

Echi di una notte mitica: da Ennio a Pascoli

Tentando di seguire, *non passibus aequis*, il percorso mentale di un critico-poeta, Giovanni Pascoli, leggiamo da *Eco di una notte mitica*¹, scritto in cui l'Autore rintraccia la eco virgiliana dell'«ultima notte di Ilio» nell'«Addio monti» di Lucia (con il brusco commiato dal paese che lo precede): «...può darsi che Manzoni non pensasse a Virgilio mentre scriveva. Ma la sua fantasia, senza che esso se ne rendesse conto, elaborava elementi virgiliani. La notte degli imbrogli e dei sotterfugi è l'ultima notte di Ilio trasformata in modo che nessuno, nemmeno il Manzoni, sospetterebbe la strana trasformazione. Eppure è così»².

Pascoli parla della memoria poetica, capace di inusitati richiami, di cui egli stesso fornisce numerosi esempi nei carmi latini. Stupisce la sicurezza del critico-rabdomante che percepisce ad intuito il fluire della vena virgiliana 'sotto il velame' della narrazione romanzesca. Chi legga gli archivi di Casa Pascoli³ troverà, sotto la 'dubitosa modestia'⁴ dell'interprete, la chiave ermeneutica capace di disserrare l'enigma del suggestivo ragionamento pascoliano e della 'conoscenza intuitiva' calorosamente propugnata: «Sono studi senza importanza [...]. Ma c'è il caso che rivelino il meccanismo del cervello de' grandi più che altri studi più seri e minuziosi. [...] Mi piace: non è un cercar le fonti, ma l'ispirazione. Non conta nulla. Non è scienza. Ma è divertente. Il genio che lavora».

Qui Pascoli fa un'importante distinzione tra il concetto di 'eco' e quello di 'fonte'. Molto si potrebbe osservare sulla innovatività del metodo di ricerca pascoliano e sulle critiche che egli muoveva alla filologia d'oltralpe (di cercare, a volte in modo piuttosto sterile, i 'modelli' e le fonti di ogni passo di un autore, ecc.)⁵: alcune di esse hanno poi avuto una consacrazione accademica, altre rimangono discutibili: ma non è questa la sede per affrontare così vasti problemi.

¹ In G. Pascoli, *Tutte le opere*, a c. di A. Vicinelli, Milano (Mondadori), 1971.

² *Eco di una notte mitica*, p. 127 s.

³ Archivio di Casa Pascoli, cass. LXIII, pl. 4, f. 2 s.

⁴ Cfr. M. Valgimigli, *Eco di una notte mitica* [1955], in *Uomini e scrittori del mio tempo*, Firenze (Sansoni), 1956, p. 215 ss.

⁵ Vd. P. Ferratini, *I fiori sulle rovine*, Bologna (Il Mulino), 1990, *passim*.

Da parte mia ho sempre creduto che la facoltà immaginativa di Manzoni, nel concepire «la notte degli imbrogli e dei sotterfugi», sia stata accesa altresì dal ricordo di una celebre scena dell'opera buffa cioè – il lettore se ne avvede facilmente – di Atto II, Scena IX (da «Zitti, zitti, piano piano» in poi) del *Barbiere di Siviglia* di C. Sterbini-G. Rossini, con tutto quello che segue fino alla fine dell'opera: questa sezione del capolavoro melodrammatico rossiniano presenta infatti – a mio avviso – notevoli analogie con il succitato episodio romanzesco del tentato ‘matrimonio a sorpresa’ non solo per quanto concerne la situazione, ma pure per il tono generale e per quella atmosfera eccitata che concorrono a creare l'amore, le tenebre, il pericolo. È radicato nella memoria di ogni manzonista (e non solo) il ricordo di Manzoni negli anni di dissipatezza giovanile come è descritto dagli aneddoti milanesi (in cui fu visto giocare d'azzardo nel *ridotto* della Scala): il nostro maggior prosatore avrà assistito ad almeno una rappresentazione del *Barbiere*⁶.

