



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie  
Ciclo XXXII

**La poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento:  
forme, trasformazioni, lasciti.**

**Coordinatore:** Ch.mo Prof. Rocco Coronato

**Supervisore:** Ch.ma Prof.ssa Elisabetta Selmi

**Co-Supervisore:** Ch.mo Prof. Luca Zuliani

**Dottorando:** Francesco Roncen



## Sommario

Abstract .....	5
<b>Introduzione</b> .....	7
<b>Parte Prima:</b>	
<b>Crisi e trasformazioni dell'epica tra Sette e Ottocento</b> .....	13
I. Dinamiche storiche, sociali e culturali.....	16
1. Rincorrere la Storia .....	18
2. Epica e cultura borghese .....	21
3. I «principi» e le «lettere»: il caso italiano .....	24
4. Resistenze a oltranza .....	28
5. Considerazioni di metodo.....	31
6. Mito, razionalismo e conoscenza: favole antiche e fantasia poetica tra Gravina e Vico ....	33
II. Strategie stilistiche e narrative.....	42
1. Oltre le norme aristoteliche .....	42
2. L' 'eroico' visionario .....	49
2.1. Il valore strutturale e semantico della visione .....	49
2.2. Un punto d'arrivo? L'allegoria neoclassica delle <i>Grazie</i> .....	61
3. La 'macchina' del poema: azione ed episodi, eroico e romanzesco.....	64
4. Personaggi d'azione e personaggi episodici.....	74
5. I 'cieli di carta': tra impersonalità epica e soggettivismo lirico .....	91
<b>Parte Seconda:</b>	
<b>Poesia narrativa del romanticismo</b> .....	101
I. Quale romanticismo? Aspetti teorici, storici e sociali di una nuova poetica .....	101
1. Un 'matrimonio d'interesse' .....	102
2. Scrivere «pel volgo» o «per gl'intelligenti».....	107
3. Dalla teoria all'estetica: vero, verisimile, <i>pathos</i> e morale .....	115
4. Ballata, romanza, canzone, romanzo: dal nome alla sostanza.....	125
II. Strategie stilistiche e narrative nei generi romantici.....	138
1. Dall'azione all'intreccio. Paradigmi della narrazione tra Sette e Ottocento .....	138
2. Tradizione e innovazione nella novella in versi romantica .....	145
2.1. Tra modernità e classicismo .....	145
2.2. La logica dell'intreccio.....	152
2.3. Temporalità emotiva .....	163
2.4. Componenti eterogenee.....	171
2.5. L'ultimo 'atto' della novella in versi: l' <i>Edmenegarda</i> .....	177
3. Il 'bisturi' della ballata .....	184
3.1. L'autorialità di Berchet .....	187

3.2. Gradi di oscurità.....	192
3.3. Cornici virtuali e canto.....	196
3.4. Il ‘bisturi’ al servizio dell’intreccio.....	200
4. Il personaggio tra stereotipo e soggettività.....	205
5. Declini, destini e persistenze dei generi romantici.....	215
5.1. Dalla novella al romanzo.....	215
5.2. Il declino della ballata.....	222

### Parte Terza:

<b>Metrica e prosodia dei generi narrativi.....</b>	<b>225</b>
I. Prosodia e contesto: aspetti preliminari.....	225
1. La competenza metrica.....	229
1.1. Ipotesi sul Medioevo.....	232
1.2. Il Cinquecento: stampa, scrittura e oralità secondaria.....	248
1.3. Da Chiabrera al Settecento.....	250
2. «I versi son migliori della prosa»: dalla poesia (in versi) al ‘poetico’.....	257
2.1. Le dinamiche di un confronto storico.....	257
2.2. Il Settecento: unione e divisione dei contesti.....	263
3. Dal contesto al dato: l’evoluzione prosodica dell’endecasillabo.....	267
II. L’endecasillabo sciolto tra Sette e Ottocento.....	273
1. Rinunciare alla rima.....	273
2. Discorso naturale e discorso ritmico.....	276
3. Analisi metrico-sintattica.....	280
3.1. Premesse metodologiche.....	280
3.2. <i>Versi sciolti di tre eccellentissimi poeti</i> (Algarotti, Bettinelli, Frugoni).....	286
3.3. Foscolo, Parini e Monti.....	289
3.4. Alla periferia del classicismo: Manzoni e Cesarotti.....	305
3.5. Lo sciolto della novella in versi.....	308
3.6. Riepilogo sullo sciolto sette-ottocentesco.....	312
III. Forma virtuale e prosaicità: l’ottava rima tra Sette e Ottocento.....	315
1. Considerazioni preliminari.....	315
1.1. Criteri impiegati per la schedatura.....	324
2. L’ottava rima tra Sette e Ottocento.....	333
2.1. Ottava virtuale e ottava generativa: Boccaccio, Ariosto, Tasso.....	333
2.2. Riempire l’ottava: la <i>Teseide</i> , la <i>Musogonia</i> e il <i>Cadmo</i> .....	346
2.3. L’ottava ambigua dei romantici.....	359
1. La <i>Pia de’ Tolomei</i> .....	361
2. L’Algiso.....	365
3. La ‘prosa ritmica’ di Grossi.....	369
2.4. Conclusioni sull’ottava.....	376
IV. Metri e ritmi nella ballata romantica.....	378

1. Indizi dal passato: polimetria e prosimetro nella <i>Sampogna</i> di Marino .....	383
2. Considerazioni sul ritmo .....	389
3. La progettualità del canto .....	394
4. Conclusioni: la ballata come mimesi di un atto elocutivo.....	411
<b>Parte Quarta:</b>	
<b>Dai generi narrativi alla ‘poesia moderna’ .....</b>	<b>423</b>
I. Direzioni e persistenze dell’epica .....	423
II. «Come in un cantico del Prati»: dalla ballata alla ‘poesia moderna’ .....	443
III. Declino e persistenze delle forme narrative .....	472
<b>Conclusioni.....</b>	<b>497</b>
Grafici e Tabelle.....	501
Bibliografia .....	521



## Abstract

Tra XVIII e XIX secolo, parallelamente al diffondersi della corrente romantica e di un approccio lirico di stampo biografico e autoreferenziale, i generi votati alla diegesi sembrano subire una crisi netta e irreversibile. Il romanticismo, però, stimolò anche la nascita di forme di poesia narrativa che ebbero per decenni un notevole successo editoriale, e che furono anche al centro del dibattito tra classicisti e romantici. Persino l'epica di stampo rinascimentale, di cui non sembra restare traccia nella scrittura di oggi, continuò a resistere nella cultura ottocentesca come modello attivo, prestigioso e per certi versi irrinunciabile.

Obiettivo di questa tesi è fare luce sulle trasformazioni della poesia narrativa, in Italia, tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, ovvero in un momento determinante per gli sviluppi del paradigma letterario contemporaneo. La ricerca si focalizza sull'epica di gusto classicistico, sulla ballata romantica e sulla novella in versi, con l'intento di verificare sia gli aspetti specifici di ogni genere, sia i fenomeni testuali e culturali che li intersecano reciprocamente, al fine di arricchire la comprensione del panorama poetico nel suo insieme.

La ricerca si articola in quattro parti: nella prima si ripercorrono le trasformazioni dell'istanza epica nella sperimentazione del tardo Settecento e del primo Ottocento, con particolare attenzione per le modalità con cui un'ambizione poetica 'tradizionale' viene convogliata in forme nuove e moderne, che sembrano anticipare alcune direzioni della poesia novecentesca; nella seconda ci si concentra sui generi romantici, sul loro rapporto con la tradizione epica, con la coeva prosa romanzesca e con la lirica; nella terza parte vengono esaminate le forme metriche maggiormente legate ai generi narrativi, nello specifico l'endecasillabo sciolto, l'ottava rima e la polimetria ballatistica; nella quarta e ultima sezione, infine, viene proposta una riflessione sui possibili lasciti dei generi analizzati nel panorama della 'poesia moderna', o per lo meno sulla loro capacità di far emergere aspetti che possono essere offuscati da un approccio tendenzialmente incentrato sulla lirica.





## Introduzione

«Quando apro un libro di poesie appena uscito, mi aspetto di trovare un insieme di componimenti autobiografici per lo più corti e scritti in uno stile soggettivo». <sup>1</sup> In questi termini Guido Mazzoni tratteggia il sistema della ‘poesia moderna’, per lo meno nelle attese più comuni di critici, scrittori e pubblico dei lettori. «Chi contesta un simile paradigma – aggiunge, e noi con lui – si muove attorno a una tradizione egemone senza riuscire a strapparle il primato, come un satellite intorno a un pianeta». <sup>2</sup>

In queste parole non si accenna alla lirica, ma nella sensibilità odierna sembra ormai condivisa l’idea che ‘lirica’ e ‘poesia’ coincidano in virtù della brevità testuale, dell’autobiografismo e dell’approccio confessionale della scrittura in versi. <sup>3</sup> Oggi, ad esempio, per dirla ancora con Mazzoni, può essere considerata poesia «anche ogni prosa breve dall’andamento lirico, secondo un uso linguistico che considera scontata un’idea tutt’altro che scontata»; ovvero, che «la distanza fra un romanzo in versi e un romanzo in prosa sia più grande della distanza fra un’epica in versi e una raccolta di *poèmes en prose*». <sup>4</sup> La centralità del soggettivismo «è ritenuta così tautologica da produrre antonomasie» come quella di «impiegare i termini ‘prosa’ e ‘poesia’ come sinonimi di ‘narrativa’ e di ‘lirica’» o «di sovrapporre i concetti di poesia moderna e di lirica moderna». <sup>5</sup> Ciò dipende innanzitutto da trasformazioni culturali che hanno attraversato l’Ottocento italiano ed europeo, quando la poesia imboccò una direzione nuova e la prosa fu concepita sempre più come il «*medium* naturale della narrazione». <sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Mazzoni 2005, p. 82.

<sup>2</sup> *Ibid.* Su come queste dinamiche influenzino la sperimentazione novecentesca, confermando però l’assunto di Mazzoni, cfr. anche Mengaldo 2003a, p. 12: «Il Novecento è percorso da tentativi [...] di rifarsi alle estetiche anteriori al Romanticismo rompendo l’identificazione poesia = lirica e riaprendo a una pluralità coesistente di forme e generi. In anni recenti questo è uno dei compiti che si è dato, in Italia, il gruppo di «Officina», e non escludo che il recupero attuale di quell’episodio coinvolga anche tale aspetto, infatti interessante. Che l’impresa non sia riuscita mi pare però evidente».

<sup>3</sup> Diversi studi sulla poesia del secondo Novecento insistono su un superamento dell’approccio lirico-simbolico, evidenziando una ripresa di tendenze anti-confessionali, mimetiche e narrative. Si pensi a opere dal titolo emblematico come l’antologia *Dopo la lirica* di Enrico Testa (Testa 2005) o *La poesia verso la prosa* di Alfonso Berardinelli (Berardinelli 1994). In questi studi, però, non si contesta la centralità della tradizione lirica, ma piuttosto una variazione dei mezzi impiegati e di conseguenza una differente connotazione di testi lirico-soggettivi. I mutamenti più significativi vengono comunque valorizzati a partire da un ‘centro’ virtuale contestato e dissimulato dai poeti; centro che, bene o male, coincide con la «parola monologica di stampo simbolistico» (Testa 2000, p. XII) o con l’idea jakobsoniana della funzione auto- e anti-referenziale della poesia. Quest’ultima, secondo Berardinelli, avrebbe condizionato di riflesso anche la scrittura poetica successiva agli anni del formalismo, presentandosi quasi come il modello su cui misurare le tendenze più sperimentali ed eccentriche. Cfr. Berardinelli 1994, p. 14: «Quasi senza rendersene conto, ipnotizzati da un’autorità teorica che definiva la lingua poetica come lingua che fugge dalla discorsività, dall’emotività e dalla rappresentazione, la maggior parte dei giovani autori che hanno cominciato a pubblicare dagli anni Settanta in poi non hanno varcato i confini e i recinti ristretti fissati dall’estetica formalistica e dalle avanguardie informali: secondo cui, in poesia, tutto era possibile, tutto era concesso, *fuorché dire qualcosa*».

<sup>4</sup> Mazzoni 2005, p. 39.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

Chi scrive ha avuto modo, in passato, di verificare l'azione di tali dinamiche anche sul romanzo in versi contemporaneo. In questo genere ibrido, infatti, gli autori, per lo più poeti, sembrano intenzionati a oltrepassare alcuni limiti che percepiscono nella scrittura in versi, confermando una virtuale opposizione tra 'poesia' e 'narrazione', 'versi' e 'prosa', 'lirica' e 'romanzo'. Tra i più espliciti, anche a livello teorico, possiamo ricordare a titolo d'esempio Elio Pagliarani e Edoardo Albinati; il primo, ripercorrendo la genesi della *Ragazza Carla* (1960), chiama in causa direttamente il 'problema' della sovrapposizione tra il concetto di poesia e quello di lirica, osservando come si tenda a identificare una specifica «categoria psicologica» della modernità con il genere lirico *tout-court*; il secondo, autore del romanzo in versi *La comunione dei beni* (1995), riflette sulla ristretta gamma di possibilità discorsive riconosciute oggi alla forma versale:

L'identificazione lirica = poesia (la parte per il tutto) ha, tra i suoi speciosi corollari, l'identificazione del *kind* lirico con il *genre* lirica, dove il primo termine qualifica invece il genere come categoria psicologica, portatore di determinati contenuti dell'opera di poesia – drammatico, epico, lirico, didascalico, ecc. – e il secondo qualifica il genere come portatore di tradizioni stilistiche – sonetto, ode, poemetto, ecc.<sup>7</sup>

Quanti oggi tra i poeti avrebbero il coraggio di dedicare la propria poesia all'intrattenimento, all'istruzione, al diletto, alla persuasione, alla parenesi? Chi deliberatamente può decidere di costruire in versi un ragionamento esaustivo, di affidare ai versi una storia, un diario, di illustrare coi versi una pratica artistica o tecnica? Proposte del genere suonano antiquate o di *mauvais goût*. Eppure sappiamo che proprio la disposizione versuale è la più fondamentale struttura logica, cioè di discorso, di sostegno di una voce, che il verso rende credibili gli enunciati e li tiene insieme in un'unità organica.<sup>8</sup>

Può sembrare incoerente introdurre uno studio sui generi narrativi a partire da considerazioni sulla poesia (o lirica) moderna. Non lo è, tuttavia, perché questa tesi prende le mosse da una riflessione sul paradigma contemporaneo, o meglio sul modo in cui tale paradigma viene interpretato e sulle possibili ricadute epistemologiche delle tautologie di cui sopra. Se – per usare i termini di Pagliarani – *kind* e *genre* lirico vengono fatti coincidere, e se tale identità viene a sua volta applicata costantemente alla definizione di 'poesia moderna', si rischia di incorrere in due tipi di aberrazione: il primo – quello denunciato dall'autore della *Ragazza Carla* – consiste nel *restringere* le possibilità attuali del genere lirico alla sola impostazione autoreferenziale e confessionale (ciò che Mazzoni definisce 'romanticismo lirico', identificando in esso il

---

<sup>7</sup> Pagliarani 2006, p. 459.

