *loci* significativi. All'interno della breve raccolta in versi si distingue l'ottavo *Pensiero*:

Alta è la notte, ed in profonda calma
dorme il mondo sepolto, e in un con esso
par la procella del mio cor sopita.
Io balzo fuori delle piume, e guardo;
e traverso alle nubi, che del vento
squarcia e sospinge l'iracondo soffio, 5
veggo del ciel per gl'interrotti campi
qua e là deserte scintillar le stelle.
Oh vaghe stelle! E voi cadrete dunque,
e verrà tempo che da voi l'Eterno 10
ritiri il guardo e tanti soli estingua?
E tu pur anco coll'infranto carro
rovesciato cadrai, tardo Boote,
tu degli artici lumi il più gentile?

(*Pensieri d'amore*, VIII 1-14)

Il passo si impernia sulla rivisitazione di una lettera wertheriana (scritta «dopo le undici») in cui il protagonista descrive i momenti che precedono il suicidio.¹⁰ Anche in questo caso il modello viene seguito fedelmente nella struttura narrativa: il protagonista che descrive la natura, il parallelismo con il proprio stato d'animo, l'azione di uscire dal letto per affacciarsi alla finestra e continuare le proprie riflessioni, la predilezione per la costellazione dell'Orsa Maggiore. Si discosta però da Goethe quando lascia emergere un elemento che permette il riavvicinamento al solo *Ossian*, nel momento dell'apostrofe alle stelle: nel romanzo, infatti, quando Werther avvia un solitario colloquio con le luci che trapuntano il cielo, sostiene che gli astri non moriranno, poiché Dio li porta nel Suo seno conservandoli nella Propria eternità, mentre invece nei poemetti è presente e molto diffusa l'idea opposta.

Si propone qui una prima forma di attesa presente nelle *Poesie* celtiche, ossia il *topos* della fanciulla che attende l'amato partito per la battaglia, fra i più diffusi nell'opera. In queste occasioni la dimensione temporale si dilata in lunghi monologhi dedicati all'angoscia per l'esito della guerra (che per lo più risulta fatale): un'elegia del dolore mescolata al desiderio di ricongiungimento con il fidanzato, ma che si fa anche spazio di riflessione sull'effimero tempo della vita e sull'esistenza della natura, a proposito della quale viene messa in discussione l'immortalità della sua essenza. Il dolore del protagonista avvolge



tutto, ammantando ogni cosa con il profondo presagio di una morte ormai imminente. Tali pensieri, che non rispondono a un vero sistema filosofico teorico, spingono il loro senso di annichilimento fino all'indagine degli astri, da sempre simbolo della fissità atemporale, ora invece mortali anch'essi e destinati a perdersi nel nulla, unica vera dimensione dell'eterno, secondo una visione apocalittica che proietta il suo sguardo verso un'attesa del futuro inteso sia come interiore sia legato all'esistenza del tutto. Un *ad-spectare* che vede qui la sua essenza etimologia e fattiva di 'guardare verso'.

Fra le numerose apostrofi ai corpi celesti presenti nei *Canti*, *topos* privilegiato della poetica proto-romantica, valga ad esemplificare una prassi consolidata una fra le più celebri, presente in *Dartula*. Qui la protagonista trascorre la notte pensando a Nathos, l'amante che l'ha sottratta a Cairbar, suo rapitore e sovrano illegittimo dell'Ulster, dove anch'essa vive. Per difendere la fanciulla e l'erede al trono, Nathos, assieme ai suoi due fratelli, ingaggia una cruenta battaglia contro il re, durante la quale tutti e tre perderanno la vita, mentre Dartula morirà di dolore sul corpo dell'amato. Il lungo monologo della protagonista, da cui è tratto il passo che segue, ha luogo la notte prima del giorno della battaglia:

Ma dimmi, o bella luce, ove t'ascondi
lasciando il corso tuo quando svanisce
la tua candida faccia? Hai tu, com'io,
l'ampie tue sale? O ad abitar ten vai
nell'ombra del dolor? Cadder dal cielo 15
le tue sorelle? O più non son coloro
che nella notte s'allegrovan teco?
Sì sì luce leggiadra, essi son spenti
e tu spesso per piagnerli t'ascondi.
Ma verrà notte ancor che tu, tu stessa 20
cadrai per sempre, e lascerai nel cielo
il tuo azzurro sentier: superbi allora
sorgeran gli astri, e in rimirarti avranno
gioia così com'avean pria vergogna.

(*Dartula* 11-24)

Sulla medesima lunghezza d'onda si pongono gli *Sciolti*, che si concludono con una chiusa di gusto tipicamente *larmoyante* fedele al più classico dei motivi ossianici. È questa un'altra dimensione dell'attesa: quella di una morte da tempo prevista e ormai imminente. Il tema sepolcrale viene quindi declinato nelle sue componenti dell'addio alla persona amata e dell'invito a visitare il sepolcro bagnandolo di lacrime per mantenere vivo il ricordo nel proprio cuore; una riflessione in cui svolge un ruolo di fedele contrappunto la costante attenzione nelle *Poesie* all'aspetto naturalistico che puntualmente partecipa enfatizzando i sentimenti dei personaggi. Monti dimostra così di recuperare l'intera poliedricità del tema:



Allorché d'un bel giorno in su la sera 220
l'erta del monte ascenderai soletto,
di me ti risovvenga, e su quel sasso,
che lacrimando del mio nome incisi,
su quel sasso fedel siedi e sospira.
Volgi il guardo di là verso la valle, 225
e ti ferma a veder come da lunge
su la mia tomba invia l'ultimo raggio
il Sol pietoso, e dolcemente il vento
fa l'erba tremolar che la ricopre.