La critica di Pascoli è spesso una critica divinatoria, che si manifesta nei termini della rivelazione: essa può aiutarci a capire gli stretti legami esistenti fra atto poetico e atto critico, tra poesia e filologia.

«Gli esuli di Ilio si volgono, al chiarore del giorno, a rivedere la patria – i Danai occupavano in armi le soglie –; al chiaror della luna guarda Lucia al palazzotto di Don Rodrigo e il suo paesello e la sua casetta, col fico che sopravanzava il muro del cortile»⁷.

Raffrontiamo i testi: «Si distinguevano i villaggi, le case, le capanne: il palazzotto di Don Rodrigo, con la sua torre piatta, elevato sopra le casucce ammucciate alla falda del promontorio, pareva un feroce che, ritto nelle tenebre, in mezzo a una compagnia d'addormentati, vegliasse, meditando un delitto. Lucia lo vide, e rabbrivì; scese con l'occhio giù giù per la china, fino al suo paesello, guardò fisso all'estremità, scoprì la chioma folta del fico che sopravanzava il muro del cortile, scoprì la finestra della sua camera; e, seduta, com'era, nel fondo della barca, posò il braccio sulla sponda, posò sul braccio la fronte, come per dormire, e pianse segretamente» (*I promessi sposi*, cap. VIII).

⁶ Cfr. *Notizie e aneddoti su Manzoni* in *Le più belle pagine di Manzoni* scelte da G. Papini, Milano (Treves), 1921 – tutta la seconda parte del libro raccoglie testimonianze sulle conversazioni e la vita quotidiana del Nostro. Per il ‘brio melodrammatico’ che caratterizza episodi dei *Promessi sposi*, soprattutto in relazione alla ‘notte degli imbrogli’, cfr. A. L. Bellina, *Manzoni e il melodramma*, in *Manzoni, Venezia e il Veneto*, a c. di V. Branca, E. Caccia, C. Galimberti, Firenze 1976, p. 147 e Alice di Stefano, *I Promessi sposi cantano*, «Rassegna della letteratura italiana», 102 (1998), pp. 484-499, in part. p. 485 n. 3.

⁷ G. Pascoli, *Eco di una notte mitica*, p. 131 s.

Questo passo manzoniano ha dunque alle spalle il seguente virgiliano:

*Iamque iugis summae surgebat Lucifer Idae
ducebatque diem, Danaïque obsessa tenebant
limina portarum; nec spes opis ulla dabatur:
cessi et sublato montes genitore petiui⁸
(Aen. II 801 ss.).*

L'accostamento fatto da Pascoli è a mio avviso senz'altro convincente⁹, ma il *Rückblick* qui descritto si ritrova altresì in due testi dissimili e distanti nel tempo, ascrivibili il primo alla sfera dei modelli, il secondo a quella degli imitatori di Virgilio.

Il modello del passo virgiliano sopra considerato – e di *Aen.* VIII 685 – è con buona probabilità Ennio¹⁰, in questo caso imitatore di Euripide: *scen. (Androm.)* 92-99 V². (=75-78 TRF³ =81-94 Joc. =41 Tr.):

*O pater, o patria, o Priami domus!
Saeptum altisono cardine templum;
uidi ego te, adstante ope barbarica,
tectis caelatis laqueatis
auro ebore instructam regifice.
Haec omnia uidi inflammari,
Priamo ui uitam euitari,
Iouis aram sanguine turpari¹¹.*

⁸ 'E già sull'alto vertice dell'Ida sorgeva Lucifero portando il giorno: i Danai occupavano in armi le soglie, e non rimaneva alcuna speranza di recare soccorso: mi mossi, e mi avviai, con il padre al collo, ai monti'.

⁹ Per la sensibilità luministica con cui Pascoli leggeva questo passo (il luccicare delle armi degli invasori ai bagliori corruschi delle fiamme, al primo chiarore di luce all'orizzonte...) vd. il commento di *Epos* (Livorno 1897) *ad loc.*

¹⁰ Per la presenza di Ennio – spesso mediata da Virgilio – in Pascoli vd. A. Traina, *Da Ennio al Pascoli: variazioni su un'immagine*, in *Varia Pascoliana*, «Maia», 27 (1975), pp. 89-102 (= *Poeti latini e neolatini*, II, Bologna 1991², pp. 216-218). Si sarà ricordato Pascoli del luogo enniano qui citato rimandando a Virgilio per l'«Addio monti»?