<sup>8</sup> Albinati 1995, p. 92.

nucleo portante della scrittura in versi contemporanea);<sup>9</sup> il secondo, di carattere invece retrospettivo, produce l'idea di una continuità tra l'intero insieme della poesia di oggi e le evoluzioni del *genere* lirico a partire almeno dalla diffusione del romanticismo, con l'idea che la lirica, da quel momento in poi, si sia appropriata dell'intero dominio della poesia. La prima aberrazione incide sostanzialmente sul piano della scrittura e del dibattito odierno, e resta quindi secondaria ai nostri fini; la seconda, invece, può sia influenzare le scelte dei poeti di oggi, che tendono a valorizzare, degli ultimi due secoli, un canone sostanzialmente lirico, sia introdurre un pregiudizio prospettico nell'ambito della ricerca storico-letteraria. Nell'esaminare la tradizione poetica fino almeno alla prima metà del XVIII secolo, si pone attenzione a tutti i generi letterari che ebbero un ruolo nel dibattito e nella scrittura, tra cui l'epica, il romanzo cavalleresco, la poesia didascalica e la tragedia; per il periodo tra la fine del Settecento e la prima metà dell'Ottocento, quando si intravedono i segni di un cambio di paradigma, sembrano essere invece privilegiati quegli autori e quelle forme di stampo lirico-romantico in cui oggi ci si riconosce, quasi dimenticando che generi come l'epopea, la ballata e la novella in versi furono ancora per qualche decennio al centro del dibattito letterario. In altri termini, alcune tendenze che nel corso del Novecento divennero senza dubbio «le eccezioni che confermano la regola»,<sup>10</sup> ma che nel XIX secolo godevano ancora di notevole prestigio e/o diffusione, sembrano trascurate dalla critica solo perché estranee alla sensibilità attuale, che tende ad opporre il concetto di poesia a quello di diegesi. Anche Mazzoni, che pure evita di legare a doppio filo la crisi della narrazione in versi alla fortuna della 'poesia moderna', pare concepire i destini dell'una e dell'altra come due strade *ab origine* separate, in equilibrio complementare all'interno di un sistema che prevede una sorta di 'lotta per l'egemonia' e che vedrebbe infine dominare la lirica:

Fino a metà dell'Ottocento era considerato del tutto ovvio usare i versi per adornare un racconto o un ragionamento: se la poesia epica, didascalica e descrittiva facevano parte del sistema dei generi comunemente praticati nella letteratura classicistica del Settecento, la cultura romantica rinvigorì la tradizione del poema narrativo. [...] E tuttavia, nonostante questi fenomeni di resistenza, il prestigio complessivo dei componimenti narrativi lunghi decrebbe inesorabilmente nel corso del XIX secolo, proprio mentre la lirica conquistava l'egemonia sulla scrittura in versi.<sup>11</sup>

Si può obiettare che il sospetto di una deformazione prospettica sia soggettivo e infondato. Se anche fosse, non lo è invece la carenza di ricerche sulla poesia narrativa tra Sette e Ottocento: vi sono sicuramente alcune indagini dettagliate, come gli studi di

---

<sup>9</sup> Cfr. Mazzoni 2005, p. 178. «Il modello di poesia soggettiva che si è imposto negli ultimi secoli, come abbiamo detto, nasce fra la seconda metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Applicando alla letteratura una categoria della filosofia politica, potremmo chiamare questo archetipo romanticismo lirico».

<sup>10</sup> Mengaldo 1990, p. XXIV, riferendosi, nello specifico, alle lunghe narrazioni in versi.

<sup>11</sup> Mazzoni 2005, p. 39.

Tenca e Belloni sul poema epico<sup>12</sup> (che sono però molto datati) o quelli, fondamentali in questa sede, condotti da Giovannetti e Brunelli sulla ballata romantica.<sup>13</sup> Sembrano però mancare delle ricerche che, servendosi di studi settoriali come quelli citati, considerino l'istanza narrativa in modo più trasversale, ponendola al centro di un percorso teorico coerente. Ciò che si propone, insomma, è di assumere in via ipotetica un punto di vista 'satellitare' rispetto all'approccio lirico-centrico, con l'idea che ciò possa chiarire dinamiche spesso trascurate e arricchire anche la comprensione dei processi che hanno coinvolto la scrittura poetica degli ultimi due secoli.

Questo studio tenta dunque di rispondere alle seguenti domande: come si sono sviluppati, in Italia, i generi poetici narrativi tra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo? Cosa ne ha condizionato le trasformazioni e/o la crisi? E infine: la ricerca sui generi narrativi può arricchire l'interpretazione del fenomeno 'poesia moderna'? L'argomento è con ogni evidenza molto ampio, per cui si sono dovute fare delle scelte, aprendo semmai la strada a un versante di studi che, se ritenuto interessante, potrà condurre ad ulteriori approfondimenti. Dal punto di vista cronologico, come anticipato, ci si è concentrati in un intervallo che va indicativamente dagli anni '90 del Settecento a tutta la prima metà del secolo successivo. Per quanto riguarda il *corpus*, invece, si sono presi in considerazione quei generi che, per lo meno nel periodo qui considerato, mantengono un certo prestigio e una certa diffusione anche all'interno della sperimentazione colta. Nello specifico, si sono esaminate l'epica di gusto classicistico, la ballata romantica (genere epico-lirico) e la novella in versi. Sono invece rimasti esclusi dall'analisi testi appartenenti al filone eroicomico o satirico, ma anche – ed è forse la lacuna maggiore – la tradizione tanto breve quanto produttiva della favolistica in versi, che meriterebbe sicuramente di essere approfondita.

Le prime due parti di questa tesi propongono un'analisi storica, teorica e strutturale (in senso lato narratologica) dei generi in questione. La divisione in due parti si fonda su un criterio convenzionale, che è tuttavia conforme anche al dibattito dell'epoca: in un primo momento ci si concentrerà sull'epopea di gusto classicistico, o meglio, su un'istanza epica che, come si cercherà di dimostrare, attraversa le forme del poema e del poemetto, sviluppando strategie proiettate precocemente in direzione 'moderna'. La seconda parte riguarderà invece i generi romantici, nello specifico la ballata ottocentesca e la novella in versi. Pur se affrontati separatamente, i fenomeni che coinvolgono queste diverse tradizioni saranno discussi con approccio osmotico, valorizzando i fattori trasversali: il contesto storico-sociale, come anticipato, ma anche alcune dinamiche di tipo cognitivo in grado di agire sulla concezione stessa della narrazione (vd. parte seconda, cap. II). La terza parte sarà dedicata alle forme metriche dei generi analizzati. L'intento, anche in questo caso, è quello di considerare la poesia narrativa come un banco di prova per verificare fenomeni più complessi, legati a un mutamento del contesto storico e agli equilibri instauratisi nel sistema dei generi

---

<sup>12</sup> Tenca 1969 e Belloni 1910, che dedica anche una sezione alle prove sette e ottocentesche dell'epopea. Su questi studi si tornerà in seguito.

<sup>13</sup> Giovannetti 1999 e Brunelli 2011.

letterari, specialmente per ciò che riguarda il rapporto tra versi e prosa. Nello specifico, ci si concentrerà sulla prosodia dell'endecasillabo sette-ottocentesco, sui fenomeni metrico-sintattici del verso sciolto, dell'ottava rima e infine sulle tendenze formali della ballata, con considerazioni sulla polimetria e sui meccanismi che in essa si attivano. Nella quarta e ultima parte, infine, verranno proposte alcune ipotesi sul secondo Ottocento e sulla contemporaneità, riprendendo gli argomenti trattati in precedenza e mantenendo una suddivisione analoga a quella del resto della tesi: prima l'epica, poi i generi romantici (in particolare la ballata) e infine alcune questioni metrico-prosodiche.

Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto che, per quanto riguarda la poesia italiana del Novecento, «l'assunzione del punto di vista della 'narratività' può già rendere notevoli servizi».<sup>14</sup> Qui si è voluto adottare un punto di vista più eccentrico, quello della 'narrazione' vera e propria, risalendo a uno snodo cronologico complesso e fondamentale per la nostra storia poetica. L'auspicio è che il percorso tracciato, che è certo marginale rispetto alla strada più battuta dalla critica, possa arricchire non solo la ricostruzione del passato, ma anche la comprensione del presente e degli stimoli che hanno determinato la nascita della 'poesia moderna'.

---

<sup>14</sup> Mengaldo 2012, p. XXV.



## Parte Prima

### Crisi e trasformazioni dell'epica tra Sette e Ottocento

L'epica ha pochi seguaci, del che non so decidere se la colpa rifonder si debba o nella disperazione di eguagliar gli antichi, creduti presso che divini in questo, oppure nella scarsezza de' mecenati, che più non tengon poeti presso di sé, che a patti specialmente di compor pel teatro, ond'è, che nessuno ha più ozio di meditar, e descrivere un eroico poema. Nascono ben però di tratto in tratto sotto le penne de' nostri verseggiatori certe brevi epopeie, che chiamiamo poemetti, i quali mostrano non altro mancare fuorché stimolo e favore a suscitare novellamente l'ardito suono delle trombe d'Omero e di Virgilio.<sup>1</sup>

Il passo appena citato è tratto dal *Ragionamento storico dell'origine e progresso della poesia volgare* di Ireneo Affò, premesso al *Dizionario precettivo, critico ed storico della poesia volgare* del 1777. Nel tracciare brevemente una panoramica della poesia epica, Affò offre alcuni importanti spunti di riflessione: in primo luogo evidenzia una sostanziale crisi dell'epopea, genere considerato sublime per antonomasia, ancora al centro delle speculazioni critiche, ma di fatto praticato da pochissimi autori. Se si pensa al contesto culturale italiano della seconda metà del secolo, ci si trova di fronte al paradosso di un ambiente letterario che, mentre traduce i classici greci e latini riconoscendovi la massima autorità in fatto di poesia, sembra rinunciare più che mai, nella produzione originale, a ripercorrere le tracce di Omero e Virgilio. Ribaltando la prospettiva, proprio la «disperazione» di eguagliare i modelli antichi costituirebbe, secondo Affò, una possibile ragione della crisi dell'epica. L'ipotesi è del resto in linea con la coscienza settecentesca di un'insanabile frattura rispetto al passato e della necessità di ristabilire un nuovo, utopico, rapporto con i classici. A questa causa, secondo il critico, si affiancherebbe la scarsezza di mecenati, *topos* ricorrente tra gli scrittori del XVIII secolo ma non per questo privo di rilevanza, tanto più se declinato con consapevolezza storica e pragmatica: la crisi dell'epica, stando al passo citato, si spiegherebbe non tanto per un generale disinteresse dei potenti verso la letteratura, quanto per la preferenza da essi accordata alla poesia drammatica o ad altre forme di intrattenimento; di conseguenza, gli stessi poeti che operano in un sistema di protezioni principesche non riceverebbero lo stimolo di «meditare e descrivere un eroico poema».

La terza e ultima affermazione è forse più significativa delle precedenti, tanto più se si considera che la fonte (altrove dichiarata) è con ogni probabilità il volume IV della *Storia e della ragione d'ogni poesia* (1731-1749) di Francesco Saverio Quadrio, dove viene concesso ampio spazio alla trattazione dei «poemi senza favola»:<sup>2</sup> stando alle

---

<sup>1</sup> Affò 1993, p. 67.

<sup>2</sup> Quadrio dedica all'argomento il libro I del volume IV del *Della storia e della ragione d'ogni poesia*. vd. Quadrio 1749, pp. 2 ss.

parole di Affò, pare che nel corso del Settecento la forma epica tradizionale venga surrogata da una proliferazione di brevi epopee di argomento didascalico-morale, che oggi non esiteremmo a collocare al di fuori del dominio dell'*epos*.

La tassonomia di Affò non contrasta solo con la sensibilità odierna, ma evidenzia anche un superamento, o per lo meno un'alterazione, delle categorie tradizionali relative al poema epico ed eroico. Ciò avviene innanzitutto per la sovrapposizione di due approcci critici non sempre compatibili, evidenti anche nella *summa* del Quadrio: da un lato quello rinascimentale, che ragiona in termini assoluti e individua forme e strutture consustanziali alla natura (teoricamente immutabile) dei generi stessi; dall'altro una prospettiva storicizzante o dinamica, che prende atto dell'evoluzione delle forme letterarie nel corso del tempo e dell'aggiornamento delle categorie critiche. Per valutare le implicazioni del fenomeno – già attivo anche nella discussione rinascimentale sulla natura della poesia (vd. infra, parte terza, cap. I.2) –, basti pensare che il primo approccio induce al rispetto dei principi di mimesi, favola epica, unità d'azione etc., mentre il secondo legittima il riconoscimento dell'epica anche al di fuori di tali norme, se ritenute anacronistiche rispetto al periodo storico di riferimento.