(A Don Sigismondo Chigi 220-229)

Il lettore dell'*Ossian* non mancherà di richiamare alla memoria innumerevoli passi sparsi nei poemetti che offrono un ampio catalogo topico in proposito e riflettono, pur in mancanza di una corrispondenza lessicale precisa, tutti gli aspetti elencati nel conciso ma completo florilegio montiano. Fra i brani più rappresentativi, il quadro che maggiormente si avvicina all'immagine mestamente dipinta dal poeta ricorre nei versi di *Carritura* in cui Conallo, pronto per lo scontro armato, rivolge le ultime preghiere all'innamorata Crimora, la quale risponde con il proprio impegno ad esaudirle:

CONALLO
tu, Crimora, la mia tomba inalza.
Le bigie pietre e un cumulo di terra 580
faran ch'io viva ancor spento e sotterra.

Tu a quella vista
molle di lagrime
volgi il leggiadro aspetto
[...]

CRIMORA
L'oscuro autunno adombra le montagne; 615
l'azzurra nebbia sul colle si posa;
flagella il vento le mute campagne.
Torbo il rio scorre per la spiaggia erbosa;
stassi un alber soletto, e fischia al vento
e addita il luogo ove Conal riposa. 620
E quando l'aura vi percote drento
la sparsa foglia che d'intorno gira
copre la tomba dell'eroe già spento.

(*Carritura* 579-584; 615-623)

La ricorrenza topica si estende anche alle tragedie,¹¹ dove però il riutilizzo della *langue* cesarottiana diventa marcata identità testuale:



Verrà dimani il sole che dall'alto
la mia grandezza illuminar solea;
mi cercherà per questa reggia ed altro
non vedrà che la pietra che mi chiude.

(*Aristodemo*, III, 7, 1062-1065)

Verrà meco
de' benefici tuoi dolce ed eterna
la rimembranza

(*Galeotto Manfredi*, II, 4, 612-614)

I passi inglobano e riadattano i seguenti versi:

Verrà doman chi mi mirò pur oggi
gaio di mia beltà;
ei scorrerà col guardo e campi e poggi
ma non mi troverà.

(*Berato* 15-18)¹²

È dolce e cara
la rimembranza

(*Temora*, VII 305-306)

Oltre a una puntuale ripresa linguistica, le tragedie ospitano un'articolazione più complessa dell'attesa: in aggiunta all'appena citato tema sepolcrale, è riproposto infatti anche in questa sede il *topos* dell'attesa dell'innamorato¹³ («Nelle sue stanze abbandonata e sola / sta l'infelice. Un fioco lume è posto / sul tavoliero» (*Galeotto Manfredi*, V, 3, 1572-1574) riflette «È notte: io siedo abbandonata e sola» (*Canti di Selma* 52);¹⁴ «Oh qual d'affetti / terribile tumulto!» (*Aristodemo*, IV, 4, 1364-5) richiama «Che tumulto d'affetti, / m'affoga il cor!» (*Comala*, IV 243-244),¹⁵ ma vi si aggiunge un ulteriore aspetto, fra i più diffusi nei poemetti, ossia la celebrazione del coraggio in attesa dell'imminente battaglia:

«Sarà pronto e seco / una fidata scorta» (*Galeotto Manfredi*, V, 3, 1584-1585); «Non paventar» (*Ivi*, I, 4, 385); «Se vacillo, / passami allora tu medesimo il petto» (*Ivi*, III, 10, 1096-1097).

«Che non t'appressi o mia fidata scorta?» (*Berato* 31); «Non paventar» (*Carritura* 477); «Solleva il brando, / passami il petto» (*Fingal*, V 131-132).

Se nei testi drammatici il dialogo con l'*Ossian*, pur presente e articolato, rimane piuttosto circoscritto,¹⁶ ben diverso si presenta il rapporto fra i poemetti e il dittico napoleonico costituito dal *Bardo della selva nera* e dalla *Spada di Federigo*, che assumono contorni differenti e topicamente più ricchi.¹⁷



Le due opere rappresentano un'esperienza del classicismo imperiale, con il quale il poeta desidera rendersi «strumento celebrativo delle esigenze promozionali del potere napoleonico in via di assestamento». ¹⁸ Con stratagemmi di un anacronismo esemplare vengono illustrate in tono incensante le meravigliose imprese belliche dell'invincibile imperatore francese, narrate, nel caso del *Bardo*, alla presenza di un improbabile druido miracolosamente sopravvissuto nella Foresta Nera fino ai giorni di Austerlitz. Il canuto aedo Ullino osserva da un'altura, assieme alla figlia Malvina, la battaglia di Ulm, al termine della quale scende e porta soccorso al giovane soldato francese, Terigi, ferito gravemente, conducendolo nella propria abitazione e affidandolo alle amorevoli cure della figlia che se ne innamora ricambiata. Sarà proprio il militare a raccontare agli ospiti le imprese del suo ammirato generale, senza dimenticare aneddoti tanto eroici quanto magnanimi che confermano l'aura divina di cui è circondato l'indomito comandante corso.

