

FRANCESCA FAVARO

In forma di fiore.

Le Rime pastorali di Angela Veronese come intreccio di generi letterari

In

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), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA FAVARO

*In forma di fiore.**Le Rime pastorali di Angela Veronese come intreccio di generi letterari*

Il contributo intende studiare i modi con cui nelle Rime pastorali di Angela Veronese (Aglaja Anassillide) viene ripreso un genere – latamente bucolico – d'ascendenza antichissima. Se il destino – Angela era figlia di un giardiniere – fece sì che i contemporanei identificassero in lei un'autentica poetessa-pastorella, le Rime, sottoposte al vaglio di un'indagine accurata, rivelano, oltre l'apparenza della spontaneità, una sapienza compositiva che si traduce in costante fusione fra immagini di natura e dimensione mitico-letteraria, e una sorta di congenita disponibilità, da parte dell'autrice, a fare proprio un tratto tipico della poesia pastorale: l'assimilazione di altri generi letterari. Nelle Rime pastorali si possono infatti trovare echi e tracce dell'idillio, di una poesia d'amore il cui archetipo è Saffo, dell'epigramma, del mito... a conferma del fatto che, in quella sorta di favola dolce che la letteratura pastorale sempre ambisce a essere scorre la linfa di tanta e altra poesia.

lo lodava quasi narrasse una favola più dolce di un canto

(*Dafni e Cloe*, II, XXXV, 1)

1. *Di giardino in giardino*
(tra i fiori, la formazione di una poetessa)

Quando compone le *Notizie della sua vita scritte da lei medesima*, risalenti al 1826,¹ Angela Veronese (il suo anno di nascita è il 1779; il luogo di nascita Biadene, vicino a Montebelluna) può ormai contare su di una familiarità con i principali autori della tradizione letteraria italiana che rende plausibile, se non ovvia, la filigrana mitologica che cifra – filo sottile, ma irrinunciabile nell'ordito della trama – le sue pagine.

Le stagioni della vita condotta sino ad allora da colei alla quale i contemporanei attribuirono i titoli di 'figlia del bosco'² e di 'rustica Saffo'³ si sgranano in una sequenza di tappe che procedono, per così dire, 'di giardino in giardino': al seguito del padre, che prestò i suoi servigi, appunto in qualità di giardiniere, presso vari signori, Angela trascorse infatti l'infanzia,

¹ Le si legge adesso nell'edizione a cura di M. Pastore Stocchi, artefice del loro rinvenimento, uscita a Firenze per l'editore Le Monnier nel 1973. Alla *Vita*, preceduta da un'*Introduzione* che occupa le pp. 9-30 del volume, includendo anche una *Nota sul testo*, si accompagna una scelta delle *Rime* di Angela (pp. 155-176). Forniscono inoltre informazioni sulla poetessa G. CANONINI FACHINI, *Prospetto biografico delle donne italiane*, Venezia, Tip. di Alvisopoli, 1824, 256-257; NICCOLÒ TOMMASEO, che le dedica una corposa biografia in «Antologia femminile», I, 1840, 243-256; MARIO PIERI (*Della vita di Mario Pieri Corcirese*, Firenze, Le Monnier, 1850, 141-142); BENNASSÙ MONTANARI, il secondo volume dei cui *Versi e prose* (Verona, 1854), alle pp. 574-575 riporta una lirica suggerita dalla visita compiuta ad Arquà «in compagnia della contessa Anna Mussato Farini, di Aglaja Anassillide e di Luigi Carrer».

² Secondo Angela, si compiacque di definirla «ineducata figlia del bosco» il poeta Angelo Mazza, nel parlare di lei a Melchiorre Cesarotti (VERONESE, *Notizie della sua vita scritte da lei medesima...*, 33; il corsivo è nell'originale).

³ Il richiamo a Saffo, in riferimento ad Angela, divenne presto usuale, nella cerchia delle sue frequentazioni, come una sorta di epiteto *constans* (cfr., a riguardo, ivi, 81 e 82). A Saffo, e precisamente alla celeberrima leggenda secondo cui la poetessa greca avrebbe trovato la morte precipitandosi dalla rupe di Leucade poiché non riamata di Faone, la *Vita* accenna a proposito di un ben più prosaico rischio di annegamento, a causa di un'imprudenza commessa da Angela in un piccolo lago (ivi, 77). La sproporzione fra l'archetipo classico e l'episodio biografico è solo uno degli innumerevoli casi in cui Angela fa agire se stessa, sulla pagina, paragonandosi a un'eroina, con un effetto di micromegalia che potrebbe persino suonare incongruo se non si avvertisse la sincerità del dettato della scrittrice.

l'adolescenza e la prima giovinezza (sino al matrimonio che la introdusse stabilmente nella «città di Antenore»)⁴ spostandosi da un luogo 'di delizie'⁵ a un altro.

La trasfigurazione mitizzante che sublima le esperienze di Angela, filtrate dal ricordo, e che affiora anche nelle comparazioni in apparenza più modeste e semplici, svelandosi pertanto nella sua essenza di codice – espressivo e immaginifico insieme – a lei usuale per interpretare tutte le parvenze del mondo, è senza dubbio l'esito, nel periodo in cui ella mette mano alla sua biografia, della maturazione culturale attraversata, della sua sempre maggiore domestichezza con i libri nonché con poeti e intellettuali in carne e ossa: lo si può dunque legittimamente intendere come una sorta di decifrazione e descrizione del proprio passato, realizzata *a posteriori*, grazie alla conquista, ottenuta a poco a poco, durante gli anni, di un linguaggio poetico condiviso e assimilato.