¹¹ 'O padre, o patria, o reggia di Priamo! Eri come un tempio chiuso da altisonanti cardini, io ti ho visto, salda la potenza troiana, coi tuoi soffitti a cassettoni cesellati, regalmente adorna d'oro, d'avorio... Tutto questo ho visto distrutto dalle fiamme, ho visto Priamo violentemente privato della vita, l'altare di Giove profanato di sangue'.

Questo *canticum* enniano in dimetri anapestici¹² ‘rifà’, con molto patetismo, Eur. *Androm.* 384 ss.¹³ Non mancano nel passo, splendido per fulgore d’immagini e per elaborazione stilistica, nessi alliteranti (cfr., al v. 1, il ripetuto *o* e *pater... patria... Priami*, con la paronomasia *pater... patria*, al v. 7 *ui uitam euitari*, con figura etimologica, ch  *euitare* = *uitam eripere* [cfr. *exanimare*] si trova per la prima volta qui), un triplice omoteleuto (*tectis caelatis laqueatis*, al v. 4), perfino una triplice rima (ai vv. 6-8).

L’imitatore di Virgilio, e probabile mediatore tra Virgilio e Manzoni,   invece, a mio avviso, Milton¹⁴. Nell’ultimo libro del *Paradise Lost*¹⁵ dell’Inglese, infatti, Adamo ed Eva si volgono, in una luce naturale e soprannaturale al tempo stesso, varcato definitivamente il confine tra il luogo della beatitudine e la landa dell’esilio, a rivedere la Patria perduta – gli angeli *stolis albis induti*, le spade fiammeggianti nelle vigorose mani, ne occupano le soglie:

*and from the other hill
to their fixed station, all in braight array
the Cherubim descended...
whereat
in either hand the hast’ning Angel caught
our ling’ring parents, and to th’ eastern gate
led them direct, and down the cliff as fast*

¹² Per l’importanza dei *cantica* nella produzione teatrale – e in particolare nelle tragedie – di Ennio, vd. soprattutto Sc. Mariotti, *Lezioni su Ennio*, Urbino 1991², p. 83, M. Bettini, *Studi e note su Ennio*, Pisa 1979, pp. 91-93.

¹³ Per i rapporti di Ennio con il modello euripideo cfr. soprattutto H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1967, *passim*, O. Ribbeck, *Die R mische Trag die*, Leipzig 1875, *passim*, O. Skutsch, *On the «Medea» of Ennius*, in *Studia Enniana*, London 1968, pp. 166-73 e, sempre limitatamente alla *Medea*, M. Bruno, *Ennio, scen. 260-61 V². (219-20 Joc.)*, «Maia», 32 (1980), pp. 43-51. Vd. anche W. R ser, *Ennius, Euripides und Homer*, W rzburg 1939, A. Tuilier, *Euripides et Ennius*, «Bulletin de l’Association Bud », 21 (1962), pp. 379 ss., A. Della Casa, *Ennio di fronte all’Ecuba di Euripide*, «Dioniso», 36 (1962), pp. 63 ss., G. Monaco, *Sul prologo della Medea di Ennio*, «Studi italiani di filologia classica», 24 (1950), pp. 249 ss., N. Terzaghi, *La tecnica tragica di Ennio*, «Studi italiani di filologia classica», 6 (1928), pp. 175 ss. [= *Studia Graeca et Latina*, Torino, 1963, pp. 805 ss.] e A. Traina, *Pathos ed ethos nelle traduzioni tragiche di Ennio*, «Maia», 16 (1964), pp. 112-142 [= *Studi in onore di G. Perrotta*, Bologna, 1964, pp. 630-660].

¹⁴ Anche se nessun commentatore *ad loc.* segnala la ripresa qui individuata.