Sulla falsariga del poemetto rimasto incompiuto si pone anche la *Spada di Federigo* che, senza ricorrere alla struttura narrativa sopradescritta, con le sue xxxi ottave ne rappresenta un episodio e viene dedicata alla *Grande Armée*; qui il poeta rende finalmente esplicita l'identificazione fra se stesso e la figura (ma soprattutto il ruolo) del bardo, rimasta endemica e fortemente allusa in tutta l'operetta precedente:

A voi dunque, valorosi Duci e Soldati del Grande Napoleone, io consacro a buon titolo questi versi dalla militare virtù vostra ispirati; e dai campi di Marengo e di Austerlitz, ove già vostro Bardo sto intrecciando corone degli allori colà mietuti, io corro per diporto a raccogliervi qualche fronda di quelli di Jena, finché sono ancor caldi del sangue dell'inimico. Né io temo che questo tributo d'ammirazione sia da voi rifiutato. Siete figli della più grande ed insieme della più culta e gentile fra le nazioni. ¹⁹

L'influenza ossianica radicata in questo dittico si irradia su più livelli strutturali, a cominciare dalla scelta del poeta di avvalersi della polimetria: il poemetto si compone infatti prevalentemente di endecasillabi sciolti con brevi interventi di strofe chiuse per i primi quattro canti e si affida alla più tranquilla ottava negli altri quattro. Ben noti ai lettori dell'*Ossian* sono anche i nomi di Ullino e Malvina, l'uno il più importante bardo di Fingal e l'altra la moglie di Oscar, figlio dello stesso Ossian; ulteriore richiamo è anche il motivo dell'idillio dei due giovani che, come nella più classica tradizione dei poemetti, stempera la tensione dell'*epos* bellica.

Sul piano più prettamente linguistico l'ipotesto affiora sia nell'articolazione narrativa, che molto spesso sfuma proprio in tale direzione per l'analogia di cui sono intessuti alcuni episodi di mitico valore bellico, sia nell'intelaiatura espressiva. Tuttavia, nonostante la presenza di entrambi questi aspetti, non sempre è possibile individuare dei riferimenti precisi ai poemetti: generalmente, infatti, i punti di tangenza sono caratterizzati da un impasto linguistico talvolta riferito chiaramente all'archetipo, talaltra di non facile individuazione se inteso come prelievo lessicale definito. La *langue* creata dall'abate padovano grazie al faticoso lavoro di forzatura della lingua è stata pienamente assimilata e, come un esercizio stilistico, viene ora riproposta nei versi celebrativi dedicati all'imperatore, appassionato



dell'*Ossian* a tal punto – così almeno vuole la tradizione – da renderlo il proprio *livre de chevet*.²⁰

Il *Bardo* e la *Spada* si prestano così a un ampio spettro della declinazione relativa al *topos* dell'attesa, poiché fortemente imbibiti dell'esperienza cesarottiana. Ad avere un peso maggiore è qui il tempo sospeso che precede lo scontro armato (un *ad-tendere* che qui aspira alla realizzazione del sé), a sua volta ramificato in una pluralità di sfaccettature, giacché in esso intervengono le descrizioni delle armi e dei suoni galvanizzanti da queste prodotti: «l'Arvonie rupi / fe' d'acerbi sonar carmi tremendi» (*Il Bardo della selva nera*, I 46-47) e «d'armi vide e d'armati tutta quanta / ondeggiar la pianura» (Ivi 72-73) rinviano a «l suon dell'esercito ondeggiante, / che sul campo stendeasi» (*Temora*, III 88-89).²¹

Ad esse spesso si affianca la *descriptio* dell'eroe, sempre impareggiabile nel suo valore, ben presente anche quando di esso sussiste soltanto un ricordo, e quasi sempre affiancato da paragoni con elementi della natura:

discese fulminando il Sire
delle battaglie

(*Il Bardo della selva nera*, I 3-4)

Nuda il veglio ha la fronte, e su la fronte
gli tremula canuto il crin, siccome
onda di nebbia che il ciglion lambisce
di deserto dirupo

(Ivi, I 26-29)

gli brillava il viso
come raggio di Sol che dopo il nembo
ravviva il fiore dal furor battuto
d'aquilon tempestoso.

(Ivi, II 85-88)

La canuta
fronte ancor spira militar terrore

(*La spada di Federigo*, XXVIII)

Tra i passi maggiormente vicini al tema, che possono aver esercitato un'influenza considerevole sul poeta, sono annoverabili:

«- Sorgete, - / disse il signor²² dei tenebrosi scudi» (*Fingal*, II 125-126 e III 89-90); «Fingallo il gran signor dei brandi», (*Fingal*, III 11 e V 395); «i nereggianti crini / per lo volto ondeggiavano quai spesse / nubi fosco=rotantisi» (*Temora*, II 171-173);²³ «brilla una luce qual di sole un raggio / fende di Stromlo la fumosa nebbia» (*Sulmalla* 158-159), «il crin canuto, furibondo e pieno / della baldanza del valore antico» (*Cartone* 374-375).



Significativo è anche l'indugio sul coraggio del guerriero sprezzante dei pericoli che, anzi, egli cerca e desidera affrontare: «ché i perigli sono / la danza degli eroi» (*Il Bardo della selva nera*, I 233-234), di cui è folta la casistica nelle *Poesie*

«Brillami l'alma / entro i perigli, e mi festeggia il core», (*Fingal*, III 162-163); «ma nei perigli l'alma / brillami in petto» (*La morte di Cucullino* 111-112); «Nei perigli il mio cor cresce, e s'allegra / nel fragor dell'acciar» (*Ibidem* 254-255); «L'alma rideami fra' perigli» (*Dartula* 290); «so che l'alma / nei perigli s'addoppia» (*Latmo* 260-261).