Tuttavia, è bene rilevare il fatto che con gli spostamenti di Angela da una sede all'altra, da un giardino all'altro, si possono davvero far coincidere le fasi della sua educazione e formazione, il graduale progresso dal momento aurorale di una vocazione poetica – consistente in una sorta di subitanea, istintiva recettività al fascino, rapinoso e arcano, sprigionato da racconti e memorie di letteratura soltanto orecchiati – sino a una consapevolezza via via più acuta, avida di tradursi non solo in ascolto, ma soprattutto in poesia direttamente agita, in canto: risulta dunque molto difficile, se non impossibile, separare gli scenari di natura – i parchi e i giardini sagomati dalle mani sapienti di suo padre – dagli snodi del percorso che portò Angela, di libro in libro e di verso in verso, a scoprirsi poetessa e a diventare Aglaia Anassillide. Sembra pertanto che l'attitudine a guardare al mondo, a rileggerlo e a ricomporlo attraverso un irrinunciabile alfabeto mitologico-poetico, attestata dalla *Vita*, non sia solamente frutto di una competenza acquisita in virtù di un lungo apprendistato e proiettata a ritroso su antecedenti episodi dell'esistenza, bensì che sia sbocciata e cresciuta *insieme* alle cornici di natura in cui la Saffo-giardiniera si trovò immersa: parole e petali, alberi e rime, nel personalissimo giardino di delizie di Angela, sono, in fondo, lo stesso.⁶

La rievocazione della dimora di famiglia, sfiorata dall'affettuosa carezza del diminutivo⁷ ma ciò nonostante ritratta nella sua estrema modestia, non solo disegna un quadretto – un 'capriccio', intonato al gusto per le rovine diffuso nello scorcio finale del secolo XVIII – ma si apre ad accogliere e a segnalare da subito, nella storia di Angela, la letteratura, grazie alla menzione del proprietario, uno stampatore che faceva aleggiare in quell'angolo di campagna la seduzione della poesia:

⁴ La definizione, che riconduce alle mitiche origini di Padova, si trova nella biografia di Angela, che la perfeziona, inoltre, corredandola con l'aggettivo "dotta", opportuno per la città nota anche grazie alla sua storia universitaria (ivi, 136).

⁵ Questa è l'espressione cui Angela principalmente ricorre allo scopo di descrivere le splendide dimore, destinate soprattutto a soggiorni estivi, degli aristocratici che ospitarono la sua famiglia, come se ognuno dei parchi che ne circondavano le mura fosse, a suo modo, una riproduzione del primo e assoluto παράδεισος: l'Eden riservato all'innocenza dell'umanità.

⁶ Al fantasticare di Angela, nato in seno ai paesaggi naturali, «l'incontro con la letteratura» non offrì «che una conferma: gli dei e le ninfe di pietra conosciuti nei giardini potevano effettivamente vivere, anche se di sola vita letteraria» (*Angela Veronese – Aglaia Anassillide*, a cura di G. Pastega, in *Le stanze ritrovate. Antologia di Scrittrici Venete dal Quattrocento al Novecento*, a cura di A. Arslan, A. Chemello, G. Pizzamiglio, prefazione di A. Arslan, Venezia, Eidos, 1991, 151-172: 154).

⁷ A conferma dell'attaccamento nutrito da Angela per questa casetta, leggiadra nonostante (o forse a motivo) dell'aspetto cadente che la faceva somigliare a un diroccato tempio, si veda il passo che rievoca il ritorno della poetessa nella nativa Biadene (Biadine, nella scrittura di Angela), a distanza di molti anni dalla sua infanzia: «Corsi subito a salutare la mia nativa casupola, che ritrovai ancor più cadente di prima, prova evidente che gli eredi del signor Bassanini non erano punto più ricchi di lui: alcuni villici che l'abitavano, poiché non era più abitabile che dai villici, mi offrirono alcune frutta raccolte sugli alberi che aveva già piantati mio padre; le presi, e volendo avvicinarle alla mia bocca, non so perché, mi caddero le lacrime con sorpresa di quei villani, ed anche mia, che non ne sapeva veder la cagione» (*Angela Veronese-Aglaia Anassillide; VERONESE, Notizie della sua vita scritte da lei medesima...*, 106-107).

il mio genitore viveva diviso dalla sua famiglia, gli individui della quale si ritrovavano al servizio dell'eccellentissima casa Grimani tutti in qualità di giardinieri; ed egli solo con la moglie incinta viveva in una sua casupola situata nel fianco dello stesso bosco, bagnata dal ruscelletto che lo circonda. Questa cadente casupola, ombreggiata da piante fruttifere, quasi un abbandonato tempietto della Dea Pomona, apparteneva a certo signor Bassanini di Venezia, non so se venditore di stampe oppure stampatore egli stesso.⁸

Inebriata, insieme ai suoi congiunti, dal turbinare di nomi dell'epica e dei poemi cavallereschi che i fogli del signor Bassanini recavano impressi, Angela, sempre bambina, vedrà poi concretizzarsi visioni analoghe, se non identiche, di un Bello remoto quanto affascinante nelle sagome statuarie disposte fra la vegetazione intorno alla residenza degli Zenobio, «due miglia fuori di Treviso verso il settentrione, ove era un luogo di delizia che apparteneva alla suddetta nobile famiglia»:⁹ il *parterre* era infatti popolato da sculture raffiguranti guerrieri, pastori, ninfe, centauri, dèi e semidei.

Mentre trascorrono gli anni, la fanciulletta avvezza a percepire quelle che Leopardi definì “favole antiche” soltanto nelle immagini scultorie immerse nei giardini scopre la lettura e, a prezzo di fatiche da autodidatta, la scrittura;¹⁰ tuttavia, non smette mai di cercare – e di trovare – nei tanti parchi in cui la sorte le fa mettere piede il senso primo della bellezza e di un'innocente felicità.

Ecco dunque succedersi, sotto il suo sguardo e nella sua rimembranza, il palazzo veneziano di Ca' Zenobio (ed è interessante notare come Angela paia meno coinvolta dal prodigio costituito dalla città lagunare di per se stessa che dalle fresche amenità del giardino;¹¹ ecco la residenza sul Terraglio, consacrato ritrovo di mondanità e di cultura, signoreggiata dagli Albrizzi, «deliziosissima»;¹² ecco il giardino di Breda, disegnato dal conte Spineda, che

offriva un bell'ammasso di contrapposti. Uno spalto erboso formava un semicerchio, nel mezzo del quale pareva che Flora, Vertunno, Bacco e Pomona andassero a gara onde avere la preferenza. Fiori, erbaggi, viti pampinose, alberi fruttiferi erano gli ornamenti dei suoi viali e del suo recinto. Oltre la metà era rinfrescato da una simmetrica fontana; nel fondo v'erano alcune belle serre per gli ananassi fiancheggiate da due pergolati di agrumi con griglie verdi diseguate, si supponeva, sul gusto cinese.¹³

L'euritmia nell'intersecarsi dei sentieri e nella ripartizione degli spazi, la freschezza dell'acqua corrente e l'ombra, insieme alle divinità menzionate e idealmente convocate a popolare questi luoghi, continuamente declinano, pur nel gioco delle variazioni, il *topos* del *locus amoenus*, che Angela, peraltro, non avverte tanto o soltanto letterario, quanto, piuttosto, reale, e di cui riconosce l'artefice primo nel padre,¹⁴ novello Dedalo di tali labirintici intrecci di piacere e

⁸ Ivi, 34-35.