Quadrio, nella sua *summa* enciclopedica, sembra giungere a una sintesi coerente tra i due atteggiamenti: all'interno della categoria 'epica' annovera anche i «poemi senza favola» perché di fatto presenti alle origini del genere (si pensi al filone didascalico di matrice esiodea); allo stesso tempo, però, considera la forma proposta da Aristotele, e in seguito sviluppata nella discussione rinascimentale, l'espressione più autentica e perfetta della 'natura' dell'*epos*, punto d'arrivo imprescindibile per i posteri:

Non bisogna credere che l'epica poesia arrivasse ne' sui natali a quella perfezione giusta la quale l'abbiamo antecedentemente considerata. Omero fu il primo, che perfezionò il poema epico, perché vi trovò l'unità del soggetto, il carattere, i costumi, la favola: e sull'idea del poema d'Omero lavorò poi una gran parte de' suoi precetti Aristotile; quello tuttavia correggendo, che non gli pareva alla ragione conforme. [...].

Così poco a poco, i posteri poi lavorando d'ingegno, e aggiungendo di artificio, dovettero all'Epica quella perfezione contribuire, alla quale fu ridotta.<sup>3</sup>

Affò, invece, sembra confondere i due approcci con esiti più aperti e non sempre coerenti. Nel suo *Dizionario precettivo* afferma che il termine *Poema*, pur essendo attribuibile a qualsiasi testo poetico, viene per convenzione impiegato per le «sole fatture prolisse di genere narrativo», ovvero, a suo dire, per il genere dell'epopea, da cui distingue invece la poesia drammatica, o «genere rappresentativo», e le «brevi narrazioni» della lirica.<sup>4</sup> Alla voce *Epica poesia* Affò specifica che «dicesi comunemente così quella che canta di eroi, o sia il poema eroico», aggiungendo in seguito: «per ciò che spetta al valor del nome vedi *Epopeia*, e per quello che riguarda la

---

<sup>3</sup> Quadrio 1749, p. 598.

<sup>4</sup> Vd. Affò 1993, p. 279.



sua natura, *ved. Eroico poema*».<sup>5</sup> Stando a queste corrispondenze, dunque, sembra che per l'autore del *Dizionario* il termine *poema* abbia lo stesso significato di *epopeia*, la quale, a sua volta, parteciperebbe della natura del poema eroico. Alla voce *Eroico poema* il critico chiama in causa i criteri di mimesi, favola epica ed eroe, citando esplicitamente Giovan Battista Pigna (di cui riporta l'espressione: «imitazione d'una sola azione e d'una sola persona illustre») e stilando una rassegna di opere discusse sulla base di quei medesimi principi; alla definizione di *Epopeia*, tuttavia, soffermandosi sul significato di «soggetto eroico» (che egli considera, assieme al verso, elemento necessario per la poesia epica), afferma di intendere con esso «non solo un eroe, ma qualunque materia sublime, e grande».<sup>6</sup> In questo caso Affò starebbe alterando i rapporti tra teoria degli stili e istituti formali o contenutistici: il genere letterario del poema eroico viene a coincidere con le caratteristiche dello *stile* magnifico (ovvero di un suo attributo), profilandosi più generalmente come un poema di materia sublime, al di là della centralità o meno dell'eroe e della componente narrativa. A questo punto, sulla scorta di Quadrio, Affò può distinguere due 'classi' di componimenti epico-eroici, l'una «congiunta con la favola», l'altra priva di favola e coincidente con opere storiche, didattiche e didascaliche:<sup>7</sup>

Quindi l'Epopeia in duo classi è distinta; l'una è quando va congiunta con la favola, l'altra quando è senza favola. La prima è imitazione di uno o di più illustri fatti di una o più illustri persone, e prende nome di poema eroico o romanzesco. L'altra è narrazione di storia, o pure istruzione de' costumi, o dilucidazione delle cose spettanti alla natura. Sicché conviene il nome di epopeia ancora ai poemi storici, filosofici e morali, non meno che agli eroici, romaneschi, ed eroicomici.

Costruendo un'equazione del tipo *epopeia = soggetto (e verso) eroico = materia sublime e grande*, Affò espande il concetto di 'eroico' ben oltre i limiti della teoria rinascimentale cui si era interpellato, includendo in esso anche le varie declinazioni del poemetto settecentesco, che considera a tutti gli effetti una forma di *epopeia*:

Poemetto: breve epopeia su qualsivoglia soggetto. Ne abbiamo degli antichi, e di moderni moltissimi, alcuni scritti in ottava rima, altri in versi sciolti. Vogliono esser molto leggiadri. Tra quelli che hanno acquistato applauso universale, sono i due del *Mattino* e del *Mezzogiorno*.<sup>8</sup>

Il caso di Affò non può certo essere considerato autorevole e influente; pare tuttavia sintomatico di un atteggiamento, talvolta inconsapevole, che predispone la cultura letteraria del Settecento a un aggiornamento dell'epopea. I passi di Affò introducono insomma alcuni aspetti che saranno al centro di questa prima parte: il rapporto tra

---

<sup>5</sup> Affò 1993, p. 177.

<sup>6</sup> Ivi, p. 182

<sup>7</sup> Ivi, pp. 182-183.

<sup>8</sup> Ivi, p. 182.

l'epica e il contesto socio-culturale del Sette-Ottocento; l'adattamento dei concetti di 'epica' e di 'eroico' alla forma breve del poemetto, con le varie alterazioni contenutistiche e strutturali che ne derivano; il tentativo, da parte degli autori e dei critici, di preservare un legame con la tradizione dell'*epos* in una contingenza storica che non sembra incentivare il rispetto degli istituti formali più consolidati, con risultati significativi anche in prospettiva lirico-simbolica.

## I. Dinamiche storiche, sociali e culturali

Sulla crisi del poema epico lungo tutto il Settecento sembra concordare anche la critica otto-novecentesca, a partire dalle diagnosi storicizzanti di Tenca e Belloni. Quest'ultimo, in particolare, parla di «una specie di stasi durante il secolo XVIII» da imputare al fatto che «l'Arcadia rifuggì dalle pompe solenni dell'epopea per ridursi agli accenti teneri della musa pastorale»;<sup>9</sup> diversamente, invece, Carlo Tenca denuncia, negli anni Quaranta dell'Ottocento, una sostanziale incompatibilità della poesia epica tradizionale con il contesto socio-politico moderno.<sup>10</sup> A ciò si può aggiungere che nei saggi sull'argomento apparsi tra XVIII e XIX secolo (da Quadrio ad Affò, da Leopardi a Foscolo) risultano essere nulli o davvero minimi i riferimenti a testi epici settecenteschi. Quando ve ne sono, si situano principalmente nella pratica della traduzione (dei classici ma anche dei contemporanei europei, fino alla significativa importazione dei miti nordici da parte di Cesarotti) o nella temperie satirico-dissacrante del poema eroicomico.<sup>11</sup> Il Settecento, dunque, è privato per qualche ragione della

---

<sup>9</sup> Belloni 1910, p. 207. Belloni, con ogni evidenza, giudica l'Arcadia sulla base della parabola discendente di quell'esperienza, se non persino sulla base di un *topos* negativo diffusosi precocemente nel dibattito critico sette-ottocentesco. Va specificato, però, che la prima Arcadia romana fu luogo di dibattiti e discussioni erudite su tutti i generi letterari, anche sul poema eroico, spesso considerato nell'ottica di un confronto con il genere drammatico. Basti ricordare, a titolo d'esempio, l'VIII dialogo della *Bellezza della volgar poesia* di Crescimbeni, dove, «con una filigrana di confronti precisi con le tesi tassiane sul 'poema eroico'» il critico «ritorna sulla questione retorica degli stili più propri per l'epica e per la tragedia, e sulla riflessione relativa all'«evidenza» come forma espressiva più consona alla narrazione epica o alla scena tragica». (Selmi 2016, p. XXIX).

<sup>10</sup> Tenca 1969, p. 216.

<sup>11</sup> Nel suo *Della storia e della ragione di ogni poesia*, Quadrio propone per ogni genere letterario un elenco di scrittori e opere dell'antichità e dei principali Stati moderni. Per quanto riguarda sia il romanzo che l'epopea, da una rapida disamina pare che i riferimenti a opere del Settecento siano estremamente rari. Fatta eccezione per i poemi religiosi *La Giuditta* (1712) di Gabriele Maria Meloncelli e *Il Trionfo della fede* (1716) di Michele Benvenza (vd. Quadrio 1749, p. 691), per il resto sono citate sostanzialmente traduzioni e rifacimenti in versi di opere in prosa composte tra Cinque e Seicento, di argomento per lo più comico-satirico (vd. Quadrio 1749, pp. 400-403). Foscolo, nel trattato *Narrative and Romantic poems of the Italians*, cita tra i contemporanei soltanto Casti; altrove, inoltre, afferma che «nel secolo decimoquinto, nel decimosesto e nel decimosettimo i poemi narrativi pubblicati in Italia, quasi raggiungono in massa i volumi di storie e di viaggi per terra e per mare che all'età nostra apparvero in Inghilterra» (Foscolo 1958a, p. 52), ma non dice nulla sul secolo decimottavo. Leopardi, nello *Zibaldone*, osserva: «Ma in giorni di civiltà provetta, come quei di Virgilio e i nostri, l'antico, p. lo contrario, divien come moderno; ed anche tra il pop. non corrono altre leggende che quelle che narransi ai fanciulli, gli uomini non ne hanno più, non pur dell'eroiche, ma di sorta alcuna; e non v'hanno luogo altre poesie

forma più sublime, classica e istituzionale di narrazione. La macro spartizione dei generi letterari tra epica, lirica e poesia drammatica, e l'identificazione del concetto di poema con le «sole fatture prolisse di genere narrativo»,<sup>12</sup> lasciano sempre più spazio a una grande mescolanza di forme e contenuti, erede anche della più varia sperimentazione barocca. Rispetto ai predecessori del XVII secolo, però, autori e critici del Settecento puntano a riportare le soluzioni più originali (quelle preservate o sviluppatesi per impulsi recenti) nel solco di una tradizione classica e arcaica: se Marino rivendicava senza remore il proprio ruolo di inventore e sperimentatore, come ad esempio nel caso dell'idillio barocco o dell'anti-poema dell'*Adone*, i poeti del secolo successivo tentano invece di legittimare anche le scelte più originali in conformità a un sistema letterario pre-barocco e classicista, colmando, col pretesto di una continuità, il vuoto lasciato dall'epica ai vertici delle gerarchie letterarie.

Tornando ai motivi della crisi dell'epica, l'idea, già espressa da Tenca, secondo cui «l'epopea, nell'antico senso di questa parola, può svolgersi soltanto in date epoche, e in date forme di civiltà»<sup>13</sup> ha avuto largo seguito negli studi critici del Novecento. György Lukács e Michail Bachtin, per quanto con approdi differenti,<sup>14</sup> hanno articolato questa prospettiva in sistemi teorici oggi ancora fondamentali. Il quadro comune che ne risulta può essere riassunto in questi termini: l'epopea, come il romanzo in prosa, è un genere storico e sociale, e, in quanto tale, trova terreno fertile solo entro precise coordinate temporali e politiche. Gli elementi che la caratterizzano – proiezione degli eventi in un 'passato assoluto', esemplarità degli eroi, loro lontananza dal piano del presente e della natura umana<sup>15</sup> – si inseriscono perfettamente nella rigidità di un sistema oligarchico o assolutista, di stampo ereditario, legittimato dalla genealogia, dalla nobiltà di sangue, dalle gesta degli avi o persino delle divinità. L'epopea, in altre parole, richiede una «tradizione, sacra e incontestabile, che comporta una valutazione universale ed esige per sé un atteggiamento rispettoso».<sup>16</sup> È dunque un genere che cristallizza le tradizioni di un popolo e che ne rispecchia e legittima i valori, il passato nazionale e il sistema di potere.<sup>17</sup>

---

fondate in narrative popolari, se non del genere del Malmantile» (Leopardi 1997, p. 3033). A proposito di Leopardi, può essere interessante anche gettare uno sguardo alla *Crestomazia* poetica: i testi in ottava rima (quindi in un metro riconducibile all'*epos*) del XVIII-XIX secolo, quando riportabili alla forma narrativa, sono di fatto poemi e poemetti eroicomici e satirici, con l'eccezione della *Felicità* di Clemente Bondi e della *Musogonia* di Monti. Per una disamina ragionata di questi testi vd. Bellomo 2018, pp. 345-346.

<sup>12</sup> Affò 1993, p. 361.

<sup>13</sup> Tenca 1969, p. 216.

<sup>14</sup> Le principali opere di Lukács e Bachtin a cui si è fatto riferimento sono *Teoria del romanzo* (1920) e *Epos e Romanzo* (1938), qui consultate in Lukács 1976 e Bachtin 2001.

<sup>15</sup> Per Bachtin, l'epopea come genere letterario determinato è caratterizzata da tre aspetti costitutivi: «1) oggetto dell'epopea è il passato epico nazionale, il «passato assoluto», secondo la terminologia di Goethe e di Schiller; 2) fonte dell'epopea è la tradizione nazionale (e non l'esperienza individuale e la libera invenzione che ne deriva); 3) il mondo epico è separato dal presente, cioè dal tempo del cantore (dell'autore e dei suoi ascoltatori), da una distanza epica assoluta». Bachtin 2001, p. 454

<sup>16</sup> Bachtin 2001, p. 458.