A ciò si lega anche il forte desiderio dell'eroe di partecipare in prima persona al *certamen* armato per dare finalmente prova della sua *virtus* impaziente di esplodere in tutta la sua potenza:

Tal si fece Terigi. Ed ecco, ei grida
fieramente animoso, ecco sanate
le mie ferite: datemi, rendete
al mio fianco l'acciar: vola il coraggio 100
de' miei fratelli a nuove palme, ed io,
io qui resto? io che tutto ancor non diedi
alla patria il mio sangue, al mio Signore?

(*Il Bardo della selva nera*, IV 97-103)

così come accade anche ad alcuni giovani eroi dell'*Ossian* che manifestano lo stesso stato d'animo:

ed io che fo? Somiglio
alla nebbia di Cona: Oscarre a un punto 40
mostrasi e sfuma; sconosciuto nome
sarò al cantor, per la deserta piaggia
il cacciatore non cercherà la tomba
d'Oscar negletta. Ah valorosi eroi
lasciatemi pugnar: mia d'Inistona 45
sia la battaglia

(*La guerra d'Inistona* 39-46)

«Oimè!» soggiunse il giovinetto «e dove
n'andrò di fama in traccia, onde il tuo spirito
possa allegrar? Donde poss'io tornarne
cinto d'onore, sicché al paterno orecchio
giunga gradito il suon de' passi miei?

(*La guerra di Caroso* 145-9)



Appartenente al corollario dell'attesa della battaglia fatale è, come accennato, il *topos* della tomba,²⁴ decantato da Ullino mentre osserva l'infuriare delle armi e il sangue che si sparge davanti ai suoi occhi:

e il postero
di santo orror colpito 260
ricercherà la fossa
che degli eroi tien l'ossa.
Coprirà l'erba e il tribolo
le mute spoglie, ed irti 265
per le notturne tenebre
vagoleran gli spirti,
che morti ancor daranno
spavento all'Alemanno.

(*Il Bardo della selva nera*, I 259-268)

Tale aspetto è presente anche poco oltre, nel canto successivo, nelle parole con cui la madre di Terigi saluta il figlio che parte per la guerra al seguito del grande generale diretto in Italia:

Calcando
l'Itala polve, ti rammenta adunque
che tutta è sacra; che il tuo piè calpesta
la tomba degli eroi; ch'ivi han riposo
l'ombre de' forti, e che de' forti i figli
hanno al piè la catena, e non al core;

(Ivi, II 260-265)

La drammatica rappresentazione, accompagnata dall'arpa del bardo, elenca una dopo l'altra le principali variazioni su un tema tipico della *sensiblerie* sepolcrale su cui si fondano tanti versi dell'aedo celtico: il luogo della sepoltura che diventa simbolo e invito alla riflessione e all'imitazione per le generazioni successive; la natura (qui rappresentata dall'«erba» e dal «tribolo») che ricopre con magnanimità la tomba per proteggerne la sacralità (il tribolo è, non a caso, una pianta spinosa), ma nello stesso tempo per riappropriarsi di un proprio spazio; per concludere con gli spirti che – secondo una tradizione codificata – vagano in una macabra danza seminando terrore, e con l'insensibilità di quegli uomini che violano irrispettosi l'eredità di un valore ormai passato, ma tuttora vivificato dal fervido ricordo. Fra gli innumerevoli passi dell'*Ossian* che presentano tali tematiche, non tutti qui antologizzabili, si ricordino almeno i seguenti:



trofeo di gloria alle future etadi
sorgerà la mia tomba, il cacciatore
verserà qualche lagrima pietosa
sopra il mio sasso, e alla fedel Bragela
sarò memoria ognor dolce ed acerba.

(*Fingal*, II 94-98)

Oscuro e mesto
talor m'assido alla tua tomba accanto,
e vi brancolo sopra.

(*Fingal*, V 345-347)

già la tua tomba
s'asconderà, già l'erba inaridita
la coprirà: con temerario piede
calpesteralla un dì la schiatta imbellè
senza saper ch'ivi riposa il prode.

(*Fingal*, VI 334-338)

Già siede in sulle pietre
della tua tomba il musco; il vento intorno
geme e ti piange

(*Temora*, I 360-362)

Tutto era il campo
tombe d'eroi, tutte le nubi intorno
pregne d'ombre pendeàn di duci ancisi.

(*Ivi*, II 331-333)

Talor misti col vento han per costume
sopra la tomba di campion possente
rotolar quella nebbia, asilo e veste
delle ignude ombre

(*Temora*, VII 13-16)

I rimanenti punti di tangenza fra il dittico montiano e i versi gaelici²⁵ confermano il movimento di recupero del modello. La grammatica dell'attesa, nel suo aspetto lessicale, sintattico e tematico, secondo una dialogicità interna alla polimorfia della declinazione che insiste su di essa, si interseca talvolta esplicitamente con il lavoro cesarottiano, mentre talaltra si fa forza creatrice ormai autonoma rispetto al modello. Tuttavia, in entrambi i casi il poeta persegue una scenografia topica ormai ben riconoscibile, interna a una dimensione epica in cui *κρόνος* e *αἰών* (il tempo misurabile e un'eternità senza fine, quasi un evo infinito)²⁶ si fondono in un tutt'uno dove l'attesa trepidante di un evento desiderato o paventato convive con le grandi domande sull'esistenza e sull'Essere, rendendo questa



azione (statica e allo stesso tempo performante)²⁷ una delle componenti più caratterizzanti l'uomo.

La *langue* del padovano si fa portatrice di un'estetica non ancora introspettiva, di cui forse il tema qui analizzato è uno dei *topoi* più significativi, poiché coagula attorno a sé alcuni fra i motivi più caratteristici del nuovo gusto rivolto alla categoria del barbaro antico; una *langue* protagonista di una svolta che non prevede ritorni e pone le basi per le grandi esperienze poetiche successive.