¹⁵ Per il testo, facciamo riferimento a: J. Milton, *Poetical Works*, a c. di Douglas Bush, London 1966, rist. 1973. Sia il passo virgiliano che quello miltoniano qui considerati sono ‘conclusivi’: dell’*Eneide* siamo ai versi esplicitari del libro II, del *Paradiso perduto* addirittura all’esodio.

*to the subjectyed plain; then disappeared*¹⁶
(Paradise Lost, XII 628-640).

I luoghi da lasciare appaiono belli come mai prima – perché sono visti con gli occhi del rimpianto – ai due pellegrini nel mondo ignoto, pieno di pericoli e di potenzialità, minaccioso e attraente insieme, bisognoso delle cure dell'uomo:

*They, looking back, all th' eastern side beheld
of Paradise, so late their happy seat,
wawed over by that flaming brand, the gate
with dreadful faces thronged and fiery arms*¹⁷
(Paradise Lost, XII 641-644).

I nostri progenitori si volgono dunque indietro e (benché Milton non lo dica esplicitamente) siamo indotti a immaginare che vedano gli alberi del *parádeisos* – al centro sopravanza l'altezza degli altri l'albero della conoscenza, l'albero del peccato – poi, dandosi la mano, uniti nella *caritas*, nel *mutuus ardor*, si fanno strada verso l'Ignoto, vanno coraggiosamente incontro a un destino di prova e di espiazione nelle mani della Provvidenza. Rileggiamo attentamente i noti versi:

*the world was all before them, where to choose
their place of rest, and Providence their guide:
they hand in hand, with wand'ring steps and slow,
through Eden took their solitary way*¹⁸
(Paradise Lost XII 646-649).

*The world was all before them, where to choose / their place of rest,
and Providence their guide:* facciamo attenzione ai concetti espressi così eloquentemente dal dettato miltoniano, e in particolare alla parola

¹⁶ 'E dall'altra collina i cherubini stavano ormai scendendo in luminosa schiera ai luoghi prefissati... perciò affrettandosi l'angelo prese per mano i nostri genitori che indugiavano, e li condusse direttamente alla porta orientale, e altrettanto rapidamente giù per il pendio, fino a giungere alla pianura sottostante, poi scomparve'.

¹⁷ 'Allora si volsero indietro, e videro il fianco orientale del Paradiso, felice albergo un tempo ora perduto, quasi ondeggiante ai bagliori di fiamma di quella spada, e la porta affollata di volti tremendi e di armi crudeli'.

¹⁸ 'Il mondo stava davanti a loro, dove guidati dalla Provvidenza scegliere il luogo in cui fermarsi; e, mano nella mano, per la pianura dell'Eden a passi lenti e incerti presero il loro solitario cammino'.

Providence. A chi consideri la portata di questo concetto già stoico – e tutt'altro che estraneo alle idee filosofico-religiose virgiliane¹⁹ – assumerà nel romanzo, in pressoché tutta la produzione manzoniana, e le puntuali riprese di immagini dell'*Eneide* nel finale del *Paradiso perduto*²⁰ apparirà chiaro come si debba individuare proprio nel passo miltoniano l'anello di congiunzione tra i commiati, ricchi di patetismo, descritti da Virgilio e da Manzoni. In Milton vi sono infatti elementi che mancano in Virgilio e che ritroviamo in Manzoni: a farsi strada verso l'Ignoto è in tutti gli autori una coppia, una famigliola *in nuce* o in atto – in Virgilio essa è privata tragicamente dell'elemento femminile di Creusa -, ma se Enea è guidato dal Fato, le due coppie Adamo-Eva e Renzo-Lucia sono guidate dalla Provvidenza cristiana. Milton è certamente il *trait d'union* tra Virgilio e Manzoni²¹, senza perciò cancellare o sostituire nella tenace memoria poetica di quest'ultimo il ricordo del primo. A un livello non sappiamo se consapevole o inconsapevole dovettero risuonare insieme nella 'fucina' dell'«artiere» Manzoni al momento della creazione dell'«Addio monti» questi due 'echi di notti mitiche', quella dell'abbandono di Troia incenerita e quella dell'abbandono del *Paradiso perduto*.