<sup>17</sup> La prospettiva adottata da Bachtin esclude consapevolmente una serie di possibili classificazioni basate su aspetti prettamente formali e contenutistici, come la distinzione tra poemi eroici e cavallereschi o le

Da questo punto di vista vanno fatte delle distinzioni tra poemi ascrivibili a una tradizione orale, per certi versi spontanea, e altri derivati da una consapevole operazione artistica e letteraria, che può anche persistere in mancanza di congiunture storiche favorevoli. L'epopea omerica o la *chanson de geste* medievale, ad esempio, hanno una genesi ben diversa dall'*epos* augusteo o da quello rinascimentale italiano; ma è anche vero che proprio le ragioni che di volta in volta hanno favorito la fioritura del genere – a partire, se si vuole, dalla stabilizzazione dei testi omerici sotto la tirannia di Pisistrato ad Atene – sembrano confermare il legame tra l'epica e il contesto politico di appartenenza, che può coincidere tanto con la nascita di uno Stato nazionale quanto con la propaganda di un principato o la legittimazione di un'oligarchia in seguito a un periodo di relativa libertà. Uno studio della crisi dell'epopea come genere letterario, insomma, non può che prendere le mosse dalle relazioni tra politica, società e repubblica delle lettere.

## 1. Rincorrere la Storia

Come noto, nel breve lasso di tempo che va dagli anni Ottanta del Settecento al 1815 l'Europa fu attraversata da rivolgimenti profondi e repentini: per citarne alcuni, la crisi dell'*ancien régime*, le rivoluzioni americana, francese e industriale, il Terrore, le guerre europee, l'epopea napoleonica e la Restaurazione. Furono eventi improvvisi e di segno antitetico che ebbero un riflesso altrettanto forte sulle dinamiche letterarie, a partire dal senso di instabilità e incertezza che portarono con sé. In una lettera a Francesco Torti del 1794, Vincenzo Monti esprime un certo malumore per il continuo mutamento delle

---

categorie – impiegate anche da Tenca e Belloni – di poemi di viaggio o scoperta, poemi della distruzione e della conquista, poemi mitologici, epopee storiche etc. Questa scelta permette di cogliere i tratti essenziali di un genere indipendentemente da specifiche caratteristiche tematiche. Il fatto che la classificazione dei poemi epici fosse una questione più tassonomica che sostanziale emerge anche in Foscolo: «The narrative poems of the Italians, which in other countries would be all grouped together as epics, have been classed with great nicety by their litterati. [...]The Ultramontani cry out against these subtle cassification, as not existing in nature. We content ourselves with stating the Italian theory as a matter of fact» (Foscolo 1958a, p. 5). Una tendenza assimilatrice è presente anche tra i critici settecenteschi: Quadrio, nel confrontare poema eroico e romanzesco, segnala come vera e propria differenza solo la maggiore unità narrativa del primo rispetto al secondo, che corrisponderebbe, dal suo punto di vista, a una maggiore perfezione dell'epica eroica; per il resto, «le altre differenze ivi ad una ad una spiegate, di cominciare i romanzi donde più torna, di non abbisognare d'invocazione, di dare a canti un particolare principio, sono più tosto accidenti, che altro; e da non farne alcun caso» (Quadrio 1749, p. 597). Va detto, inoltre, che l'assimilazione di *epos* e romanzo cavalleresco sotto un'unica categoria poematica è già attiva nel tardo Cinquecento e in modo particolare alla riflessione tassiana, come sottolinea Stefano Jossa citando direttamente l'autore della *Liberata*: «Non ammetterà, infine, più nessuna distinzione di genere tra romanzo ed epos Torquato Tasso: “la medesima spezie di poesia [è] quella ch'epica vien detta e quella che romanzo si chiama”, perché esse imitano le “medesime azioni”, col “medesimo modo” e “gli stessi istrumenti”, cioè azioni eroiche, illustri, narrate da un narratore in forma di versi. Identificando il romanzo con la varietà e l'epos con l'ordine, nell'atto di fondare il poema eroico, Tasso punta a inserire il romanzesco, come modalità narrativa, all'interno del genere nuovo della modernità: non più romanzo, dunque, come genere autonomo, ma romanzesco, come modo narrativo che consente di inserire la varietà all'interno di un progetto unitario e ordinato». (Jossa 2002, p. 60. Le citazioni tassiane sono tratte da Tasso 1959, p. 31).

vicende storiche, che egli considera un vero e proprio ostacolo per la propria vena letteraria:

Oh venisse una santa pace, che io preferisco pur molto ad una santa guerra, e non avessero le Muse ad imbrattarsi di sangue e a cantar l'inno della vittoria sopra un monte di cadaveri fra lo strepito dei cannoni e alla luce di città incendiate e distrutte! Oh non grondasse più sangue l'alloro dei re e dei poeti! Parmi che la *Musogonia* spazierebbe allora in argomento molto più abbondante e più largo, e ch'io sarei meno esposto per questa via a prendere degli equivoci, siccome ho fatto nel Bassville, sopra certi punti di storia, della quale non mi diletto molto, perché fuori delle battaglie di Achille e d'Enea, tutte le altre a me vicine mi cagionano sdegno e malinconia.<sup>18</sup>

I poemi o poemetti progettati da Monti negli anni Novanta rispondono già in partenza a un condizionamento storico-politico, essendo concepiti anche come 'palinodie' della posizione anti-francese della *Bassvilliana* (1793). I timori espressi dall'autore nella lettera al Torti trovano effettivo riscontro nella storia redazionale della *Musogonia*:<sup>19</sup> la prima edizione del 1793 (o 1794) contiene ventitré ottave di un ipotetico canto II, destinato però a scomparire nelle revisioni successive; l'intento di spaziare «in argomento molto più abbondante e largo» rispetto a quello della nascita delle Muse sembra essere già abbandonato nelle due edizioni del '97 (quella veneziana di Curti e quella milanese per Pirrotta e Maspero) e non trova realizzazione nemmeno in quella del 1826 per i «Classici Italiani», che consacra definitivamente la *Musogonia* all'estensione di 78 ottave. L'influsso dei rivolgimenti storici è inoltre evidente nei diversi epiloghi delle tre edizioni: in quella romana del '93 si innestava, a partire dal v. 573, un elogio dell'imperatore d'Austria impegnato in quegli anni nel conflitto anti-francese; nelle due stampe del '97 le stesse immagini celebrative venivano riprese come omaggio a Napoleone; nell'edizione del 1826, in pieno clima di Restaurazione, Monti espunge ogni riferimento ai potenti e invoca Giove come protettore dell'arte poetica. Anche il *Prometeo*, in cui è celebrata apertamente la figura di Napoleone, non proseguì mai oltre l'abbozzo di un secondo e terzo canto: ben poco rispetto al progetto originale, che, stando alla ricostruzione di Luca Frassinetti, ne avrebbe dovuti contemplare un numero ben maggiore.<sup>20</sup> Lo stesso Monti, nel 1825, reso forse più consapevole dall'esperienza passata, meditò di rielaborare tutta l'opera in un solo canto, più aderente alla materia mitologica e privo di specifici riferimenti politici. Sorte analoga ebbe infine il *Bardo della Selva Nera*, che toccò comunque l'ampiezza di sei canti: «come avvenne per altri poemetti di lui aventi per soggetto fatti contemporanei» – osserva Belloni – «le vicende politiche precipitarono e il primitivo piano del poema rimase alterato, anzi venne meno la sua ragion d'essere».<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Bertoldi 1928, p. 409. Vd. sulla questione anche Favaro 2004, p. 103.

<sup>19</sup> Per la storia redazionale della *Feroniade* e nella *Musogonia* si rimanda a Favaro 2004.

<sup>20</sup> Per la genesi del *Prometeo* e il travagliato percorso editoriale vd. Frassinetti 2001, pp. 63-90.

<sup>21</sup> Belloni 1910, p. 317.

Pur trattandosi di un caso specifico, il percorso di Monti mette in evidenza una condizione comune tra gli intellettuali del suo tempo: in un periodo così soggetto a mutamenti storici, qualsiasi progetto epico di ampio respiro, soprattutto se sorretto da particolari ideologie politiche, era facilmente destinato all'incompiutezza. Inoltre, la necessità di affidarsi alla protezione dei potenti costringeva alcuni uomini di lettere a compiere frequenti correzioni e ritrattazioni, attirandosi il biasimo di chi, talvolta perché favorito da una certa indipendenza economica, scelse la via della coerenza a se stesso. Proprio per questo motivo, ad esempio, Leopardi giudicò la *Musogonia* un testo privo di senso compiuto e «stiracchiatamente adattato alle circostanze di allora»,<sup>22</sup> mentre Foscolo indicò nelle adulazioni di Monti il più autentico motivo del suo successo, contrapponendolo polemicamente agli esempi, a suo dire più virtuosi, di Parini e Alfieri.<sup>23</sup>

Le vicende storiche non ostacolarono però la diffusione di poemetti d'occasione, più brevi e transitori. Quest'ultima dinamica fu favorita anche da un periodo di attiva partecipazione degli intellettuali italiani alle vicende politiche: come osserva Cerruti, durante il triennio 1792-95, e specialmente in seguito all'avanzata napoleonica del 1796 – quando cioè le speranze di un rinnovamento politico acquisirono, sulla scorta dei fatti di Francia, una maggiore persuasività –, l'impegno civile degli intellettuali si esprimeva frequentemente anche in occasioni pubbliche. Il sostrato storico e ideologico forniva quindi il pretesto per una poesia celebrativa e pamphlettistica, in linea con la coeva divulgazione in prosa e sostenuta dalla volontà di smuovere attivamente le coscienze dei cittadini; ne sono un esempio le celebrazioni della festa repubblicana a Venezia, vitali fino almeno all'inizio del '97 e praticate «secondo una liturgia al cui centro si pone l'intellettuale, che s'incarica, volta a volta o successivamente, di suscitare e guidare un dibattito, pronunciare un discorso allocutorio, recitare versi appositamente composti».<sup>24</sup> In seguito al trattato di Campoformio (17 ottobre 1797) le condizioni mutarono, ma non certo in senso favorevole all'epopea: soprattutto nei territori della Repubblica Cisalpina si assistette a una rottura del potere napoleonico con il ceto intellettuale più attivo nella propaganda rivoluzionaria e, sul piano letterario, al dilagare di un forte senso di delusione, in molti casi seguito da un ripiegamento intimistico.<sup>25</sup>

Il contesto storico dell'ultimo Settecento alimentò quindi una serie di spinte che difficilmente potevano convergere nella scrittura di lunghi poemi epici; esse, al contrario, incentivarono la diffusione – se non ufficiale, quanto meno clandestina – di poemetti politici e civili in cui la lezione dei classici era finalizzata all'esaltazione del presente; oppure – ed è questa la direzione più duratura – stimolarono i poeti a intraprendere la via dell'*angulus* oraziano, con soluzioni che toccano solo tangenzialmente la narrazione, come le *Epistole* in versi di Pindemonte. I casi della *Musogonia* e della riprogettazione del *Prometeo*, però, indicano anche una possibile

---

<sup>22</sup> Leopardi 1997, p. 59.

<sup>23</sup> Foscolo 1958a, pp. 526-527.

<sup>24</sup> Cerruti 1982, p. 402. Per l'intera questione si rimanda a Ivi, pp. 398-404.

<sup>25</sup> Cfr. sull'argomento Cerruti 1982, pp. 405-409.

continuità tra istanza epica e forma breve. Se per Monti questo approdo dipese soprattutto da ostacoli esterni e dall'incompiutezza dei testi, per altri autori rappresentò invece di una scelta del tutto consapevole: la *Pronea* (1807) di Cesarotti, su cui torneremo in seguito, è accompagnata dal sottotitolo 'poema epico' nonostante un netto superamento delle norme rinascimentali, fatto, quest'ultimo, che emerge anche dalle contorte giustificazioni con cui Giuseppe Barbieri tentò, in quegli stessi anni, di ricondurre il testo alle categorie dell'aristotelismo (vd. infra, II.2).

## 2. Epica e cultura borghese

Ma nello stato in cui le nazioni d'Europa sono ridotte dalla fine del 18° secolo, stato di tranquilla monarchia assoluta, i popoli (fuorché il greco) non hanno potuto né possono avere di tali tradizioni e poesie [poemi epici]. Le nazioni non hanno eroi; se ne avessero, questi non interesserebbero il popolo; e gli antichi che si avevano, sono stati dimenticati da' popoli, da che questi, divenendo stranieri alla cosa pubblica, sono anche divenuti stranieri alla propria storia. Se però si può chiamare lor propria una storia che non è di pop. ma di principi. In fatti nessuna rimembranza eroica, nessuna affezione, perfetta ignoranza della storia nazionale, sì antica, sì ancora recentissima, ne' popoli della moderna Europa. In siffatti stati, gli eroi delle leggende popolari non sono altri che Santi o innamorati: argomenti, al più, di novelle, non di poemi o canti eroici, né di tragedie eroiche.

Quindi apparisce che il poema epico, anzi ancora il dramma nazion. eroico, di qualunque sorta, e sia classico o romantico, è quasi impossibile alle letterature moderne.<sup>26</sup>

Questa riflessione di Leopardi, se presa in senso assoluto, sembra divergere dall'interpretazione storico-sociale proposta finora. Il poeta di Recanati tralascia infatti ogni riferimento ai moti rivoluzionari dell'ultimo Settecento: da una prospettiva post-congressuale egli definisce lo Stato di ogni nazione europea come una «tranquilla monarchia assoluta». Leopardi, inoltre, esclude che possano nascere autentici poemi epici in sistemi principeschi o oligarchici, poiché in tali circostanze il popolo non parteciperebbe più della propria storia politica: dimenticherebbe gli eroi antichi e non riconoscerebbe quelli moderni, così come nell'Europa di quel tempo non vi sarebbe «nessuna rimembranza eroica, nessuna affezione», ma solo «perfetta ignoranza della storia nazionale, sì antica, sì ancora recentissima»<sup>27</sup>. Le parole di Leopardi, però, vanno intese in senso relativo, ovvero come un discorso su un particolare tipo di epopea – quella che nasce spontaneamente «in istati di monarchie popolari o semi-popolari, (come le antiche e del medio evo)» – e non sul genere *tout court*.