NOTE

1 Cesarotti 2018: 802. All'edizione curata da Guido Baldassarri si fa riferimento per tutte le citazioni tratte dai poemetti.

2 Su questa fase di transizione estetica si vedano almeno Beniscelli 1997 e 2000, Battistini 2000 e 2014, Morpurgo-Tagliabue 2000.

3 Fra i numerosi contributi sul piano linguistico si rinvia almeno a Roggia 2007a e 2007b, Speranza 2007-2008, Bianco 2016. L'ambito metrico è invece analizzato in Folena 1983, Goldin 1985 e 2002, Zucco 2002, Piperno 2016.

4 Si veda a titolo di esempio il caso di Leopardi, per il quale cfr. Farina 2002, Blasucci 2002, Broggi Wüthrich 2001 e 2006, Bianco 2017.

5 Una dettagliata descrizione con abbondante materiale documentario sui caratteri e le vicissitudini letterarie intercorse fra i due poeti si trova in Gambarin 1915.

6 I passi tratti dalle due opere hanno come edizione di riferimento Monti 1953a e 1953b. Particolare attenzione va posta all'*Introduzione* al volume da parte Carlo Muscetta, alle pp. VII-XLIX. Su questa fase della produzione montiana si tenga presente inoltre Monti 1969, in particolare l'*Introduzione* alle pp. 9-31.

7 Così Monti stesso, come cita Muscetta nel suo commento (cfr. Monti 1953a: 718).

8 D'altra parte, come è noto, riconoscere la dimensione personale e sincera dell'animo montiano è impresa ardua: l'autore, infatti, esplicita in genere solo il motivo ispiratore al quale sente la necessità di appoggiarsi intellettualmente e da cui parte per sviluppare una creazione propria; a quest'ultima spetta il compito di ampliare, abbellire e decorare il motivo di partenza. Su questo aspetto si era espresso lo stesso Monti: «Il cuore, o miei cari, ricordatelo bene, il cuore vuol sempre la parte sua nelle operazioni dell'intelletto. Egli è quello che dà la vita, il calore, la fiamma a tutti i nostri pensieri, e quell'aria di sentimento che tanto il raccomanda quando si vestono della parola. Tutto è morto, tutto è languente, tutto arido senza di lui, e con lui tutti si fanno cari ed amabili i severi discorsi della ragione» (cfr. Monti 2002: 194-195). Ma sul punto era tornato anche Leopardi: «egli è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo, e ogni volta che o per iscelta come nel Bardo, o per necessità come nella Bassvilliana è portato ad esprimere cose affettuose, è così manifesta la freddezza del suo cuore che non vale punto a celarla l'elaboratezza del suo stile e della sua composizione» (*Zibaldone*, 36).



9 Fra tutte si ricordino le osservazioni di Kerbaker e Flora in proposito: [Monti] «fece come un florilegio dei più delicati e peregrini concetti del sentimentalismo amoroso, sparsi nel romanzo del Goethe, conservandone, con qualche variazione nell'ordine, il suo bel carne lirico-elegiaco. [...] Pare, che dopo aver egli verseggiati parte a parte i tratti che più lo colpirono, abbia poi pensato a riunirli, a quel modo che di elette gemme, tenute in serbo, si compone un diadema». «Non macerava davvero una passione per plasmarla in una sua forma; ma si distraeva nella subentrante voluttà del verso, e come lo sentiva fluire felicemente, non cercava altro e si faceva blandamente portare a fior d'acqua» La prima citazione, di Kerbaker, e la seconda, del Flora, compaiono in Monti 1953b: 726. Lo stesso meccanismo del florilegio di passi tenuti da parte per essere riconsiderati e utilizzati nel momento opportuno all'interno delle sue opere è utilizzato dal poeta anche nei confronti di Shakespeare, per cui si rinvia a Bruni 1995 e Bianco 2020.

10 Per il confronto con il *Werther* goethiano relativamente a questo passo si rinvia a Monti 1953a: 731.

11 Per una ricognizione sull'intertestualità delle tragedie montiane in direzione ossianica cfr. Monti 1998 e 2005. A tali edizioni si rinvia anche per le citazioni presenti nello studio.

12 Prima di Bruni, si erano già accorti di tale *locum* di stretta tangenza Torti 1829 e Zumbini 1886a.

13 Per una declinazione dell'attesa amorosa si rinvia ad Abignente 2014, rispetto alla cui analisi, tuttavia, il presente breve studio si pone in una dimensione altra, non solo dal punto di vista della cronologia letteraria ma anche sul piano contenutistico, in quanto il punto di partenza (ossia i poemetti gaelici) rinviano a una lirica interiore dell'attesa, in cui ad animarsi sono il cuore e la mente.

14 Relativamente all'ambientazione notturna cfr. anche «Al chiaror fioco di notturno lume» (*Aristodemo*, III, 7, 1123) che richiama «Per lo dubbio chiaror di fioca luce» (*Calloda*, II 127) e «D'un fioco lume i dì trascorsi irraggia» (*Berato* 156).