⁹ Ivi, 36.

¹⁰ Con la stessa spontaneità con cui si lasciavano incantare da narrazioni orali originate dalla letteratura (emblema estremo di tale ingenua passione appare persino il nome di un cane da caccia: Libri!), i parenti di Angela, soprattutto la madre, mostravano una ferma e quasi superstiziosa ritrosia verso la capacità di scrivere, ritenuta pericolosissima (cfr. ivi, 53 – per il nome del segugio – e 63).

¹¹ La descrizione si trova ivi, 47-48.

¹² Cfr. ivi, 62-63.

¹³ Ivi, 84.

¹⁴ In una famiglia della quale per lungo tempo Angela fu l'unica figlia sopravvissuta alla piaga, allora molto viva, delle mortalità infantile, particolarmente intenso risultò il legame tra lei e il padre, fondato su di una tacita e reciproca comprensione, ben più profonda della somiglianza fisica, pur sottolineata dalla poetessa (ivi, 47). A differenza della moglie, il padre di Angela (sul quale si veda quanto scrive G. Pastega in *Angela Veronese-Aglaià Anassillide...*, 153) dimostrò infatti di favorire sempre le inclinazioni della figlia verso la poesia, arrivando al punto di suggerirle, quale possibile marito, un uomo che le avrebbe consentito di leggere e scrivere a suo piacimento. La spiegazione addotta da Pietro Rinaldo (anch'egli

capace pertanto di trasformare lei, la piccola in grado di comprendere i segreti dei suoi disegni di fronde, in novella Arianna.

Una differente sensibilità estetica, venata da suggestioni romantiche, soffonde invece la descrizione del giardino posseduto dal conte Pagani-Cesa. Nonostante l'esordio lasci intravedere l'ombra di un sorriso inarcato su di uno squarcio di natura simile a un ritaglio di Parnaso, si susseguono poi crepacci e dirupi le cui profondità paiono accentuate dal ricordo di Gaspara Stampa,¹⁵ poetessa resa grande e sventurata dall'amore; tuttavia, concepita con una struttura circolare, la descrizione si chiude splendendo nel bianco di una pennellata cromatica, alternata alle sfumature del verde a spirare serenità:

Questa ridente villetta [del conte Pagani-Cesa] bagnata dal fiume Piave pareva formata dalla natura per essere il soggiorno d'un favorito delle Muse. Immense montagne che sopravanzavano le une alle altre, le più vicine verdeggianti d'erba e cespugli, su cui erravano gli armenti e le pecorelle coi loro pastori; le più lontane, ignude, sterili, deserte, non offrivano che massi logorati dai secoli, precipizii orrendi e rovine imminenti. Tra queste rovine e questi precipizi scorrea con le maestose sue onde il fiume che diede il nome poetico alla celebre Gaspara Stampa. L'elegante casino del conte Pagani-Cesa biancheggiava in fondo a due spalliere di carpani ridotti ad archi, a guglie, a gabinetti ed a piccioli recinti boscherecci. Tutto spirava vita, freschezza, gioia campestre, sentimento, amicizia e poesia.¹⁶

Infine, dopo cinque anni trascorsi nella nativa Biadene (detta anche un "bosco poetico"¹⁷), Angela conosce (siamo nel 1810) il luogo di delizia del principe Erizzo, richiamato grazie a versi e figure squisitamente petrarchesche: spicca ad esempio, quale rimando ai *Rerum Vulgarium Fragmenta*, non solo la menzione del canto di un usignolo, ma l'esplicita citazione «Zefiro torna, e il bel tempo rimena».¹⁸

Nel ripercorrere, attraverso la rievocazione di Angela – ormai matura ma (sembra) immutata quanto alla spontaneità del piacere che avverte anche solo nel ricordo – i tanti giardini da lei frequentati (o, per meglio dire e con maggiore pienezza di significato, vissuti),¹⁹ si prova la sensazione che il primigenio linguaggio che ella apprese, e del quale le parole pronunciate dei poeti o vergate sulla carta furono semplicemente la conferma, sia stato il linguaggio della natura, delle piante e dei fiori. Proprio in virtù del suo intendere il giardino come la dimensione ideale,

segnato da letterarie 'stimmate' nel nome, come si vede) per tale proposta – «Ti voglio felice» (VERONESE, *Notizie della sua vita scritte da lei medesima...*, 47) – suona persino toccante, nella sua semplicità, poiché di fatto identifica, secondo i desideri di Angela e nella consapevolezza paterna, la realizzazione della giovane non nel semplice divenire sposa, ma nel continuare a scrivere. Maggiormente contrastato, in tal senso, fu invece il rapporto tra Angela e la madre Lucia, insofferente a quelli che le sembravano gli eccessivi sprofondamenti della figlia nelle fantasticherie di matrice letteraria. Con sollievo la poetessa registra un'attenuazione dell'interesse (soprattutto materno) nei propri confronti, quando scrive: «Dopo alcuni anni ch'io mi trovava sul Terraglio mia madre arricchì la nostra famiglia d'una nuova fanciulla, ch'essendo rimasta in vita al contrario dei maschi mi rapì tutte le carezze materne e paterne. Io gliele cedetti volentieri, poiché così poteva, non osservata, leggere e scrivere versi impunemente» (ivi, 77).

¹⁵ Al cui pseudonimo, legato al fiume *Anaxus*, Angela si ispira per il proprio.

¹⁶ VERONESE, *Notizie della sua vita scritte da lei medesima...*, 98-99.

¹⁷ Ivi, 118.

¹⁸ Si vedano, sul giardino del principe Erizzo, ivi, le pp. 119-121.