La scissione tra epica e 'popolo', nella prospettiva leopardiana, sarebbe un vizio comune tanto all'*Eneide* quanto «alle moderne epopee, e al Goffredo particolarmente»;

---

<sup>26</sup> Leopardi 1997, p. 3033.

<sup>27</sup> *Ibid.*

approdando nella scrittura e nelle istituzioni principesche, insomma, l'epica popolare andrebbe incontro ad alterazioni e contaminazioni che la snaturerebbero. Va detto, però, che i poeti attivi nelle corti cinquecentesche erano ancora in grado di raggiungere diversi strati della società, riutilizzando e innovando il repertorio tematico dei cantari e della materia romanzesca:

[...] l'impatto, avvenuto fin dal primo '500, di una mole enorme di epica in ottava a stampa, doveva lasciare una traccia assai duratura tra il popolo. Infatti, dal '500 ad oggi, una moltitudine di poeti pastori e contadini, sebbene spesso analfabeti o scarsamente alfabetizzati, si è tramandata un filone di poesia in ottava che, pur essendo essenzialmente orale, risente tuttavia dello stile e delle suggestioni della grande epica cavalleresca a stampa.<sup>28</sup>

Ciò accadeva ancora tra Sette e Ottocento, anche se con alcuni sintomi di indebolimento. Foscolo, nel suo discorso *Narrative and romantic poems of the Italians*, ci offre una testimonianza della permeabilità della materia tassiana:

Not many years ago we met a gang of galley-slaves near Leghorn, who [...] were returning at night-fall from their labours. They were chained two and two, and as they passed slowly along the shore, they sang the Litany with sorrowful devotion, but in the verses in which Tasso has clothed the prayer of praises and supplication chaunted by the army of the Crusaders when proceeding the battle.<sup>29</sup>

Si potrebbero ricordare anche i gondolieri veneziani descritti da Goethe in un celebre passo del *Viaggio in Italia*, abili nel cantare a memoria le ottave di Ariosto e Tasso. Ciò che va sottolineato, però, è che questa tradizione, stando alle parole del poeta tedesco, sembra affascinare i viaggiatori proprio per l'essere ormai diventata cosa rara ed eccezionale.<sup>30</sup>

Sono argomenti su cui si tornerà anche in seguito. Per ora basterà osservare che la circolazione di motivi epico-cavallereschi può fotografare, in diacronia, i rapporti tra l'ambiente popolare e quello colto: in Italia, i materiali epici fagocitati dai ceti più umili e dagli improvvisatori sembrano sostare, per ciò che riguarda il canone letterario, all'altezza cronologica dell'*Adone*, a riprova di come la produzione poemica del Seicento, nonostante un vigoroso dibattito e un'ampia proliferazione di testi,<sup>31</sup> fosse già

---

<sup>28</sup> Kezich 1986, pp. 35.

<sup>29</sup> Foscolo 1958a, p. 199. Così nella traduzione di Pietro Giuseppe Maggi (Maggi 1843, p. 170): «E non fu molt'anni che noi trovammo una banda di galeotti presso Livorno i quali [...] tornavano a notte dai loro lavori. Essi erano incatenati a due a due, e mentre passavano lenti sopra la spiaggia cantavano le litanie con malinconica divozione in que' versi de' quali il Tasso vesti la preghiera cantata dall'esercito dei Crociati che s'incamminano alla battaglia».

<sup>30</sup> «Avevo preso le disposizioni per ascoltare stasera il celebre canto dei gondolieri, che cantano il Tasso e l'Ariosto sulle loro melodie tipiche. Bisogna ordinarlo apposta; è caduto in disuso, appartiene a un mondo di vecchie leggende quasi dimenticate». Goethe 1983, p. 90.

<sup>31</sup> Per un'indagine recente ed esaustiva sul poema epico del Seicento vd. Artico 2018.



a tutti gli effetti elitaria, relegata tra le solide pareti dei circoli colti e delle accademie.<sup>32</sup> Essa, di conseguenza, cessò di venire incontro agli interessi di quel pubblico che, nel secondo Cinquecento, aveva invece alimentato il successo editoriale del *Furioso* e della *Liberata* assorbendo anche la lezione dei classici attraverso la circolazione di traduzioni in ottava rima, specialmente delle *Metamorfosi* di Ovidio.<sup>33</sup> Questo pubblico, che fu il vero motore dell'editoria, può essere identificato solo per negazione:<sup>34</sup> corrisponde a grandi linee a una borghesia colta e semicolta, in grado di accedere ai classici solo con i volgarizzamenti, ma tocca anche le fasce più umili della società, che spesso venivano a contatto con l'universo dell'Ariosto e del Tasso per il tramite dell'ascolto prima ancora che per quello della lettura.<sup>35</sup> Più facile è coglierne il gusto letterario: le traduzioni dei classici licenziate nella seconda metà del XVI secolo mostrano una chiara preferenza per vicende amorose, fiabesche e avventurose. Si tratterebbe, insomma, di un pubblico poco incline all'epopea erudita e proiettato *ante litteram* al romanzo in prosa e al racconto avventuroso e sentimentale, generi destinati a ereditare, nei secoli successivi, il ruolo sociale che fu inizialmente dell'epica medievale, dei cantari e del romanzo cavalleresco.

Il fenomeno che determinò un cambio di direzione, tra XVII e XVIII secolo, fu l'ascesa irreversibile della borghesia. Il controllo centralizzato degli Stati moderni necessitava di una classe di funzionari professionisti, motivo per cui alla nobiltà di sangue si affiancò una classe dirigente proveniente dall'alta borghesia imprenditoriale e finanziaria. Le rivoluzioni francese e industriale segnarono l'ascesa di un ceto moderno attivo e con esso il diffondersi di un nuovo gusto per il romanzo e per la prosa, tanto tra i lettori quanto, con atteggiamento più sfumato, tra gli uomini di lettere. Anche il romanzo, come l'epica, è infatti un genere storico e sociale. Esso, come ha ben mostrato Bachtin, nasce da una concezione della storia e dell'individuo incompatibile con gli aspetti costitutivi dell'epopea letteraria. Le origini della borghesia europea, che si possono far risalire grossomodo al XIV secolo, sono molto recenti se messe a confronto

---

<sup>32</sup> «Il Marino è però uno degli ultimi autori della corrente letteraria 'maggiore' ad aver lasciato una traccia sensibile nella tradizione popolare. Dopo la fortunata stagione rinascimentale, nel clima controriformistico che seguì, l'avvenuto 'divorzio tra intellettuali e popolo' sembra aver reciso per sempre la possibilità di scambio e comunicazione tra letteratura colta e popolare. Praticamente nessuno dei poeti italiani successivi al primo '600, fino ai giorni nostri, è conosciuto, sia pure per nome, dagli improvvisatori popolari [...]». Kezich 1986, p. 44.

<sup>33</sup> Per la fortuna delle *Metamorfosi* nel Rinascimento italiano si rimanda almeno a Guthmüller 1997, Guthmüller 2008 e Bucchi 2011.

<sup>34</sup> Cfr. Bucchi 2011, p. 87: «Prima che alle ambizioni letterarie del traduttore, l'idea di riproporre le *Metamorfosi* in ottave corrispondeva anzitutto a un preciso interesse commerciale: produrre un libro elegante e di sicuro richiamo. Come ha convincentemente scritto Werther Romani "l'opera di Ovidio [...] se non soddisfaceva pienamente certi palati resi più fini ed esigenti dalla *Poetica* aristotelica, doveva invece apparire adattissima a un tipo di pubblico accanito consumatore di romanzi, molto più disposto verso il volgare che verso il latino, ma non ignorante, e quindi in grado di apprezzare l'abilità manipolatoria di chi sapeva stuzzicare le sue reminiscenze classicistiche senza negargli il gusto dell'avventura e dei colpi di scena».

<sup>35</sup> Per le dinamiche sociali legate alla circolazione e trasmissione dei poemi cavallereschi nel Cinquecento e nei secoli successivi vd. Kezich 1986, pp. 105-122 (*Breve storia sociale dell'ottava rima*) e Roggero 2006, in particolare, per il XVI secolo, alle pp. 147-178.

con quelle delle più antiche famiglie aristocratiche. Il gruppo sociale borghese, inoltre, è stratificato e dinamico, composto di professionisti che vivono grazie alla loro intraprendenza e che in epoca moderna hanno avuto modo di inserirsi nei più alti meccanismi dell'economia, della finanza e dell'amministrazione pubblica. La borghesia, dunque, attinge a una 'temporalità' diversa da quella dell'aristocrazia: non conosce un passato assoluto, non si rispecchia in una tradizione epica 'nazionale' e ha lo sguardo rivolto al presente, perché solo nel presente può inseguire una qualche forma di legittimazione sociale ed economica.<sup>36</sup> Del resto, pur risentendo inizialmente del prestigio dell'epica (da cui trasse un atteggiamento totalizzante, con eroi ancora privi di complessità psicologica), il romanzo moderno fu subito, e inevitabilmente, calato nel presente:

Tutti gli orrori, tutti gli abomini dell'accumulazione primitiva in Inghilterra, tutto lo sfacelo morale e l'arbitrio dell'assolutismo in Francia sono smascherati in spietate immagini realistiche. Anzi, si può dire che con la raffigurazione di questi dolori del parto della società capitalistica compare il romanzo realistico nel senso stretto della parola e per la prima volta la realtà quotidiana è conquistata alla letteratura<sup>37</sup>.

### 3. I «principi» e le «lettere»: il caso italiano

Finora si sono introdotti due aspetti connessi alla crisi del poema epico nel Settecento: l'instabilità politica e l'ascesa della borghesia. Il primo avrebbe impedito agli scrittori di giovare di un orizzonte di riferimento stabile e duraturo, il secondo, rafforzato dagli sviluppi dell'editoria, avrebbe comportato un mutamento di equilibri tra generi e forme letterarie. Su questi argomenti, fin qui accennati per sommi capi, ci sarà modo di tornare più volte nel corso di questo studio; si è detto abbastanza, però, per notare che il contesto italiano necessiterebbe di alcune precisazioni. La scarsa fortuna del romanzo nel nostro Paese, ad esempio, evidenzia come l'ambiente letterario restasse ancorato a un paradigma sociale e politico tutto sommato conciliabile con l'epica. Il trattato alfieriano *Del principe e delle lettere*, al di là del punto di vista elitario che esprime, manifesta bene questa condizione: nell'ultimo quarto del secolo, prima dei fermenti rivoluzionari (il trattato è del '78), l'interlocutore maggiore degli uomini di lettere è ancora il principe, ovvero «colui, che può ciò che vuole, e vuole ciò che più gli

---

<sup>36</sup> Le riserve dimostrate da Napoleone nei confronti dell'epica encomiastica sono forse un sintomo di come la presa di distanza dal mondo dell'epopea fosse radicata nel ceto borghese (da cui Napoleone proveniva) e in una politica attenta a preservare, sotto l'abito dell'assolutismo, alcune conquiste sociali e culturali della Rivoluzione. Puggioni [2016, p. 12], e prima di lui Butti (1911, pp. 352-354), chiamano in causa questo atteggiamento di Napoleone a proposito di un concorso del 1806 bandito dal Prefetto del Dipartimento del Mella, Francesco Mosca, «per selezionare, e premiare con mille zecchini, un'opera letteraria eminentemente in grado di consacrare al tempo le *res gestae* dell'imperatore». Il concorso fu poi annullato per ordine dello stesso imperatore francese.

<sup>37</sup> Lukács 1976, pp. 150-154.

piace», e che « né del suo operare rende ragione a persona; né v'è chi dal suo volere il diparta, né chi al suo potere e volere vaglia ad opporsi»<sup>38</sup>.

Nel tardo Settecento italiano, benché iniziassero a farsi strada figure di intellettuali provenienti dallo 'stato civile', quali Cesarotti (figlio di antica famiglia nobile ridotta però allo stato di alta borghesia), Foscolo o Monti, anche l'ambiente letterario restava per lo più aristocratico (si pensi ad Alfieri, Leopardi, i fratelli Verri, Pindemonte, Manzoni) o clericale (è il caso, tra gli altri, di Parini e Casti). Si assiste inoltre a un inedito sodalizio tra ceto politico e letterario, favorito, nella seconda metà del secolo, dalla stabilità ottenuta con i trattati di Aquisgrana (1749):

Quello che, nel corso dei Seicento, era stato il rapporto spesso difficile, e a volte tragico, degli intellettuali con il potere, di là dai meccanismi cupi e sfuggenti della politica viene definendosi e illimpidendosi nel tempo, alla luce di una più convinta convergenza da parte degli intellettuali – anche se non mancheranno forti tensioni e momenti di crisi e di rottura – verso problemi dello Stato e della società, affrontati e possibilmente risolti certo con strumenti politici, ma nel quadro di una visione sempre più articolata, sociale, politica e religiosa.<sup>39</sup>

Tutto ciò può far dubitare del legame, sostenuto fin qui, tra contesto socio-politico e crisi dell'epopea. In realtà, considerando le modalità del riavvicinamento tra scrittori e 'principi', e tenendo conto delle concrete strategie di governo applicate negli Stati italiani dalle dinastie europee, i dubbi si dissolvono abbastanza rapidamente. Governare *ex novo* una regione acquisita per trattati di pace e astratti equilibri diplomatici, infatti, significava puntare tutto su un efficiente controllo statale, mancando di fatto in quel territorio una reale legittimità sul piano genealogico e storico. Provenienza straniera delle dinastie, concrete esigenze di amministrazione statale, ma anche complessità sociale e nuovi sviluppi filosofico-scientifici, erano fattori che rendevano obsoleti quei processi di mitizzazione genealogica alla base del favore accordato in precedenza all'epica rinascimentale.<sup>40</sup> La figura dell'intellettuale che si delineò in questo contesto, a partire dagli esempi precoci di Maffei, Zeno e Muratori, fu quella dell'erudito impegnato nell'analisi storica, economica e sociale della realtà, inserito concretamente nei meccanismi di controllo e accentramento amministrativo.<sup>41</sup> Si tratta, a ben vedere, di un primo passo verso un approccio pragmatico che avrebbe finito per liquidare il 'meraviglioso' romanzesco o barocco nel nome della fedeltà all'evidenza storica e

---

<sup>38</sup> Alfieri 1996, II, p. 202.