15 Sulla violenza dei sentimenti si vedano inoltre «Non v'è più speme» (*Galeotto Manfredi*, I, 4, 384); «io l'alma / in tempesta ti posi» (*Ibidem*, IV, 3, 1242-1243), strettamente correlati a «Non ho più speme né conforto in terra» (*Berato* 416); «Fera tempesta / m'accerchia l'alma» (*Temora*, VII 139-140). Mentre per una sfumatura più dolce e struggente cfr. «Pallida, fredda, muta» (*Aristodemo*, I, 4, 370); «Tu tremi e ti scolori» (*Galeotto Manfredi*, IV, 3, 1231); «Oh spettacolo pietoso» (*Ibidem*, V, 7, 1774); «Rosso i lumi / con un sospiro mi tornava al fianco» (*Ibidem*, II, 2, 493-494), che rinviano a «E perché piangi / Figlia di Strano? / [...] a che pallida e muta / bell'ospite dei nembi?» (*Fingal*, IV 134-137); «Forza è che tremi e si scolori in viso» (*Berato* 309); «Al tenero spettacolo, e pietoso» (*Calto e Colama* 49); «Venne Moina, e mi seguia cogli occhi / rossi di pianto» (*Cartone* 126-127).

16 Le poche ulteriori tessere comuni confermano, per la loro esiguità e per una sorta di 'anonimato tematico', una tendenza al riferimento intertestuale piuttosto limitata che interviene sì all'interno del fraseggio, ma nello stesso tempo non infonde nel lettore la sensazione di una presenza costante. Queste capocchie di spillo che fissano in alcuni punti i fili di una tramatura ben più fitta non riescono ad avere ragione di un tessuto molto ampio, filigranato in modo tale da relegare tali reminiscenze ad uno stato di semimarginalità all'interno del quale finiscono per perdersi; inoltre, nella piccola percentuale presente attestata, talvolta non si percepisce nemmeno una sensazione di naturale spontaneità, che si conferma estranea al poeta, né, forse, quella drammaticità tormentata tipica dei versi del bardo celtico, che qui sembra aver subito un processo di svuotamento. «Dopo tanto parlare delle caratteristiche fondamentali della [...] sua [di Monti] poesia, riesce più semplice andare innanzi, perché, cambiando titoli e forme, non cambieremmo di molto la sostanza di quel che c'è da dire sui singoli componimenti» (Monti 1969: 21). Così il Bezzola si esprime in merito alla produzione montiana dopo aver illustrato i primi componimenti del poeta, accompagnandoli con una contestualizzazione psicologica arricchita da riferimenti alle vicissitudini professionali e politiche che hanno interessato gli anni della permanenza a Roma del giovane scrittore.



17 Per una prima panoramica sul *Bardo della selva nera* si segnalano: Torti 1829, Foscolo 1862, Zumbini 1886b, Monti 1969, Montiel 1970, Farina 2001, Baldassarri 2013. *La spada di Federigo*, ancora oggi assai trascurata dalla critica (per altro non senza alcuna ragione), si legge in Monti 1847; alla sua bibliografia, oltre ai contributi menzionati, che non di rado pongono in collegamento i due componimenti, va aggiunto anche Zumbini 1886c.

18 Farina 2001: 205.

19 Monti 1847: 241.

20 Haquette 2018.

21 In un discorso sulle intersezioni topiche fra Monti e *Ossian* sul piano della narrazione bellica va aggiunto anche un ulteriore aspetto comune, che in ultima istanza risponde a una matrice omerica, ossia i diffusi parallelismi fra il vigore dello scontro e la potenza degli elementi naturali, fra i temi più ricorrenti e simbolici dei poemetti, in cui la natura è costantemente chiamata ad accompagnare e amplificare le vicissitudini e gli stati d'animo dei personaggi: «Odi il turbine ruggire, / mira il fulmin che già piomba (*Il Bardo della selva nera*, I 158-159); «Pugnan per lui / i venti e l'onde. Impetuosa pioggia / l'assediante flagella. Irato inonda / l'Istro il vallo Francese» (Ivi, III 201-204); «Odi vicina / rimuggir la Sarmatica procella» (Ivi, IV 124); «Tragge lampi e terror dai ferri il sole: / l'allegro canto de' guerrieri intuona / l'esercito volante, e si confonde / l'inno di Marte col fragor dell'onde» (Ivi, V 109-112); «L'ira allor delle Franche armi sorgea / superante il furor dell'Oceano, / simile all'ira del signor del tuono» (*La spada di Federigo*, XVII). I passi citati non rispondono all'input di un riferimento preciso a versi della traduzione cesarottiana; tuttavia, appare innegabile il rapporto di filiazione diretta che li lega ad essa e confermano la capillarità di una micro lingua settoriale sviluppata dal professore padovano.

22 La formula 'signore d*' ricorre in percentuale molto alta in tutti i poemetti e spesso assume quasi un valore epitetico.