¹⁹ Si devono aggiungere, alla carrellata che si è finora proposta, i giardini che Angela conobbe per la frequentazione di illustri letterati appassionati di arte del giardino: la celebre Selvazzano di Melchiorre Cesarotti e i paesaggi (questi ultimi, più che altro letterari) cui Giuseppe Barbieri, l'allievo favorito dell'abate padovano, dedica i poemetti in endecasillabi sciolti *Bassano* e *I Colli Euganei*. Chi scrive si permette di rinviare, su quest'argomento, ai suoi contributi *Una terra di letteratura: il Veneto nei poemetti di Giuseppe Barbieri*, in *Melchiorre Cesarotti e le trasformazioni del paesaggio europeo*, a cura di F. Finotti, Trieste, EUT, 2010, 100-111 e *Sui poemetti di Giuseppe Barbieri: cenni introduttivi...*, 167-169.

se non l'unica, dell'esistenza, Angela si mostra identica al padre: entrambi sensibili alla medesima fascinazione, entrambi da essa sedotti e avvolti al punto da consacrarvi tutto il proprio tempo d'elezione, sono entrambi poeti, ciascuno a suo modo: il padre, scolpendo siepi e disegnando intrecci fioriti, Angela, traducendo in canto e in forme di poesia lo slancio infuso in lei, quasi un altro respiro, dal giardino. Fuori dal giardino, lontano dal giardino, non c'è vita perché non c'è poesia: questo, sembrano pensare Angela e il padre. Per questo stesso motivo, la poesia deve essere 'in forma di fiore', ossia caratterizzata dalla medesima, irresistibile gratuità con cui una corolla schiude i suoi petali o la gemma esplose, sulla cima del ramo. Tale spontaneità, pur gradualmente filtrata dalle accresciute letture, rappresenta un timbro distintivo della poesia di Angela, che non per nulla esordisce come improvvisatrice, e solo in un secondo momento consegna le sue rime alla pagina (lì, in qualche modo, rinserrandole): Angela mostra di cantare così come gorgheggia un uccellino, tra le fronde: senza un perché: o, piuttosto, perché così è naturale, e dunque giusto.²⁰

Se la poesia è nel giardino – anzi, se è il giardino – e Angela, figlia del giardino, in esso e grazie ad esso impara a cantare, si comprende anche come, nello scegliere le *Rime pastorali* quale suo genere, ella sembri attuare una specie di travestimento a rovescio, nel solco di una poesia dalla sofisticazione impalpabile qual è quella d'ascendenza bucolica: in luogo di essere una dotta poetessa che si finge contadinella o pastorella, è una creatura dei boschi che si finge poetessa in altro modo da quello che è il suo: naturale, per quanto possibile, quanto lo scorrere di un rivo o il fremito di una foglia; è una creatura boschereccia che, mentre si cala nei panni di una poetessa, finge di esserlo secondo il canone pastorale invalso, ossia simula una naturalezza che in verità in lei è sostanziale, nativa.

E non appena acquista parole per la sua melodia, o intona la sua melodia su versi già cantati, la giovane Angela-Aglaja non può che volgersi alla trasparente delicatezza, davvero emula di uno zefiro, di Metastasio.²¹ Ma sull'onda del canto metastasiano, come si vedrà, Angela riesce, in modo sorprendente, a recuperare e a fare propria, per una felice intuizione che si combina con i suoi studi da autodidatta, la recettività tipica della poesia pastorale nell'accogliere altri generi letterari: l'epigramma (amoroso o funebre), il canto mitico, l'elegia.

2. L'amore, nel giardino

Sebbene non esaurisca del tutto il tema amoroso presente nella raccolta di Angela, la sezione intitolata *A Dafni* lo sviluppa ampiamente, snodandosi, di lirica in lirica, come un'autentica vicenda, tramata di ansie, gelosie, affanni e momenti di felicità: i protagonisti (il pastore Dafni,²²

²⁰ Spesso Angela attribuisce il requisito della giocosità alla vocazione poetica (il che potrebbe suonare strano, visto che solitamente si ritiene che l'indole saturnina sia peculiare dei poeti): esclude da essa il sospetto di ogni travaglio, di qualsivoglia studio tormentoso.

²¹ Delle sue *Rime pastorali*, dopo una prima stampa datata 1804, Angela pubblicò a Padova nel 1817 una nuova versione, arricchita da interventi correttori e integrazioni (*Rime pastorali di Aglaja Anassillide, edizione con aggiunte e correzioni*, Padova, per Bettoni e compagno, M.DCCC.XVII.: da qui si citerà). Le preferenze letterarie dell'autrice vengono subito dichiarate dalle citazioni poste in apertura delle più significative partizioni della silloge. Il primo fra gli autori citati in *ex-ergo* è proprio Metastasio, alcuni versi del quale introducono le liriche dedicate a Meronte Larisseo (ossia a Cesarotti); una reminiscenza tassiana inaugura i *Componimenti amorosi*; a Petrarca spetta il compito di aprire la sezione delle *Rime funeree*; Dante, Ariosto e Sannazaro inaugurano rispettivamente gli *Epigrammi*, le *Rime per Amarilli Etrusca* e le *Altre Rime*. Bisogna precisare, tuttavia, che questa sorta di classificazione non indica sempre l'appartenenza delle liriche che vi sono inserite a un preciso genere letterario (o comunque non ne segnala un'identica ascendenza): *topoi*, temi e strutture formali riconducibili a uno stesso genere o archetipo s'intersecano piuttosto, come richiamandosi, di sezione in sezione. Infine, in merito ai grandi autori appena menzionati, cfr. la *Vita*, 65-69.

²² Nella *Vita* Angela spiega che con Dafni si deve identificare l'abate Viviani, allievo di Cesarotti, per il quale ella tralasciò «il nome, ma non la grata memoria dovuta a Lindoro» (il dottor Ghirlanda di Onigo). Si vedano, per tali identificazioni, le pp. 91-92 e 86-87 della citata biografia.

‘eponimo’ della sezione, e la ninfa Dori) si muovono immersi in una natura senziente e partecipe, lambita da parvenze numinose, i cui scenari vengono evocati sulla scorta di suggestioni d’antica poesia.