<sup>39</sup> Cfr. Rosa 1982 e Cerruti 1982.

<sup>40</sup> Sulla strumentalizzazione in senso dinastico dell'epica e degli eroi classici nel Rinascimento, in sostituzione alla 'coscienza etnica' con cui erano stati assorbiti nel Medioevo, si rimanda a Sez nec1980, pp. 19-24.

<sup>41</sup> Cfr. Danelon 2014a, p. 35: «A inizio Settecento, insomma, si hanno apprezzabili segnali di trasformazione dello *status* e del ruolo de 'letterato', che principia ad assumere le caratteristiche dell' 'intellettuale', come sarà poi battezzato solo sul finire del secolo successivo, e a nutrire una nuova fiducia sulla propria capacità d'incidere sulla realtà, fiducia che si manterrà viva (illusoriamente viva?) fino quasi al conchiudersi del Novecento».

scientifico (vd. infra II.3). «In tanta luce d'opprimente storica verità – sentenza Monti nella dedica del 1806 anteposta al *Bardo della Selva Nera* – è a tutti gli effetti «disperato il caso dell'epopea»<sup>42</sup>.

I detentori del potere patrocinarono accademie, riviste e università allo scopo di promuovere la ricerca intellettuale ma anche di garantirsi il necessario controllo della cultura; ciò non toglie che tutte queste realtà – ivi comprese quelle più slegate dal piano pratico e civile – costituirono un fondamentale centro di incontri e discussioni, con esiti a lungo andare problematici per gli stessi uomini di governo:

Gli anni tra il '60 e il '70, dunque, che vedono da più parti rafforzarsi, in Italia, l'incontro delle élite riformatrici con i governi, sono anche gli anni durante i quali, all'interno di un'intesa, si vanno accentuando gli elementi di antinomia e di contraddizione insiti sin dai primordi nel rapporto. Se da una parte persiste la fiducia nell'opera di un monarca assoluto illuminato, dall'altra – racchiusa spesso, nelle sue speranze e nelle sue attese, in memorie, documenti, riflessioni, progetti rimasti per lo più inediti o pubblicati più tardi – è sempre più trasparente la rivendicazione, in nome della ragione, dei diritti di libertà individuale e di partecipazione al potere contro le pretese del «dispotismo».<sup>43</sup>

Tralasciando le differenze tra i singoli Stati italiani, per cui si rimanda agli studi ben più approfonditi di Rosa [1982] e Cerruti [1982], si può concludere che l'evoluzione dei rapporti tra 'principe' e uomini di lettere nell'Italia del Settecento favorì lo sviluppo, già di per sé insito nella mentalità del secolo, di uno spirito analitico e scientifico votato al risultato concreto, o comunque attento alle evoluzioni del presente. La reazione utopica e pastorale di certi ambienti d'Arcadia sembra confermare, più che negare, la pervasività di questo atteggiamento.

In un simile discorso è d'obbligo una riflessione sull'ambiente aristocratico. Proprio in ragione della sua minore aderenza alla realtà storica e politica, la vecchia aristocrazia costruì attorno a sé un mondo artificioso e libertino, dove la letteratura, l'arte e la filosofia furono ridotte a poco più che puro svago e citazionismo. Si tratta di un mondo frequentato da poeti d'occasione costretti a fare della scrittura e della declamazione un mezzo di sostentamento. Non era certo in questo ambiente, fatto di prove estemporanee, *performances* e poesie per nozze, che si potevano sviluppare le condizioni favorevoli alla scrittura e alla circolazione di lunghi poemi epici. Tuttalpiù, esso poteva accogliere con bonaria spensieratezza prove comiche e satiriche: è il caso, tra gli altri, delle fortunatissime *Novelle galanti* e dei poemi eroicomici di Giovan Battista Casti.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> V. Monti, dedicatoria al *Bardo della Selva Nera*, p. VI.

<sup>43</sup> Rosa 1982, p. 383.

<sup>44</sup> Sul ruolo sociale delle novelle del Casti, vd. Rodler 2001. Cfr. Ivi, pp. 28-29: «Nel Settecento una diffusa familiarità con la scrittura rese obsoleto il costume letterario della lettura pubblica, soprattutto quando interessava un genere vieto come la novella in prosa. [...] Comunque sia, nelle 'conversazioni' delle dame, frequentate da verseggiatori 'di spirito', spesso ritratti da un caricaturista come Gasparo Gozzi, continuò a godere di un certo successo la novella in versi maliziosa e salace, sino a quando, alla

Le dediche furono uno strumento necessario ai poeti del ‘ceto civile’ o del basso clero per garantirsi una qualche forma di protezione. Nell’intento di suscitare l’attenzione dei potenti, però, gli uomini di lettere dovevano piegarsi a esigenze propagandistiche, occasionali o pratico-contingenti; di qui anche la critica, utopica ed elitaria, degli scrittori più sensibili alla libertà ideologica, *in primis* dell’Alfieri, il quale affermò che per essere poeta bisogna nascere e vivere in condizioni di benessere materiale:

Spessissimo però accade (pur troppo!) che i sommi ingegni nascano necessitosi di pane. [...]

Se il più nobile, se il più elevato, il più sacro, e quasi divino ufficio tra gli uomini si è quello di voler loro procacciare dei lumi, dilettere la loro mente, infiammarli d’amore di vera virtù, e di nobile gara in ben fare; ardirà egli mai eleggersi ad una così importante impresa colui, che per necessità vien costretto ad essere, o a farsi vile? [...]

In somma, io non posso nel cuore di un vero scrittore dar adito ad altro timore, che a quello di non far bene abbastanza; nè ad altro sperare, che a quello di riuscire utile altrui, e glorioso a se stesso. Ammettendo un tale principio, si esamini se il sublime scrittore nel principato potrà mai essere un ente vissuto fra i chiostrii; un segretario di cardinale; un membro accademico; un signor di corte; un abate aspirante a benefici; un padre, o figlio, o marito; un legista; un lettore di università; un estensore di fogli periodici vendibili; un militare; un finanziere; un cavalier servente: o qualunque altr’uomo in somma, che per le sue serve circostanze sia costretto a temere altro che la vergogna del male scrivere, o a desiderare altro che il pregio e la fama della eccellenza.<sup>45</sup>

Pensando a un esempio concreto, lo stesso Monti imputò alle esigenze istituzionali dell’impero napoleonico – di cui fu intellettuale e storico ufficiale – l’incompiutezza della tanto agognata *Feroniade*:

Ella dorme e non so quando si sveglierà; poiché la dura mia sorte ha voluto che per servire all’altrui volere io mi sia gettato a tutt’uomo in lavori troppo contrari allo studio delle Muse, e che finito l’uno sia stato costretto a por mano ad un altro di peggior condizione.<sup>46</sup>

Al cospetto dei principi e delle corti settecentesche, dunque, l’epica non poteva godere di grande favore, a meno che non provenisse dalla penna di autori in grado di influire sull’opinione pubblica. Più appetibile, ma anche più sovversivo – e con ciò si torna alla citazione iniziale di Affò – poteva essere invece il teatro, proprio in virtù della sua capacità di comunicare con un pubblico vasto. In definitiva, non sembra avventato

---

fine del secolo, in accordo col gusto ‘wertheriano’ e ‘ortisiano’, vennero preferiti argomenti patetico-tragici sul tipo dell’*Antonio Foscarini e Teresa Contarini* (1792) di Ippolito Pindemonte».

<sup>45</sup> Alfieri 1996, II, 1, pp.18-19

<sup>46</sup> Vaccalluzzo 1921, p. 44.

concedere un po' di peso al *topos* della mancanza di Mecenate e Augusti. A farlo proprio è anche una poetessa del nostro *corpus*, Teresa Bandettini Landucci, in una corrispondenza privata con Bettinelli dove respinge la possibilità di concepire il proprio poema (la *Teseide*) come un'esplicita allegoria del presente storico e politico:

Mi piacerebbe il vostro progetto intorno alla *Teseide* se questa si potesse accomodare agevolmente a norma della vostra idea [...]. In somma, giacché questo lavoro mi costa il pensiero di cinque buoni anni seguirò ad occuparmene senza aggiunger fatica alla fatica, per che scarsi di Mecenate e di Augusti.

In un'altra lettera, Bandettini ritorna sul problema dello scarso interesse accordato all'epica da parte dei potenti: a chi le dice che sarebbe dovuta nascere «tre secoli prima» (ovvero in epoca rinascimentale) non può che opporre una stoica accettazione del presente e la speranza in un successivo mutamento di circostanze:

Così o poco appresso s'esprime pur anco il vescovo di Bergamo l'arcivescovo di Genova il Duca di Ceri il Cavalier Rangoni concordando tutti e replicandomi perché non sete nata tre secoli addietro? Io però godo della lode che mi dispensano i miei contemporanei senza imbarazzarmi delle circostanze. Queste [circostanze] un giorno si cangeranno, e se il mio Teseo avrà in sé qualche merito di che lo dicono fornito, i posteri le daranno fors'anco loco non inferiore fra i molti nostri epici.<sup>47</sup>

#### 4. Resistenze a oltranza

Alla luce di quanto visto fin qui, può stupire che nella prima metà dell'Ottocento, in Italia, si assista a una vera e propria ripresa della scrittura epica. Tale fenomeno è passato quasi inosservato agli occhi degli studiosi contemporanei,<sup>48</sup> e il motivo è abbastanza chiaro: si tratta di opere che sembrano non lasciare traccia nel percorso più vitale della poesia ottocentesca. Carlo Tenca, che guarda a questa ripresa ancora in pieno Ottocento, non nutre alcun dubbio in proposito: «mentre tutti concordano nell'ammettere che l'epopea, nell'antico senso di questa parola, può svolgersi soltanto in date epoche, e in date forme di civiltà», afferma, «noi vediamo uno stuolo di poeti, e non sempre gli ultimi, perdersi in vani tentativi, e ostinarsi nella riproduzione di un

---

<sup>47</sup> T. Bandettini Landucci in Di Ricco 1990, pp. 183-184.

<sup>48</sup> A proposito delle colombeidi e del poema epico-oceanico tra Sette e Ottocento, Cfr. Tavazzi 2014, p. 156: «anche quando il ventaglio dei poemi su questo tema si arricchirà di ulteriori tentativi – dal *Cristoforo Colombo* di Lorenzo Costa (1846) alla *Scoperta dell'America* di Cesare Pascarella (1894) – essi lasceranno scarse tracce nella nostra storia letteraria, al punto che ancora oggi la loro memoria è relegata a saggi spesso datati sulla fortuna di Colombo o, al massimo, a qualche episodica rilettura moderna. Studiare i casi sette-ottocenteschi di vitalità del genere epico-oceanico non comporta, per quanto riguarda il periodo preso in esame, una necessaria revisione di questo giudizio. È semmai un modo per interrogarsi su come l'impresa colombiana, nella sua capacità di rispecchiare il moderno, si declini in questi secoli, coniugandosi con dei tentativi eroico 'fuori tempo' e lasciando invece le sue tracce più significative al di fuori del genere epico».

genere di poesia, che non può trovar il suo posto oggidi». <sup>49</sup> Si tratterebbe, insomma, di una conservazione a oltranza poco conforme alla sensibilità di un'epoca ormai indirizzata – per ciò che riguarda la narrazione – al romanzo in prosa. Tenca, infatti, non solo condivide appieno la tesi secondo cui «il romanzo ha ucciso l'epopea», ma afferma persino che «i migliori tentativi epici», ovvero *Il bardo della Selva Nera* di Monti e *I Lombardi alla prima crociata* di Tommaso Grossi, «non sono altro che dei romanzi verseggiati» e che «questo ravvicinamento dei due poeti, rappresentanti due scuole diverse ed entrambi concorsanti nello stesso concetto del poema, dovrebbe essere fecondo di esempi agli epici futuri». <sup>50</sup>

Restano però da spiegare, a questo punto, le ragioni di una così feconda produzione ottocentesca. Secondo Belloni, la causa andrebbe ricercata nel dibattito tra classicisti e romantici, che avrebbe indotto gli uni come gli altri a confrontarsi per evidenziare la superiorità delle rispettive poetiche: i classicisti avrebbero opposto ai romantici l'epica tradizionale, concepita come imitazione degli antichi o dei modelli rinascimentali, mentre i secondi avrebbero risposto con una proposta di poema riformato, più romanzesco e vicino alle tendenze del nuovo secolo. <sup>51</sup> La tesi di Belloni evidenzia, con Tenca, il carattere resistenziale del genere epico, il quale, per quanto abbandonato nel Settecento, continuò a conservare una certa forza d'attrazione nell'ambiente letterario. A ciò vanno aggiunte le particolari condizioni storiche di inizio secolo: se è vero che i rivolgimenti settecenteschi non avevano giovato alla composizione di lunghi poemi, non altrettanto si può dire per l'esperienza napoleonica di inizio Ottocento e per la successiva Restaurazione, che sembrarono preludere a un corso storico più stabile e duraturo. Bisogna anche considerare l'inedito accavallarsi di invenzioni in ambito tecnologico, fattore che suscitò l'entusiasmo per le 'magnifiche sorti e progressive', destinate a entrare anche nelle tematiche dell'epica. Tutto ciò alimentò forse le ambizioni degli uomini di lettere, stimolati a proporsi come guide spirituali nel nuovo paradigma; per farlo, specialmente in ambito classicista, potevano ricorrere al genere più antico, nobile e da sempre considerato espressione dei grandi corsi storici: l'epopea, per l'appunto. <sup>52</sup>

La storia dell'epica moderna è attraversata, fin dal Rinascimento, da una complessa dialettica tra innovazione e conservazione. Sulla scorta dell'imitazione dei classici e

---

<sup>49</sup> Tenca 1969, p. 216

<sup>50</sup> Ivi, p. 232

<sup>51</sup> Belloni 1910, p. 208: «Ora questa tendenza, o diciam pure moda, non trova altra spiegazione possibile se non nella lotta che allora si combatté viva e ardente tra le due scuole dei classicisti e dei romantici. [...] L'epopea di tipo classico non era e non poteva essere nelle grazie dei romantici, ed è naturale che, per ragione di contrasto, i classicisti le dimostrassero, non a parole soltanto, ma coi fatti, tutta la loro simpatia». Secondo Mario Chini la *querelle* può essere considerata una causa della ripresa dell'*epos* nell'Ottocento perché stimolò i classicisti a scrivere poemi «per dar battaglia, o per mescolarsi a una battaglia che si combatteva da altri», rivolgendosi «ai letterati, ai filosofi, agli scienziati» (Chini 1920, p. 17).