Manzoni 'continua' Virgilio e Milton – in una prospettiva scritturale-patristico-dantesca potrei dire che *adempie* alcune premesse presenti allo stato germinale nei poeti epici – e noi possiamo comprendere a fondo quel passo dei *Promessi sposi* soltanto entrando nell'«officina» di Manzoni, e cioè mediante il confronto con l'*Eneide* e il *Paradiso perduto*, affiancando i tre celebri passi in un'«analisi contrastiva».

¹⁹ Per le quali vd. soprattutto E. Norden, *P. Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Stuttgart, 1957⁴, id., *Agnostos Theos. Untersuchungen zur Formengeschichte religiöser Red*, Leipzig 1913 e id., *Orpheus und Eurydice*, «Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften» 12 (1957), pp. 626-683 = *Kleine Schriften*, Berlin 1966, pp. 468-532. Ma cfr. anche F. Adorno, *Da Orfeo a Platone. L'orfismo come problematica filosofica*, in AA. VV., *Orfismo in Magna Grecia*, Napoli, 1975, pp. 9-32 e P. Boyancé, *La religion de Virgil*, Paris 1963, pp. 12-49.

²⁰ Su cui ritengo pleonastico soffermarmi in questa sede: il lettore stesso coglie le somiglianze tra i passi qui integralmente riportati. Vd., in particolare, per le riprese virgiliane in Milton, C. M. Bowra, *From Virgil to Milton*, London 1943, pp. 103-147 che però non segnala questo riecheggiamento, a mio avviso indubbio. Per gli influssi di Virgilio su Milton vd. anche M. Woodhull, *The Epic of «Paradise Lost»*, London 1907, *passim*.

²¹ Ipotizzo una lettura manzoniana delle memorabili traduzioni del Rolli (1735) e di Lazzaro Papi (1811), che innescarono una serie di rapporti diretti e indiretti con la nostra cultura (a volte, come dimostra questo caso, difficilmente verificabili) non essendo il Nostro – come testimoniano alcune lettere – buon conoscitore della lingua inglese.

La poesia cosmica di Milton era cara all'«ultimo figlio di Vergilio»²², al dantista sagace e penetrante che solo osò guardare ‘sotto il velame’ con l’audacia del fanciullo. Nella biblioteca di Castelvechio Milton è presente insieme a Shakespeare, Keats, Shelley, R. ed E. Browning, Tennyson, D. G. Rossetti, Longfellow, Carlyle, tradotti o in lingua originale. Pascoli, come pare²³, lo ebbe presente nella composizione de *Il ciocco* (*Canti di Castelvechio*) e altrove, e stupisce che qui non menzioni l’analogia. A mio avviso non sarebbe senza frutti una ricerca degli echi di Milton lungo la produzione manzoniana e pascoliana.

Nonostante gli aspri attacchi anticattolici dell’Inglese²⁴, la sua concezione dell’amore coniugale profondamente diversa da quella di Manzoni, il suo originalissimo ‘materialismo cristiano’²⁵, quantomeno inusuale per un pensatore cattolico ortodosso²⁶, profondi contatti tra i due ‘poeti sacri’ sono ravvisabili nella comune concezione di una Provvidenza sapiente e paziente²⁷ riparatrice degli errori dell’uomo tentato dal Seduttore, la scelta (giovanile per entrambi) di dedicarsi al genere innografico (si pensi soprattutto all’*Inno per la nascita del Redentore* di Milton: la scelta di soggetti tanto elevati e impegnativi non deve esser considerata un fatto scontato: i poeti inglesi del XVII sec. – così come gli italiani del primo XIX – prediligevano, com’è ben noto, temi mitologici e/o celebrativi²⁸) e la visione teleologica della storia. Il male (e il peccato, e la connessa riparazione) in Manzoni è problema troppo dibattuto per potermene occupare in questa sede. Per una (a mio avviso) convincente interpretazione (che non risolve – né deve risolvere – la *vexata quaestio*) rimando il lettore all’opera epocale di E. Raimondi *Il romanzo senza idillio*²⁹. Posso solo auspicare che si sondi maggiormente il terreno di

²² Così D’Annunzio definisce Pascoli in *Il commiato* di *Alcyone*, al v. 115: ‘l’ultimo figlio di Vergilio, / prole divina’.