Fra i *topoi* classici, giunti ad Angela quantomeno per conoscenza indiretta, non si possono non ravvisare da principio scene e immagini riconducibili a Saffo – divenuta, in quel tempo, un’autentica icona soprattutto in virtù della leggenda (del tutto arbitraria rispetto a ogni verità storica) che ne intrecciava il destino a quello di Faone, barcaiolo affascinante quanto a lei indifferente, e pertanto, causa del suo (presunto) suicidio. Angela Veronese dà prova di conoscere non solo la leggenda,²³ ma anche talune fra le situazioni, tipiche della poesia di Saffo, riprese in molteplici traduzioni e parafrasi coeve dei pochi versi superstiti della poetessa greca. Inoltre, risulta chiaro il fatto che, agli occhi di Angela, Saffo rappresenta il talento poetico declinato al femminile, come rivela il primo componimento della sezione, aperto da una reminiscenza arcadica (la fonte è ovviamente Zappi),²⁴ animato dall’olimpica sacralità di Venere e Amore, ma rifulgente, soprattutto, per lo splendore della cetra appartenuta a Saffo:

Sognai sul far dell'alba
 D'essere un dì volata
 All'isola beata
 Sacra alla dea d'amor.
 Mirai d'un mirto all'ombra
 La stessa Citerea:
 E a lato il figlio avea
 Con l'arco feritor.
 Al sacro mirto appesa
 Vidi una cetra bella,
 Ed in ascrea favella
 Vi si leggea così:
 IO FUI DI SAFFO UN GIORNO:
 OR ME NON BRAMI IN VANO.
 Stendere osai la mano,
 Ma il sogno disparì.²⁵

Ma, come si è detto, se Saffo qui compare a pura conferma della nobiltà d’intenti e delle doti possedute da colei che, pur tanto lontana per epoca e orizzonte di cultura, le veniva paragonata, l’esile vicenda che si dipana fra Dafni e Dori è spesso ombreggiata da atmosfere che conservano il timbro della poesia di Saffo al tempo conosciuta e tradotta.

Così, la contemplazione della luna nel silenzio di una notte in cui tutto invita alla condivisione dell’amore, e, per contrasto, la solitudine e la delusione del personaggio cui la poetessa dà voce riportano al frammento – il 168B dell’edizione Voigt – noto come un’«odicina lunare» e infinite volte ripreso e riecheggiato, negli anni in cui Angela scrive.

III

Vieni a Dori, che t’attende,
 O del colle abitor:
 Già la luna in cielo ascende

²³ Cui accenna, come si è detto, anche nella *Vita* (cfr. *supra*, la nota 3).

²⁴ Le poesie di Zappi furono donate ad Angela, secondo la sua ricostruzione autobiografica, dal nobile N.U. Bragadin, che si assunse inoltre il compito di rivedere la punteggiatura ancora imperfetta dell’esordiente autrice (VERONESE, *Notizie della sua vita scritte da lei medesima...*, 75).

²⁵ VERONESE, *Rime pastorali di Aglaja Anassillide...*, 11. La necessità del canto poetico, che non può non serpeggiare nel giardino di Angela, allo stesso modo con cui vi si diffonde e vi aleggia la brezza, è ribadita in svariate liriche, a partire dal componimento II; si vedano anche, ad esempio il V e il VI, in cui si elogia l’attitudine poetica dell’amato, abilissimo con il suo plettro d’oro.

Face amica al nostro amor.
 D'un boschetto infra l'orrore
 Noi staremo a riposar:
 Notte regni, e intanto Amore
 L'alba voli ad arrestar.
 Tutto dorme, né si sente
 Che il susurro del ruscel,
 E si move lentamente
 Il romito venticel.
 A me vieni, a me t'affretta:
 Io t'attendo, e tardi ancor?
 Non lasciarmi qui soletta,
 O del colle abitator.
 Ma l'ascolto, e lo ravviso;
 Già s'appressa: è Dafni... ah no.
 Un'auretta all'improvviso
 Scosse i rami, e m'ingannò.²⁶

I tumulti e gli spasimi, interiori ed esteriori, di Dori, vantano invece il loro primo archetipo nel frammento 31 Voigt, esemplare enunciazione della sintomatologia amorosa dai tempi della Pseudo-Longino, che ne sancì la gloria lungo i secoli riportandolo nel suo trattato. Testimonia tale remota ascendenza, giunta ad Angela attraverso innumerevoli filtri, la lirica IX della sezione riservata a Dafni, il cui esordio magnifica il potere che arde nello sguardo dell'amato:

O Dafni, o di quest'anima
 Amabile diletto,
 Con quelle luci languide
 Non mi guardar così.
 Tu mi rinnovi in petto
 Lo stral che mi ferì.
 Del più veloce palpito
 Il cor mi balza, oh Dio!
 Accesa ho tutta l'anima
 D'un foco agitator.
 Non mi guardar, ben mio,
 O morirò d'amor.²⁷

Il patimento per un amore che si teme non corrisposto si vena però anche di screziature elegiache; talvolta, questo richiamo suona lieve, quando (ad esempio nel componimento X della sezione) sembra delinearci nei versi di Angela il sorridente profilo di Ovidio (distuttore, in verità, del canone elegiaco, poiché ben poco fedele, bensì irresistibilmente incline a lasciarsi sedurre);²⁸ talaltra suona invece maggiormente drammatico, come nella lirica conclusiva, in cui

²⁶ Ivi, 13-14. La chiusa della lirica, in cui la brezza lieve si prende gioco dell'attesa dell'amante, increspa l'atmosfera d'ascendenza saffica con un ammiccamento madrigalesco. In modo forse ancora più esplicito, il notissimo frammento di Saffo lascia filtrare la sua malinconia nei vv. 5-6 della lirica XIII: Dori constata, affranta, di essere vittima dell'abbandono quando «È già caduto il sole, / Alta la notte e mesta».

²⁷ Ivi, 21. Riprende il motivo della sofferenza d'amore, acuita da una gelosia così forte che per un attimo inclina al desiderio di vendetta e all'anatema (subito scongiurato), anche il componimento successivo.

²⁸ Caro Dafni, la tua Dori / Da te lungi sai che fa? / Guida l'agne e coglie fiori / Tra innocenza e povertà. / Tu che fai lontan da lei? / Incomincio a dubitar... / Ah! non vogliano gli Dei / Ch'altra ninfa osi mirar. / Tu sei vago, sei vezzoso, / L'astro sembri del mattin: / Togli all'anima il riposo: / Qual stupor se cedi al fin? / Or la bionda, ed or la bruna / Ti diranno: ardo per te. / Ma non credere ch'alcuna / Ti sia fida al par di me (ivi, 22). L'accenno, per quanto fuggevole, a una molteplicità di fanciulle gravitanti intorno a Dafni polarizza nei due opposti della bellezza bionda e bruna il variegato

la cetra appesa a un ramo e silente ricorda che l'amore è in grado di alterare la quiete bucolica sino a sottrarle la facoltà di un canto comunque non più guaritore (e quale sfondo immaginiamo la mestizia di Cornelio Gallo, tormentato da una passione a sanare la quale non vale neppure l'Arcadia, sulla cui dolorosa tonalità Virgilio chiude il libro delle *Bucoliche*):