<sup>52</sup> In Italia, benché in controtendenza rispetto ai fenomeni politici appena descritti, va considerato anche il fervore rivoluzionario e indipendentista che serpeggiava tra i ceti più dinamici della società. I moti del '20 e del '30 ma soprattutto le tre guerre di indipendenza rappresentarono un ulteriore stimolo per l'epica, con tanto di auspici autorevoli per la nascita di un'epopea garibaldina (vd. quivi, parte quarta, cap. I).

della *Poetica* aristotelica il Cinquecento aveva ‘inventato’ il poema eroico, che nelle sue linee più ortodosse (quelle, se si vuole, dell’*Italia liberata dai Goti* o della *Gerusalemme conquistata*) si presentava come una sperimentazione prettamente letteraria, distante dalle sollecitazioni avventurose e romanzesche ancora vive nelle opere di Pulci, Boiardo, Ariosto, o in alcuni fortunati episodi della *Gerusalemme liberata* e dell’*Adone*. L’atteggiamento normativo garantì a lungo la conservazione dell’*epos*, stimolando il dibattito e, collateralmente, anche un moderato aggiornamento del genere stesso, ma si trattò di un processo relegato negli spazi delle accademie e dei circoli eruditi, destinato a subire nel corso del tempo la concorrenza di nuovi equilibri culturali. Nel Settecento, l’anacronismo insito in certa imitazione degli antichi venne denunciato da Voltaire, che nel *Saggio sulla poesia epica* affermava che fosse necessario conservare l’approccio dei classici senza riprodurne pedissequamente le forme e i contenuti:

Dobbiamo ammirare, negli antichi, ciò che è universalmente *bello*; approvare ciò che era bello nella loro lingua e nei loro costumi; ma incorreremo in gravi errori, se volessimo imitarli del tutto. Noi non parliamo più la stessa lingua; la religione, che è quasi sempre il fondamento della poesia epica, è l’opposto della loro mitologia. I nostri costumi sono tanto più diversi da quelli degli eroi dell’assedio di Troia, quanto da quelli degli Americani. [...]. Che diremmo di un autore che, seguendo le orme di Virgilio, introducesse delle arpie che ghermiscono il pranzo del suo eroe, e tramutasse vecchi vascelli in belle ninfe? In una parola, ammiriamo sì gli antichi; ma la nostra ammirazione non sia cieca superstizione: e non facciamo alla natura umana e a noi stessi l’ingiustizia di chiudere gli occhi alle bellezze che diffonde attorno a noi, per non guardare e non amare che le sue antiche produzioni, di cui non possiamo giudicare con altrettanta fermezza.<sup>53</sup>

Si tratta di una posizione aperta all’aggiornamento dell’epopea, rilanciata da Carlo Tenca in merito all’impiego del ‘meraviglioso’ per soggetti storici:

Non siamo più ai tempi, in cui la storia appaia sotto forme poetiche, come a’ giorni d’Omero, e basti ad esser grande poeta il descrivere i fatti così come accadono: adesso la storia è diventata una scienza, un’opera di analisi e di critica, e non di entusiasmo e di poesia. E chi stima di farla diventare poetica rivestendola di stranezze e di menzogne, e rigonfiandola con un meraviglioso a cui la nostra mente più non cede, quegli getta la fatica ed il tempo.

Guardando alle opere della ripresa ottocentesca analizzate da Tenca e Belloni, si nota una frizione tra esigenze di rinnovamento e tentativi di conservare strutture e temi tradizionali. Ci si imbatte in un ampio filone che ripercorre le tracce della *Gerusalemme liberata* o dell’odeporica seicentesca, con particolare attenzione per l’impresa di Cristoforo Colombo; ma vi è anche un insieme di testi che tenta di nobilitare fatti storici

---

<sup>53</sup> Voltaire 2014, p. 71-73.



e politici contemporanei, prima con la celebrazione delle imprese napoleoniche, poi con l'esaltazione dell'ordine restaurato dal Congresso di Vienna. L'introduzione di tali argomenti, del tutto in controtendenza rispetto alla teoria tassiana del poema eroico,<sup>54</sup> evidenzia ancor più l'incompatibilità tra i temi dei poemi e i mezzi impiegati: se la lontananza degli eventi può favorire l'*inventio*, pare invece ingiustificabile il ricorso al 'meraviglioso' o alle divinità pagane per trattare di fatti storici recenti. Ciò è evidenziato a più riprese da Tenca, colpito specialmente dall'*Aerostiade, ossia il Mongolfiero* di Vincenzo Lancetti; in questo caso è Vulcano in persona, rifugiatosi a Parigi dopo la cacciata dall'Olimpo, a consigliare a Montgolfier di costruire il primo pallone aerostatico in grado di trasportare esseri umani. «Se mai qualcuno scriverà, come può darsi, un poema epico sulle strade ferrate o sui battelli a vapore» – commenta salacemente Tenca – «non dimentichi il dio delle fucine, il quale anche dopo il volo del Montgolfier rimase a tener compagnia a noi poveri mortali».<sup>55</sup>

## 5. Considerazioni di metodo

L'analisi compiuta fin qui ha preso spunto dalle parole di Affò e da alcuni fenomeni che sembrano tracciare una continuità, a livello di istanze, tra la fortuna del poemetto settecentesco e la tradizione epica ed eroica: la frizione tra un gusto classicistico e precisi fattori storici, politici e sociali avrebbe indotto gli autori a prediligere la forma breve. In simili casi, tuttavia, non è sempre facile certificare la presenza di effettive intenzioni 'eroiche' o piuttosto l'azione esclusiva di altri modelli, come l'idillio o il poemetto didascalico, allegorico e filosofico. Ad esempio, se Cesarotti non avesse accluso alla *Pronea* il sottotitolo 'poema epico', e se come tale non lo avesse analizzato Giuseppe Barbieri, oggi non esiteremmo a collocare questo testo nel filone della 'visione' allegorica di argomento storico; nel caso di Monti, invece, dovremmo distinguere tra opere concepite subito per una misura breve e altre pensate inizialmente come veri e propri poemi, senza poter tracciare un discrimine netto tra le due casistiche.

Dal punto di vista metodologico bisogna compiere una scelta: o assegnare priorità a testi con ogni evidenza collocabili nel paradigma epico-aristotelico, oppure mutare prospettiva e sviluppare la ricerca a partire dalle 'zone grigie', quelle dove più si annida anche il rischio di ambiguità. Nei testi della ripresa ottocentesca, le esigenze di rinnovamento si manifestano tendenzialmente in modo passivo, quasi come effetto collaterale. Viste anche le ricognizioni dettagliate di Tenca e Belloni, si ritiene che tali opere costituiscano una prova di resistenza né troppo problematica né molto

---

<sup>54</sup> «La materia, che argomento può ancora comodamente chiamarsi, o si finge, e allora par che il poeta abbia parte non solo nella scelta, ma nella invenzione ancora, o si toglie dall'istorie. Ma molto meglio è, a mio giudizio, che dall'istoria si prenda, perché, dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile (presuppongo questo come principio notissimo), non è verisimile ch'una azione illustre, quali sono quelle del poema eroico, non sia stata scritta e passata alla memoria de' posterì con l'aiuto d'alcuna istoria» Tasso 1964, *Discorsi dell'arte poetica*, p. 4.

<sup>55</sup> Tenca 1969, p. 223.

determinante per gli sviluppi dell'*epos* nel percorso della 'poesia moderna'. Nella 'zona grigia', invece, il quadro verrebbe arricchito dalla compresenza di tre diverse casistiche: poemi di stampo dichiaratamente tradizionale, dove però si possono cogliere alcuni sintomi di un aggiornamento più o meno consapevole; poemetti concepiti come epopee ma di fatto realizzati con modalità che sembrano alludere a un filone letterario del tutto diverso, che può richiamare modelli preesistenti (l'idillio narrativo, la poesia didascalica ed eziologica etc.) ma anche anticipare soluzioni 'liriche' novecentesche; poemetti del tutto simili a questi ultimi ma su cui non è possibile certificare un'istanza epica da parte dell'autore. L'accostamento di testi ascrivibili a intenzioni, sperimentazioni e tradizioni differenti incentiva l'analisi di fenomeni che, nella loro trasversalità, possono arricchire l'interpretazione della poesia ottocentesca e dei suoi sviluppi in direzione contemporanea. L'*epos* può funzionare, insomma, come mezzo di contrasto: essendo un modello di riferimento imprescindibile e dichiarato in una temperie letteraria pre o anti romantica, ogni suo aggiornamento all'interno di forme narrative brevi può essere inteso come un adattamento ai tempi, e dunque come un sintomo di dinamiche contestuali (storiche, ideologiche, formali, cognitive...) che permettono di approfondire non solo l'evoluzione dei generi narrativi, ma anche quella della 'poesia moderna' o di alcune sue manifestazioni.

Venendo alle scelte pratiche, per questa prima parte ci si è concentrati sul lasso di tempo tra gli anni Ottanta-Novanta del Settecento e i primi due decenni dell'Ottocento, quando si danno contemporaneamente due condizioni: 1) si diffonde una ripresa (e, in seguito, una strenua difesa) di un gusto classicista consapevolmente in controtendenza rispetto ai tempi; 2) si assiste a una serie di innovazioni favorite dal contrasto tra istanze resistenziali e mutamenti storico-sociali (vd. anche infra, parte seconda, cap. I). Per porre dei limiti all'ambiguità e alla varietà del *corpus* si è scelto di riflettere in prima battuta sull'argomento mitologico: in esso è più facile riconoscere un nucleo a tutti gli effetti narrativo e un gusto palesemente classicistico. L'argomento mitologico, inoltre, accomuna sia testi brevi sia alcuni poemi di stampo tradizionale composti a partire dalla fine del XVIII secolo, come la *Teseide* (1805) di Teresa Bandettini Landucci e il *Cadmo* (1821) di Pietro Bagnoli. In questo modo sarà possibile valorizzare alcuni espedienti condivisi trasversalmente da poemi e poemetti, verificandone infine la pervasività anche in narrazioni di altro argomento, ivi compresi alcuni testi della ripresa ottocentesca. Ma la questione mitologica sembra rappresentare l'avvio più opportuno anche per le implicazioni culturali, filosofiche ed estetiche che trascina con sé; si tratta infatti di un tema al centro del dibattito settecentesco e della successiva *querelle* tra classicisti e romantici, non solo in ambito narrativo, ma anche, complessivamente, in tutto il panorama poetico.

## 6. Mito, razionalismo e conoscenza: favole antiche e fantasia poetica tra Gravina e Vico

La discussione attorno alla mitologia caratterizza tutta la storia della letteratura italiana ed europea, e verte specialmente sulla frizione tra l'adesione al cristianesimo e il fascino di una tradizione classica che, per la sua lunga storia, possedeva basi estetiche e letterarie ben radicate nella sensibilità del ceto colto. L'origine della questione va fatta dunque risalire alla tarda antichità, nel momento in cui il cristianesimo dovette confrontarsi con il retroterra dei culti pagani a cui andava via via sostituendosi. Quello che poteva sembrare uno scontro inevitabile si risolse in una coesistenza tutto sommato pacifica, garantita da una lettura evemeristica, figurale e morale della mitologia antica. Tale coesistenza, che attraversò senza grandi alterazioni anche il periodo centrale dell'umanesimo italiano ed europeo, entrò in crisi nel XVI secolo principalmente per due motivi: da un lato la reazione controriformistica, poco incline a tollerare compromissioni col paganesimo e con dottrine non eterodosse; dall'altro una generale riluttanza dell'ambiente erudito a proseguire sulla strada dell'esegesi allegorico-cristiana dei testi.<sup>56</sup> Ciò portò di fatto a una frattura tra mito e religione: l'allegoresi, nei poemi come in tutti i generi letterari, doveva servirsi di immagini e simboli religiosi senza incorrere nella mescolanza di sacro e profano. Il mito, accolto sempre più come retaggio laico, edonistico, tutt'al più sfruttabile in senso edificante e morale, veniva insomma a rappresentare uno strumento problematico: per potervi ricorrere bisognava rinunciare a ogni sua declinazione sapienziale e anagogica.