23 In questo caso il passo va ovviamente considerato al netto dell'aspetto cromatico.

24 Collegato a tale aspetto è anche il motivo delle ombre, circoscritto nel *Bardo* al solo ambito bellico, la cui presenza è massiccia nei poemetti; in essi, tuttavia, il tema è ben più strutturato e radicato e si spinge al di là del limite, pur vasto, della guerra, riverberandosi in una declinazione articolata fra spettri, ombre e fantasmi dall'atteggiamento più e meno conciliante e dall'aspetto che spazia in un ventaglio di ampio respiro di tonalità, secondo un gusto tipico dell'epoca: «Vede lui stesso atroce ombra rabbiosa / su gli Atlantici flutti perseguire» (*Il Bardo della selva nera*, III 143-144); «all'improvviso / tuona la nube, squarciasi, e fuor caccia / immenso spettro con aperte braccia» (Ivi, V 134-136); «Su l'onda maladetta / le gallich'ombre si placaro e l'ire» (Ivi, VI 21-22); «La vede il montanar fosca e sublime / passeggiar su le nubi» (Ivi, VIII 21-22). Possibili suggestioni possono essere intervenute grazie ai passi seguenti: «Osserva / come cadongli innanzi, e sembran boschi / là nel deserto, allor che un'irata ombra / torbida furibonda esce ed afferra / le verdi cime coll'orribil destra» (*Temora*, I 260-264); «oscuere e lente / veggonsi passeggiar l'ombre del Crona / per mezzo il raggio» (*La guerra di Caroso* 61-63). Sul tema dello spettro, particolarmente in voga fra fine Settecento e inizio Ottocento si rinvia a Zucchi (2015). Di fronte a tanta violenza e alla perdita di vite valorose spese per salvare la propria patria, di fronte alla desolazione per la scomparsa dei grandi eroi che avevano saputo renderla quasi invincibile, appare anche il tema dell'*ubi sunt?*, celebrato dalle parole dello stesso Bonaparte; il tema è ampiamente frequentato nell'*Ossian*, dove può vantare ben più numerose varianti: dalle fanciulle che si disperano alla ricerca del loro amato alle apostrofi rivolte agli antichi eroi che hanno dato lustro alla stirpe con le loro imprese: «Ove sono i miei figli? Ove li cento / mila fratelli che lasciai d'alloro / carichi? Che avvenne di cotanti forti? / Mi rispondete; che ne fu?... Son morti» (*Il Bardo della selva nera*, VI 277-280); «Ma dove son gli amici? I valorosi / compagni del mio braccio entro i perigli? / Ove se' tu Catbarre? Ove quel nembo / in guerra, Ducomano? E tu Fergusto / m'abbandonasti nel terribil giorno / della tempesta? (*Fingal*, I 173-178); «e dove son gli amici / de' tempi antichi? E dove Oscarre, il figlio / della mia fama?» (*Colanto e Cutona* 18-20).



25 Fra cui (sempre inseriti nella dimensione dell'attesa e dei presagi precedenti lo scontro) si possono annoverare almeno «Porgimi, le disse, / porgimi l'arpa de' guerrieri, o figlia» (*Il Bardo della selva nera*, I 107-108) e «Ben di lampi e di fumo in Abukire / una striscia mirai, che densa e nera» (Ivi, V 181-182), per cui cfr. «Figlio d'Alpino, / qua qua, recami l'arpa» (*Temora*, V 373-374) e «M'inganno? o scorgo una focosa striscia / pender nell'aere?» (*Temora*, III 234-235).

26 Per una riflessione sui concetti greci del tempo si rinvia a Gravina 2015.

27 Sulla caratteristica performante dell'attesa cfr. Abignente 2011.

BIBLIOGRAFIA

- Abignente E. (2011), *Messa in scena e ripetizione dell'identico: l'attesa d'amore come performance*, «Mantichora. Italian journal of performance studies», 1, pp. 58-70.
- Eadem (2014), *Introduzione e Fenomenologia del non-ancora*, in Eadem, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci, pp. 11-17 e 19-65.
- Baldassarri G. (2013), *Vincenzo Monti e Il Bardo della Selva Nera*, in Caputo R. e Longo N. (a cura di), *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 257-291.
- Battistini A. (2000), *La sensibilità pittorresca della linea a serpentina*, in Idem (a cura di), *Un europeo del Settecento. Aurelio de' Giorgi Bertola, riminese*, Atti del Convegno internazionale di studi nel bicentenario della morte, Rimini (10-12 Dicembre 1998), Ravenna, Longo, pp. 237-262.
- Idem (2014), *Lo specchio e la lampada. Il paesaggio letterario settecentesco dal Bello al Sublime, passando per il pittorresco*, «Atti e memorie d'Arcadia», vol. III, pp. 293-311.
- Beniscelli A. (1997), *Introduzione*, in Idem (a cura di), *Naturale e artificiale in scena nel secondo Settecento. Atti dell'incontro di studio, Venezia (Novembre 1995)*, Roma, Bulzoni, pp. 9-30.
- Idem (2000), *L'io in figura: paesaggio e personaggio alla svolta dei lumi*, in Idem, *Le passioni evidenti. Parola, pittura, scena nella letteratura settecentesca*, Modena, Mucchi, pp. 211-276.
- Bianco F. (2016), *I Canti di Ossian: notturni letterari di fine Settecento*, in Baldassarri G., Di Iasio V., Ferroni G., Pietrobon E. (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 Settembre 2014)*, Roma, Adi, pp. 1-12.
- Eadem (2017), *In margine alle Puerili leopardiane: tra l'Ossian e l'Omero di Cesarotti*, «Sinestesiaonline», 20, pp. 1-14.
- Eadem (2020), *L'officina shakespeariana di Vincenzo Monti*, in Eadem, *Shakespeare in Italia «au tournant des lumières». Le traduzioni di Le Tourneur in Alfieri, Monti e Foscolo*, Padova, Padova University Press, pp. 120-134.
- Blasucci L. (2002), *Sull'ossianismo leopardiano*, in Barbarisi G. e Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, vol. II, pp. 785-816.
- Broggi Wüthrich F. (2001), *Alle origini del canto lirico: Ossian, Cesarotti e Leopardi*, «Rassegna europea di letteratura italiana», vol. XVII, pp. 115-134.
- Eadem (2006), *The rise of italian canto. MacPherson, Cesarotti and Leopardi from the ossianic poems to the Canti*, Ravenna, Longo.
- Bruni A. (1995), *Per la fortuna di Shakespeare in Italia: l'Aristodemo e una traduzione inedita del Monti*, «Studi di filologia italiana», vol. XCVIII, pp. 223-248.