XVI

Ad un antico platano,
 Cetra, t'appendo; addio. –
 Ignota al biondo Dio
 I giorni io conterò.
 Fra cento Ninfe amabili
 M'ornai per te di fiori,
 M'accarezzò Licori.
 Irene m'invidiò.
 Qui t'abbandono, e il zefiro,
 Passando a te d'appresso,
 Ridesti un suon dimesso
 Ch'ascoltino i pastor.
 Un suon ch'i moti placidi
 Spieghi dell'alma mia;
 Un suon che dolce sia...
 Ma che non sia d'amor.²⁹

Tuttavia, la modulazione del patetico, nelle rime per Dafni, piuttosto che a memorie della classicità greco-latina viene affidata (e non potrebbe essere altrimenti) a reminiscenze dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* di Petrarca. Se il componimento XI circoscrive tale eco alla menzione della «dolce Filomena» (v. 1) piangente, con i suoi gorgheggi, «il lontano amico» (v. 3)³⁰ e idealmente compagna delle tante similari creature alate – sole e soavemente musiche – che nella raccolta del Trecento personificano la condizione del poeta – la lirica VIII, pur nella sua cantabilità facile e ritornellante, a suo modo ripropone il tema, centrale nella canzone *Chiare, fresche et dolci acque* (*Rvf*, 126), della fantasia, malinconica e sottilmente compiaciuta, con cui s'immagina l'amante un tempo sdegnoso chino sulla tomba di chi invano lo desiderò e divenuto, finalmente, pietoso.³¹ Rispetto al grande modello, Angela – che si trastulla, nei panni di Dori, con questa sorta di fantasia mortuaria inscenandola nel pagano Eliso e ibridandola, così, con un tocco vagamente classicheggiante – innova poiché descrive non soltanto Dafni piangente sul proprio tumulo, ma anche se stessa mentre da quel tumulo, fatta spirito, gli risponde (e l'ultima quartina proietta ed estende la vicenda d'amore, grazie a una devozione immutata persino dopo la morte terrena, sino all'Oltremondo).

3. La morte, nel giardino

Nel disegno tracciato dalle *Rime pastorali* di Angela non manca dunque, si è visto, la morte. Compimento inevitabile per qualsiasi essere (arboreo, animale o umano che sia) del suo ciclo e percorso sulla terra, la morte non viene soltanto prospettata quale conseguenza estrema o trasposizione metaforica di un sentimento, dolente e contrastato, ma vista anche nella sua inappellabile nudità.

catalogo di avvenenza femminile che Ovidio sciorina, con soddisfatta impudenza, nella lirica IV del II libro degli *Amores* (in riferimento alle chiome d'oro e d'ebano si vedano i vv. 41-44 del carme).

²⁹ VERONESE, *Rime pastorali di Aglaja Anassillide...*, 28.

³⁰ Ivi, 23.

³¹ La lirica si trova nella raccolta delle rime, alle pp. 19-20.

Precedute dal compianto funebre per Meronte Lariseo (una delle liriche poste ad apertura della silloge), *Le Rime funeree*, cui non a caso prelude la citazione da Petrarca *Ch'altro ch'un sospir breve è la morte?*,³² mostrano quanto Angela sia consapevole dell'ombra che sempre s'addensa oltre lo splendore della giovinezza, minandola sino a stroncarla: che si tratti del vigore di una fanciulla o del verde di una pianta.

Nello stesso modo in cui, con le sue voci di vento e i mutevoli occhi di luce del suo cielo, la natura – compenetrata con la dimensione dell'umano – appare una confidente intima e sollecita in materia d'amore nelle *Rime per Dafni*, nelle *Funeree* essa è toccata dal medesimo destino, avvolta dal medesimo velo di cenere entro cui, autentico sudario, si spengono e sigillano speranze e slanci umani: qualsiasi fioritura, ammonisce la poetessa, prima o poi avvizzisce.

Anche mentre accenna le note del pianto funebre, Angela Veronese sa attraversare svariati generi letterari. Alla *Cantata*³³ attribuita al conte di Brazzà³⁴ per la scomparsa della sorella Lauretta, il cui nome (petrarchesco, si noti) era inciso sulla corteccia di un carpino,³⁵ si accompagna una lirica, suggerita dall'abbattimento dell'albero, avvenuto nel 1815, che almeno nella parte iniziale si configura come un vero e proprio epicedio³⁶ – ossia un lamento funebre – in onore del carpino stesso.

La corrispondenza tra vita arborea e vita umana che nella *Cantata* è ribadita dal chiasmo,³⁷ trova qui conferma nel compianto che dalle fronde del carpino si trasferisce alla fanciulla del cui nome la scorza aveva recato traccia, venendone nobilitata, e di cui aveva mantenuto la memoria. Non preservata neppure dalla tutela, devota e fruscante, del carpino, contro cui la scure feroce degli uomini si abbatté proprio quando la stagione primaverile lo ricopriva di gemme nuove (vv. 8-14), Lauretta si trova però ormai in quell'eterna dimensione – non di natura – che nulla scalfisce o deturpa:

Ma no: ch'adesso accoglieti
 L'aurea degli astri sede;
 Là certo a te non negasi
 Del buon oprar mercede,
 E dagli eterni giri
 Gli umani eventi instabili
 Tu sorridendo miri.

³² F. PETRARCA, *Trionfi*, a cura di V. Pacca-L. Paolino, Milano, Mondadori, 1996; *Trionfo della Morte*, II, v. 51.

³³ Posta alle pp. 33-34 del volume, la *Cantata* è contraddistinta da una polimetria (frequente, per altro, nelle *Rime pastorali* di Angela) che sembra riconducibile al magistero dell'*Ossian* cesarottiano: gli undici endecasillabi iniziali (in libera alternanza rimica) sono seguiti da dodici versi più brevi, ossitoni nelle rime fra parole cruciali, quali «orror» (v. 16) e «dolor» (v. 23), il cui ritmo complessivo suscita l'impressione che la pena si assottigli e sciolga in un filo di musica mesta, coincidente con il sospiro della brezza e con il più lento scorrere del ruscello.