²³ Cfr., e. g., il commento di G. Nava *ad loc.*

²⁴ Ad esempio, nel libro I egli descrive *Pandaemonium*, la reggia di Satana, come la chiesa di S. Pietro in Roma e nel libro II relega al limbo degli ‘ignavi’ i Domenicani e i Francescani, con tanto di cocolle e indulgenze. Sulla celebre descrizione e le allusioni anticattoliche in essa vd. R. W. Smith, *The Source of Milton’s Pandaemonium*, «Modern Philology», 29 (1941), pp. 187-198.

²⁵ Così F. Kermode nel suo celebre saggio intitolato *Adam Unparadised*, in *The Living Milton*, London 1960, p. 13.

²⁶ O sia pure giansenisticheggiante (ma non fino all’eresia) come il Nostro. Vd. E. Codignola, *Illuministi, giansenisti e giacobini nell’Italia del Settecento*, Firenze 1937.

²⁷ Vd. il lungo discorso in cui in Milton il Figlio (nel libro IV) annuncia il futuro riscatto dell’uomo.

²⁸ Nell’ambito delle eccezioni sono da annoverarsi la singolarissima produzione poetica di Niccolò Tommaseo e le giovanili odicine religiose di Leopardi, peraltro destinate a un pubblico ristretto.

²⁹ E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino 1974. Ma vd. anche A. Accame Bobbio, *Il cristianesimo manzoniano tra storia e poesia*, Roma 1954, F. Ulivi, *Manzoni, Storia e Provvidenza*,

contatto tra Manzoni ed esponenti del Romanticismo d'oltralpe di matrice spiritualistica come Chateaubriand non estranei all'orbita di influenza del capolavoro di Milton.

Un altro studioso che, come Pascoli, faceva largo uso della *divinatio*, Richard Bentley, apprestò una contestata edizione di Milton, in cui qua e là 'rifaceva' il testo³⁰. I versi del *Paradise Lost* precedentemente considerati sono un po' in contrasto con quello che li precede: in essi l'esposizione del piano provvidenziale da parte dell'arcangelo Michele non può impedire che i nostri progenitori si sentano sconfortati alla vista della lunga fatica che li attende nel mondo da popolare e da coltivare. La discrepanza che, artisticamente considerata, accresce il patetismo del commiato, non mancò di scandalizzare il 'logicissimo' Bentley³¹. Il quale fu indotto a pensare, riguardo a questi versi, di avere di fronte un'interpolazione, opera di qualcuno che non fosse entrato abbastanza a fondo nel 'piano dell'opera': così arrivò a presumere di poter 'divinare' con buona approssimazione i versi originali – quelli dettati da Milton – a partire da quelli 'interpolati'. Siamo qui di fronte a un'aberrazione dell'ingegno emendativo di Bentley, la quale comunque getta luce sulla forza dell'intelletto del grande critico, sull'intelaiatura concettuale del poema religioso e sull'«eccentricità» dell'episodio (conclusivo) qui considerato.

I progenitori hanno appena avuto un colloquio con l'arcangelo Michele, che ha rivelato loro il destino che li attende e quello dei discendenti, e ha profetato l'ora della Redenzione, in cui tutta la terra sarà fatta Paradiso. L'Eden chiude i battenti, Adamo ed Eva se ne vanno:

*They hand in hand, with wand'ring steps and slow,
through Eden took their solitary way.*

«Perché» si chiede Bentley «questo distico congeda i nostri progenitori lasciando loro nell'angoscia e noi nella malinconia?»³² Come

Roma 1974, C. Salinari, *La struttura ideologica dei "Promessi sposi"*, «Critica marxista», 12 (1974), pp. 11-25 e S. Timpanaro, *I manzoniani del "compromesso storico" e alcune idee sul Manzoni* (1975), in *Antileopardiani e neomoderni nella sinistra italiana*, Pisa 1982, pp. 47-81.