- Cesarotti M. (2018), *Il traduttore italiano a chi legge*, in Idem, *Poesie di Ossian antico poeta celtico, secondo l'edizione di Pisa 1801*, a cura di G. Baldassarri, Milano, Mursia, pp. 800-808.
- Farina E. (2002), *Aspetti dell'ossianismo ortisiano*, in Barbarisi G. e Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, vol. II, pp. 597-617.
- Idem (2001), *Vincenzo Monti e il Bardo*, in Barbarisi G. (a cura di), *Vincenzo Monti fra Roma e Milano. Atti del convegno di Alfonsine (RA), 27 marzo 1999*, Cesena, Il ponte vecchio, pp. 204-214.
- Folena G. (1983), *Cesarotti, Monti e il melodramma fra Sette e Ottocento*, in Idem, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, pp. 325-355.
- Foscolo U. (1862), *Vincenzo Monti*, in *Opere edite e postume di Ugo Foscolo. Saggi di critica storico-letteraria tradotti dall'inglese*, raccolti e ordinati da F.S. Orlandini e da E. Mayer, Firenze, Le Monnier, vol. II, pp. 261-286.
- Gambarin G. (1915), *Melchior Cesarotti e Vincenzo Monti*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LXV, pp. 355-369.
- Goldin D. (1985), *Aspetti della librettistica italiana tra 1770 e 1830*, in Eadem, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, pp. 46-72.
- Idem (2002), *Cesarotti, la traduzione e il melodramma*, in Barbarisi G. e Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, vol. I, pp. 343-368.
- Gravina V. (2015), *Krónos e kairós: l'ambizione come attesa del momento opportuno*, in Abignente E. e Canzianello E. (a cura di), *Le attese. Opificio di letteratura reale*, Un progetto ideato e diretto da F. De Cristofaro e G. Maffei, Napoli, Ad Est dell'Equatore, vol. II, pp. 235-243.
- Haquette J.-L. (2018), *Les poésies d'Ossian, livre de chevet de Napoléon et de sa génération*, in Preda A. e Sparvoli E. (a cura di), *Livres de chevet de Mantaigne à Mitterand*, Convegno internazionale di studi (Gargnano, Palazzo Feltrinelli (15-17 Giugno 2017)), Milano, Edizioni Universitarie di Lettere, Economia e Diritto, pp. 79-90.
- Monti V. (1847), *La spada di Federico*, in *Prose e poesie di Vincenzo Monti, nuovamente ordinate, accresciute di alcuni scritti inediti e precedute da un Discorso [di Giulio Carcano] intorno alla Vita ed alle Opere dell'Autore dettato appositamente per questa edizione*, Firenze, Felice Le Monnier, vol. II, pp. 243-249.
- Idem (1953a), *A S. E. il signor principe don Sigismondo Chigi*, in Idem, *Opere*, a cura di M. Valgimigli e C. Muscetta, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, pp. 718-725.
- Idem (1953b), *Pensieri d'amore*, Ivi, pp. 726-734.
- Idem (1969), *Poesie*, a cura di G. Bezzola, Torino, Utet.
- Idem (1998), *Aristodemo*, a cura di A. Bruni, Milano-Parma, U. Guanda.
- Idem (2002), *Settima lezione. Antistene*, in *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, Introduzione e commento di D. Tongiorgi, testi e note critiche di L. Frassinetti, Bologna, CLUEB, pp. 185-196.
- Idem (2005), *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, a cura di A. Bruni, Bologna, CLUEB.
- Montiel I. (1970), *Ossian en Il Bardo della selva nera*, «Forum italicum», vol. IV, 2, pp. 203-207.
- Morpurgo-Tagliabue G. (2000), *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo e G. Sertoli, Palermo, Centro Internazionale di Studi di Estetica.
- Piperno F. (2016), *Cesarotti all'opera: appunti sulla librettistica ossianica*, in Rostagno A. e Tatti S. (a cura di), *Scrittori in musica: i classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 137-159.
- Roggia C. E. (2007a), *Pensare per analogie: similitudine e metafore nell'«Ossian» di Macpherson-Cesarotti*, «Stilistica e metrica italiana», vol. VII, pp. 233-282.
- Idem (2007b), *La lingua dell'Ossian di Cesarotti: appunti*, «Lingua e stile», vol. XLII, pp. 243-282.
- Speranza L. (2007-2008), *Sulla lingua del Cesarotti ossianico. I-IV*, «Lingua nostra», vol. LXVIII (2007), 1-2, pp. 9-20, e 3-4, pp. 73-81, vol. LXIX (2008), 1-2, pp. 38-50, e 3-4, pp. 86-93.



- Torti F. (1829), *Delle affinità poetiche fra il genio d'Ossian e il genio di Monti*, in Idem, *Antipurismo*, Foligno, Tipografia Tommassini, pp. 440-471.
- Zucchi E. (2015), *Gothic in Tragedy: a Peculiar Reception of Shakespeare in Eighteenth-century Italian Theatre*, «Compar(a)ison», Special Issue Transnational Gothic 1764-1831, 1-2, pp. 43-60.
- Zucco R. (2002), *Il polimetro di «Ossian»*, in Barbarisi G. e Carnazzi G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cisalpino, vol. II, pp. 283-342.
- Zumbini B. (1886a), *Aristodemo*, in Idem, *Sulle poesie di Vincenzo Monti. Studi*, Firenze, Successori Le Monnier, pp. 47-69.
- Idem (1886b), *Il Bardo della selva nera*, Ivi, pp. 115-148
- Idem (1886c), *La spada di Federigo e la Palingenesi politica*, Ivi, pp. 149-172.