³⁴ Al conte di Brazzà sono riservate le pp. 137-140 della *Vita* di Angela; vi si ricorda anche il doloroso episodio della scomparsa di Lauretta: «Ascoltava i miei versi con una compiacenza leale, e mi pregava che gli permettessi di venire di quando in quando a leggermi i suoi, che erano scritti con affetto castissimo, come la Musa che glieli aveva ispirati, essendo tutti allusivi alla morte di una sua sorella che egli amava quanto sé stesso, anzi come il suo angelo tutelare» (ivi, 139).

³⁵ Il carpino è un albero molto presente anche nell'autobiografia della poetessa, che ne descrive di frequente i baldacchini di foglie, intrecciati a elargire ombra presso le ville dei datori di lavoro di suo padre.

³⁶ Di norma, l'epicedio è il compianto che la letteratura greco-latina riserva a creature tenere e indifese, precocemente rapite dalla morte: bambini o, anche, graziosi animalletti che dei bambini erano stati compagni e trastulli.

³⁷ Il v. 1 «Un bacio al nome, al tronco un altro amplesso» si rispecchia e rovescia nel v. 8 «A dar amplessi al tronco, e baci al nome», nonché nell'esclamazione del v. 14 «Oh tronco! oh nome!» (*Rime pastorali*, cit., p. 33).

(vv. 29-35)³⁸

A riprova della suggestioni che l'indole recettiva di Angela capta, sia pure epidermicamente, dal clima di cultura a lei coevo, il componimento V delle *Funeree* reinterpreta *sub specie pastoralium* il motivo della poesia cimiteriale introdotto e diffuso in Italia grazie alle traduzioni da autori quali James Young e Thomas Gray (il tramite principale è, ancora una volta, Cesarotti).

Miniaturisticamente ridimensionato, in ossequio al principio della grazia che domina la raccolta, a «funèbre praticello» (v. 2)³⁹ con intorno scuri cipressi e lambito dalla triste carezza della luce occidua,⁴⁰ il cimitero bucolico di Angela è soffuso da una dolce austerità, allorché la poetessa elenca, concentrando l'attenzione su alcune morti precoci, i pastori e le loro spose, accanto ai quali giacciono i padri e le madri.

Là v'è Nice che splendea
 Come l'astro della sera,
 Là v'è Fille che crescea
 Come fior di primavera:
 Non rispetta morte ria
 Né beltà né leggiadria.

(vv. 25-30)⁴¹

Il canto pastorale, a differenza del canto di Orfeo, non può scongiurare la morte, lo spegnersi, all'apparenza insensato, di ogni bellezza; unico conforto, sancito da una chiusa epigrammatica, nell'affrontare il comune destino di dissoluzione è il constatare che «il morir non reca danno / A chi vive nell'affanno» (vv. 35-36).

E Amore e Morte, cui sono riservate le prime due grandi partizioni della raccolta di Angela (di cos'altro è fatto, del resto, quel mistero che è l'uomo?) ritornano, alternati, nella sezione intitolata *Epigrammi*.

4. *Epigrammi nel giardino* (e miti, antichi e nuovi)

A introdurre «il più malizioso» – la definizione è dell'autrice – dei componimenti brevi di Angela vale una pagina della *Vita*, che ricostruisce un grazioso e tenue episodio ruotante intorno al gesto di seduzione che mano di donna compie grazie a un ventaglio. Sul ventaglio a lei donato dal generale Sebastiani, Angela scrisse infatti un epigramma⁴² di cui è protagonista, in omaggio alla tradizione, sottile e ammiccante, che si riconosce nel garbo ironico di Anacreonte,⁴³ il dio Amore, colpevole, come di frequente gli avviene, di aver ferito con un dardo la madre Venere:

³⁸ Il componimento (il II della sezione) si trova alle pp. 35-36 della raccolta; i versi citati, conclusivi della poesia, sono a p. 36. In merito alla raggiunta immortalità di Lauretta, si veda inoltre la lirica III, dedicata alla madre di lei e che rappresenta la giovane donna pronta al Cielo: luce pure, candidissima, immune dal trascolorare terreno, ella si avvia verso la Luce, per annullarsi in essa.

³⁹ Intitolata *Il Cimitero campestre*, la lirica occupa le pp. 41-42 della silloge.

⁴⁰ Anche i suoni della natura, di norma lieti e squillanti, si zittiscono in prossimità di questo luogo di riposo: il «ruscelletto» (v. 13) «serpeggia muto e lento» (v. 14); gli uccellini tacciono.

⁴¹ VERONESE, *Rime pastorali...*, 42.

⁴² VERONESE, *Notizie della sua vita scritte da lei medesima...*, 103-104.

⁴³ L'accostamento fra le rime di Angela, caratterizzate da grazia sottile e lieve cantabilità, e Anacreonte (a lei accessibile per il tramite degli innumerevoli riecheggiamenti ed emulazioni con cui venne 'frequentato' nel tardo Settecento e nel primo Ottocento) traspare dai giudizi già dei primi biografi e commentatori. TOMMASEO, ad esempio, constata che «le poesie di Aglaja Anassilide furono approvate da uomini celeberrimi, premiate da principi, inserite nel Parnaso anacreontico, poste in musica dal

Citerea gridava: *aita*,
 Perché Amor l'avea ferita:
 Imeneo ch'il grido udì
 Pronto accorse, e Amor fuggì.⁴⁴

La fuga di Amore alla comparsa di Imeneo, personificazione del matrimonio, sottolinea l'incompatibilità (o, in ogni modo, la non indispensabile vicinanza) fra passione e vincolo nuziale, e rivela una sorprendente corrispondenza con la favola di Amore e Imeneo – un tempo fratelli, poi irriducibilmente divisi e avversi – ricamata da Parini a istoriare gli arazzi del *Giorno* ad antifrastica giustificazione dell'istituto sociale del cicisbeo.

La scelta, compiuta da Angela, di Amore quale personaggio principale di brevissime vicende che, attraversate dal filo di un sorriso lieve, riducono la maestà olimpica del mito a una misura (elegantemente) domestica, s'intona, ancor più che all'antico Anacreonte, all'interpretazione 'mondana' che di Anacreonte offriva il Settecento uso a dissimulare gli slanci del cuore nella galanteria, e compare non solo nella sezione degli *Epigrammi*.⁴⁵

Se le immagini dell'amore, in questa sezione, s'incarnano nella sagoma del dio che ne porta il nome, e che risulta del tutto a suo agio in vesti e situazioni pastorali e boscherecce,⁴⁶ la morte vi aleggia soffondendo la memoria del poeta nei cui versi, come si è già visto, la passione risuonò con note incomparabili di struggimento: così, mentre porge il suo omaggio floreale a Petrarca, di cui visitò l'ultima dimora presso Arquà, con singolare candore Angela esclama:

Di te degno, e a te più grato
 Ben sarebbe il casto allor,
 Ma nel povero mio prato
 Solo nascono de' fior.⁴⁷

Epigramma, questo, che equivale a una (consapevole) dichiarazione di poetica. Nel «povero prato» di Angela Veronese non potevano, infatti, che crescere semplici fiori.