³⁰ Bentley sosteneva la legittimità di questa operazione rifacendosi alla nota circostanza biografica della cecità miltoniana all'altezza della dettatura del *Paradise Lost*. Vd. R. Bentley, *The Works*, a c. di A. Dyce, Hildesheim-New York 1971.

³¹ Cfr. F. T. Prince, *On the Last Two Books of «Paradise Lost»*, «Essays and Studies», n.s. 11 (1958), pp. 38-52 e A. J. Waldoc, *«Paradise Lost» and Its Critics*, Cambridge 1947, *passim*.

³² Per il testo benteiano facciamo riferimento a L. L. Martz, *Milton. «Paradise Lost». A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs (N. J.) 1966. Ma vd. anche R. Bentley, *The Works*, a c. di A. Dyce, cit.

giustificare l'espressione 'a passi lenti e vagabondi (*with wand'ring steps and slow*)'? Passi irregolari? Non sembra appropriato, giacché nel verso precedente essi erano 'guidati dalla Provvidenza (*and Providence their guide*)'. Sfiducia nei destini dell'uomo? nella forza della Grazia divina? E perché 'lenti' quando Eva stessa poc'anzi affermava di essere pronta e impaziente di andare:

... *But now lead on;*
in me is no delay...

E perché il 'solitario cammino'? Come spiegare le espressioni che alludono alla solitudine dei protagonisti, a un loro triste e quasi smarrito allontanarsi dal Paradiso? Gli spostamenti di Adamo ed Eva non erano anche prima solitari, entro i confini del *locus omnium amoenissimus*³³, dal momento che da essi soltanto era costituita la stirpe umana?

«Potrò a questo punto permettermi, – dice Bentley – dopo tante precedenti ipotesi, di proporre un distico, vicino quant'è possibile alle parole dell'Autore, e totalmente in accordo con il suo progetto?

They hand in hand with social steps their way
*through Eden took, with heavenly comfort cheered*³⁴».

Bentley presume di conoscere con esattezza il 'progetto' miltoniano, e, di conseguenza, polemizza con il testo in quanto non gli si adatta. Se egli sembra dimentichi l'ordine di Dio a Michele – *so send them forth, though sorrowing, yet in peace*³⁵ (XI 117) – resta comunque vero che il 'progetto' di Milton, la sua idea iniziale circa la chiusura del poema, era di dimostrare che tutto alla fine sarebbe risultato giusto – *and justify the ways*

³³ Per il 'topos' letterario del *locus amoenus* vd. E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli (trad. Anna Luzzatto e M. Candela), Firenze 1992, pp. 219-23 (cap. X *Il paesaggio ideale*, pp. 207-26) (ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948). Cfr. anche D. Thoss, *Studien zum «locus amoenus» im Mittelalter*, Wien 1972, *passim*, e M. Giovini, "Quel ramo del lago di Como" visto da Paolo Diacono, «Maia», 49 (1997), pp. 119-128. Per le origini del 'topos' vd. G. Schönbeck, *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*, Diss. Heidelberg 1962 e E. W. Leach, *Vergil's Eclogues. Landscapes of Experience*, Ithaca & London 1974, pp. 83 ss.

³⁴ 'E mano nella mano allora con passo fraterno, stretti in mutua assistenza, presero la via per l'Eden, confortati di celestiale benessere'.

³⁵ 'e così cacciali, che soffrano dolore, ma almeno in pace'.

*of God to men*³⁶ (I 26) – e che ciò avrebbe soddisfatto profondamente sia Adamo che noi.

Considerando l'anomalia di questo passo di ispirazione e 'pathos' virgiliani rispetto al 'piano dell'opera', Bentley – checché ne pensassero i suoi contemporanei – non risulta affatto uno sciocco.

Paolo Melandri

³⁶ 'e rivelare agli uomini la giustizia delle vie divine'.