Tuttavia, dalla pur breve rassegna delle sue *Rime pastorali* proposte in queste pagine, si può comprendere quali e quante eco di ben altra letteratura si depositino, quasi un'impalpabile

valentissimo filarmonico G.B. Perucchini. I loro pregi, sono l'evidenza, la facilità, la dolcezza, e talvolta una certa delicatezza, che sarebbe più cara se meno mitologiche fossero le immagini, e più degni di poesia gli argomenti» (*Aglaja Anassilide*, in «Antologia femminile», cit, 256); secondo CANONICI FACHINI «Gentilezza d'immagini e sceltezza di stile si ammirano ne' suoi versi, per lo più anacreontici, ne' quali in oltre havvi tale armonia che, ridotti in ariette per musica, producono il più espressivo effetto» (*Prospetto biografico delle donne italiane...*, 257).

⁴⁴ VERONESE, *Rime pastorali...*, 48. L'epigramma è il IV della sezione.

⁴⁵ Maggiormente aggraziato, e senza dubbio maggiormente innocuo, rispetto alla divinità, capricciosa e potente, celebrata e al contempo temuta dal poeta greco, Amore movimenta poi un altro delicato episodio inscenato da Angela su di uno sfondo bucolico: raffigurato nel gesto, per lui insolito, di cogliere fiori, Amore cade vittima di un equivoco e, mostrandosi stranamente (oltre che erroneamente) lusinghiero verso la madre, offre però i fiori che a lei aveva destinato a una pastorella dotata di tale avvenenza da sembrare Venere stessa. La lirica (la XIV della parte intitolata *Altre rime*) è dedicata *Alla contessa Marina Porzia Pola* e si trova a p. 82 della raccolta. Un certo influsso anacreontico traspare anche da un breve componimento (il III della medesima sezione) che narra una sorta di nuovo mito: in un amoroso contagio, è l'immersione del dio nelle acque di una fonte a renderne le onde 'portatrici d'amore' e a rendere anche chi di quelle acque si disseta pronto ad amare a sua volta (ivi, 65).

⁴⁶ Si cfr., a riguardo, il prologo dell'*Aminta*, una copia della quale, donata ad Angela dall'abate Dalmistro (da lei poi chiamato Elpino), le «piacque oltre ogni dire» o per merito del donatore «oppure pel vero merito di quella favola boschereccia» (VERONESE, *Notizie della sua vita scritte da lei medesima...*, 111).

⁴⁷ VERONESE, *Rime pastorali...*, 50.

velatura, sui suoi fiori: riflessi del mito, della grande poesia d'amore antica e moderna, l'arguzia dell'epigramma e delle anacreontee settecentesche...⁴⁸

È chiaro che questi riflessi si stemperano, rimodulati dalla (peraltro, difficilmente confondibile) canterellante genuinità della voce di Angela, è chiaro che perdono ricchezza di risonanze.⁴⁹ Ne resta, però, il fascino. Il fascino puro. Un 'distillato' di seduzione... un sentore, un'essenza di nettare e rugiada... l'essenza che poteva essere percepita da una pastorella capace peraltro di fare suo, con sorprendente freschezza, il sogno dell'ispirazione, e che, emulando inconsciamente e in qualche modo rovesciando lo squisito, dotto disegno della *Ghirlanda* di Meleagro, non concepì una poesia sagomata come i petali dei fiori, ma dei suoi fiori – così umili – fece poesia.

⁴⁸ Persino il romanzo pastorale dell'epoca ellenistica – il delizioso e fragrante *Dafni e Cloe* attribuito a Longo Sofista – trova nelle rime di Angela uno spazio (naturalmente, come spesso si è detto, miniaturistico) e un riecheggiamento che sembra incredibilmente prescindere da ogni conoscenza diretta del testo (ma le reminiscenze letterarie, si sa, come i sogni si compongono in un aereo atlante di insospettabili contatti e metamorfosi). La vita di due pastorelli (lui bruno, lei bionda, sono per il resto identici in rustica piacevolezza) evoca, nel componimento IV delle *Altre rime* (intitolato *Scherzo*, si trova alle pp. 66-67) la medesima vita innocente, preservata dalla contaminazione del mondo cittadino, condivisa dai fanciulli – antichi e immortali – protagonisti del romanzo greco. E al *Dafni e Cloe* di Longo Sofista, così come all'*Aminta* di Tasso, la favola boschereccia che fatalmente incantò Angela lettrice, le *Rime* della 'pastorella del Sile' corrispondono (nei termini entro cui è lecito stabilire il confronto) perché anch'esse presentano, a proprio modo, un intreccio di generi letterari (caratteristica, si è detto, della letteratura bucolica in genere). Anche nel romanzo greco che Angela di certo non lesse emergono infatti l'archetipo lirico rappresentato da Saffo, per quanto concerne il tema amoroso; una cospicua presenza dell'epigramma, votivo e descrittivo (e si ha pertanto l'impressione che si riesca a leggere il *Dafni e Cloe* alla stregua di una 'collana di epigrammi', allo stesso modo in cui, secondo la celebre definizione di Fubini, si può leggere l'*Aminta* come una collana di madrigali); il mito e, naturalmente, l'idillio pastorale, celebrativo di un'edenica innocenza nella contrapposizione tra campagna e città.

⁴⁹ Nel chiedersi «Cosa dirò delle sue poesie?», LUIGIA CODEMO GERSTENBRANDT conclude che «le son graziose farfalle che vissero un giorno, volando di fiore in fiore; il biografo le ha appuntate collo spillo in museo e bisogna lasciarle stare. Popolarissime, facili, care, c'è da scommettere che non vi fu matrimonio in quel torno di tempo senza le rime obbligate della buona Anassillide» (*Fronde e Fiori del Veneto Letterario in questo secolo*, Venezia, Tip. G. Cecchini, 1872, 78-80: 79).