Di questo conflitto si trova traccia ancora nel Settecento, se non persino alle soglie del XX secolo. Sintomatico, a questo proposito, è il modo con cui Belloni 'giustifica' l'operazione poemica di Marino:

Nulla di strano né di originale ha dunque codesta sua predilezione per la mitologia, predilezione che non gli impedì, come non impedì al Chiabrera, di trattar materie sacre. Non è un dissidio che sia nell'anima sua, non una lotta che vi si combatta tra l'arte e la fede. [...] L'arte era separata affatto dalla vita, e per ciò noi non dobbiamo considerare l'*Adone* se non come il lavoro d'una fervida fantasia, senza cercarvi l'indizio d'una scarsa e tiepida religiosità, senza vedervi altro scopo oltre a quello che il poeta propose a tutta l'opera sua di secondare il gusto de' tempi [...].<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Guthmüller specifica che a entrare in crisi è soprattutto la figuralità cristiana dei miti, non l'approccio allegorico in tutte le sue forme. Cfr. Guthmüller 1997, p. 64 «L'interpretazione allegorico-cristiana delle *fabulae* a scopo di predica viene sempre più malvista, fino a cadere alla fine vittima delle tendenze innovatrici della Controriforma. La stessa cosa non vale per l'interpretazione allegorica propria dell'ambiente scolastico e universitario, che, pur essendo condannata da umanisti come Regio, continua vivere in nuovi commenti alle *Metamorfosi* e soprattutto nei grandi manuali mitologici dell'alto Rinascimento che si rifanno a Boccaccio: sotto l'influsso delle tendenze ostili alla poesia della Controriforma, questo tipo di interpretazione allegorica acquista addirittura nuova importanza». Per una panoramica delle diverse modalità di riutilizzo del mito intorno al Cinquecento si rimanda a Ivi, pp. 37-64.

<sup>57</sup> Belloni 1910, pp. 361-362.

Come vedremo meglio in seguito (vd. infra, cap. II. 3), Quadrio affrontava la questione mitologica o appellandosi a un principio di verosimiglianza (i personaggi della classicità non possono naturalmente fare riferimento a divinità cristiane) o declinandola in senso morale e allegorico, senza però alcuna compromissione con concetti religiosi. Ma basterà anche leggere una breve nota apparsa nell'ultima pagina dei *Versi sciolti* (1762) di Agostino Paradisi per certificare quanto risultasse problematico, nel Settecento, il ricorso alla mitologia pagana:

AL DISCRETO LEGGITORE

Avverti, che i sentimenti dell'autore sono  
perfettamente cattolici, avvegnachè le  
sue poesie sieno sparse d'espressioni  
mitologiche, e gentilesche.<sup>58</sup>

Nel secolo dei Lumi, tuttavia, si diffuse anche un atteggiamento laico che giovò alla riabilitazione delle 'favole antiche' a fini poetici e sapienziali. In Italia, gli autori che influirono maggiormente in questa direzione furono Gravina<sup>59</sup> e Vico: le loro riflessioni non solo inaugurarono una complessa fase di riutilizzo della mitologia nella scrittura in versi, ma instaurarono anche una più stretta correlazione tra mito e facoltà poetica, con evidenti conseguenze sul piano pratico e teorico.

Nel primo libro della *Ragion poetica*, Gravina ribadisce la natura allegorica del mito e pone l'accento sui rapporti che intercorrono tra verosimiglianza e finzione. La poesia – afferma –, come anche la filosofia, deve indagare la verità e mantenere saldo il rapporto con la realtà storica, morale e civile. Da una prospettiva diacronica, dunque, i miti sarebbero invenzioni poetiche con cui nell'antichità venivano personificati concetti e verità condivise:

Il poeta dà corpo ai concetti e, con animar l'insensato ed avvolger di corpo lo  
spirito, converte in immagini visibili le contemplazioni eccitate dalla filosofia,  
sicché egli è trasformatore e produttore, da qual mestiero ottenne il suo nome.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> A. Paradisi, *Versi sciolti*, p. 63.

<sup>59</sup> Sulla formazione di un'idea sapienziale di poesia (qui in ambito pastorale) e di una corporeità allegorica nel Gravina più giovanile delle *Ecloghe* napoletane, vd. Selmi 2017a. Cfr. Ivi, p. 124: «Si tratta di una scelta di campo dai contorni complessi dove il ritorno all'antico si fa militanza in nome dell'avanguardia filosofica dei moderni, impegno al ritrovamento di un nucleo di verità originarie da opporre alla crisi epistemologica in atto nel pensiero scientifico e speculativo di fine Seicento; reazione, diffusa nel gruppo dei "cartesiani napoletani", al declassamento del sapere umanistico indotto dagli eccessi intellettualistici di una certa ortodossia renatista, nella ricerca di un diverso rapporto fra poesia e filosofia. A ciò mirava già dalle *Egloghe* il ricorso graviniano a uno stile allegorico in grado di rendere "corporeo il metafisico", ossia di declinare il momento teoretico dell'illuminazione del vero a un linguaggio poetico di riscatto etico e giuridico-civile, dove "la luce sempiterna ed alma» della virtù divina "trae la mente con sé varie scintille, / quando s'innesta a la corporea salma"(Egl. III, 67-69)».

<sup>60</sup> Gravina 1991, p. 22.

Perché la ‘favola’ sortisse effetti pedagogici, il poeta dell’antichità doveva rifuggire da ogni parvenza di falsità, mescolando le cose umane con le divine, la storia con la fantasia, e soprattutto collocando le sue invenzioni in secoli lontani, «dei quali la memoria era languida e nuvolosa». <sup>61</sup> La mitologia costituirebbe dunque un mezzo poetico degli antichi per rappresentare «in figura visibile» un insegnamento «o morale o fisico o teologico». <sup>62</sup> L’approccio di Gravina si allontana da un’interpretazione strettamente evemeristica e pone l’accento sul ruolo attivo della fantasia poetica, anticipando un’idea poi sviluppata per vie differenti anche da Vico. Nella *Ragion poetica*, sulla scia di un dibattito già intrapreso nel Seicento, la creazione mitologica è intesa come un processo consapevole e mediato dalla ragione, con l’implicita conseguenza di assottigliare il divario temporale tra mitopoiesi degli antichi e dei moderni: la ‘favola’, dalla prospettiva graviniana, può assolvere il proprio ruolo pedagogico, civile e didattico tanto nelle epoche primitive quanto nella contemporaneità, con funzione ausiliare rispetto al sapere filosofico e scientifico:

Or si può ciascuno accorgere della natura della favola e del frutto ch’indi si coglie. Ben si vede ch’ella, rassomigliando con finti colori le cose naturali e civili e tutto il mondo apparente, scuopre l’invisibile e l’occulto e per ignoto sentiero conduce alla scienza, perché, come s’è detto, col mezzo delle immagini sensibili s’introducono negli animi popolari le leggi della natura e di Dio e s’eccitano i semi della religione e dell’onesto [...].

Qui mi dirà taluno che la notizia dei costumi ed affetti umani, senz’attenderla dalla rassomiglianza, si potrebbe più facilmente ritrarre dal vero e dal reale. Ma se questi vorrà seguirmi coll’attenzione e non gli parrà meraviglia, e conoscerà che s’apprende più dalle cose colorite sul finto, che dagli oggetti reali, e nel medesimo tempo scorgerà la cagione del sommo diletto ch’a larga copia scorre dalla rassomiglianza.

Ciò significava, in altri termini, rivendicare l’attualità del mito e promuoverne un impiego allegorico-divulgativo anche nel segno dell’idea oraziana del *miscere utile dulci*. Nell’ambiente erudito della prima metà del secolo, qui interpretato da Gravina, non si registra dunque un vero conflitto tra approccio razionalista e attività letteraria. L’uno e l’altra, invece, cooperano nell’indagine e comprensione della realtà, sfruttando ora i dati della ragione ora l’incisività delle immagini sensibili prodotte dalla fantasia poetica.

La riflessione graviniana rimarrà vitale lungo tutto il secolo XVIII, tanto da riemergere quasi intatta nei *Trattatelli estetici* di Carrer, dove il ricorso a immagini sensibili rivestite dell’armonia dei versi viene proposto come alternativa

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 23.

<sup>62</sup> *Ibid.*

sapientiale alla prosa tecnica e scientifica.<sup>63</sup> Del resto, come osserva Giovanna Scianatico, «il problema della resa sensibile di idee, sentimenti, tendenze collettive dei popoli – quanto gli antichi esprimevano attraverso la mitologia – [...] si ripercuote nel dibattito letterario del secondo Settecento europeo»; la questione è quella di creare «una sorta di mitologia *credibile*, con cui poter sostituire le immagini degli antichi»<sup>64</sup> e con cui calare l'antichità nel presente, la letteratura nel quotidiano. Questo percorso, come avremo modo di vedere, sarà caratterizzato da una grande varietà di soluzioni: si va dalle più occasionali citazioni di miti e allegorie fino alla proposta lirica leopardiana, passando per tentativi, come quello di Pindemonte nella *Francia*, di rappresentare l'esperienza storica e soggettiva recuperando le personificazioni della Libertà, della Legge, della Giustizia e della Virtù.<sup>65</sup> Sarà Foscolo però, come nota ancora Scianatico, a «cogliere e portare all'estremo il senso del programma simbolico-allegorico della poesia neoclassica» e con esso, si potrebbe aggiungere, anche la concezione graviniana delle 'favole antiche':

Per ridicole che possano apparire ai critici metafisici, le allegorie sono state tuttavia il materiale più bello e utile per il lavoro degli artisti; e il discredito nel quale sono ora cadute, è sorto dall'uso indiscriminato che ne è stato fatto, e dal cattivo gusto dei loro moderni inventori: perché ogni allegoria è, in verità, solo un'idea astratta personificata che, agendo perciò più rapidamente e facilmente sui nostri sensi e la nostra immaginazione, ha una presa più immediata sulla mente. [...]. Se, invece dei loro poeti che fornivano soggetti, attitudini ed espressioni agli artisti, gli Ateniesi avessero avuto filosofi come Burke e Mendelssohn, è lecito dubitare che avrebbero mai eseguito quei capolavori di scultura che Fidia riconosce aver copiato da tre versi dell'Iliade.<sup>66</sup>

Con l'opera di Vico, invece, si insinua nella coscienza degli intellettuali l'impressione di una frattura irreversibile rispetto agli antichi. L'apporto dello studioso partenopeo risiede proprio nella diversa concezione della mitopoiesi e degli universali fantastici. All'antonomasia vossianica e ai tradizionali procedimenti analogici e razionali, Vico sostituisce, nelle stesure della *Scienza nuova* successive al 1725, un processo 'identitario' esclusivo dei soli popoli primitivi e incompatibile con i meccanismi mitopoietici delle età successive a quelle degli dei e degli eroi. Sulle implicazioni di tale innovazione vale la pena riportare alcune considerazioni di Andrea Battistini:

Mentre l'antonomasia poteva ancora esaurire in sé la dinamica secondo cui un nome proprio di persona, comunque derivato da nomi o azioni comuni, sostituisce

---

<sup>63</sup> Cfr. Carrer 1969 (*Sulla poesia popolare*), p. 93: «[il poeta] circonda di immagini e d'armonia il proprio trono, e di là potrà dettare aforismi più veri e meglio creduti di quelli che sogliono e possono rivelarsi dalle scienze perplesse e incomplete».

<sup>64</sup> Scianatico 2017, p. 91

<sup>65</sup> Cfr. *Ibid.*

<sup>66</sup> U. Foscolo, *Dissertazione...*, pp. 144-145.

l'intero genere degli individui di cui la persona fa parte, ora non è più in grado di motivare da sola la seconda fase dell'operazione, con la quale i primitivi vi «attaccarono tutti i particolari diversi appartenenti a ciascun d'essi generi». Per quanto la logica del pensiero mitico abbia sempre una sua corporeità, la facoltà 'poietica' dei primitivi è in grado di creare esseri affatto immaginari che, come si è appena visto, sono definiti da Vico «ritratti ideali».

[...]

La differenza sostanziale che distingue le metafore degli 'addottrinati' da quelle dei primitivi è che a questi manca – a dirla ancora con Todorov – una «coscienza paradigmatica», non potendo scegliere (e quindi distinguere) tra un'espressione 'propria' e un'espressione 'figurale'. Avviene così che il ragionamento degli uomini della prima età non procede per analogia, con la quale si vedono tra le cose delle somiglianze «proporzionate», ma procede per identità, in modo che le metafore divengono predicati coincidenti perfettamente con il loro soggetto, con la conseguenza che mentre per i primitivi, a causa di questa condensazione semantica, il loro linguaggio era affatto 'letterale', dal punto di vista dei moderni la prima lingua umana dopo il diluvio fu interamente costituita da tropi.

[...]

La differenza tra assimilazione analogica e identità è lo stesso canone ermeneutico che nella *Scienza nuova* differenzia la logica poetica dei primitivi dalla logica riflessa degli «addottrinati».<sup>67</sup>

In questa prospettiva è chiaro che, con il venir meno delle condizioni storiche che sostenevano la natura metafisica del mito, poesia e ragione cominciarono a essere intese come due momenti antitetici della storia e della natura umana, del tutto inconciliabili anche sul piano sincronico. È vero che la visione vichiana stimolò, nel Settecento, la diffusione di interessi animistici e di una nuova e più intima concezione del mito come ritorno alle origini e all'antico rapporto tra uomo e natura;<sup>68</sup> ma è anche vero che questi stessi tentativi presupponevano la consapevolezza di una frattura storica e di un'opposizione con il sapere scientifico e razionalista, entrambe risolte per lo più in senso utopico e individuale:

La rifunzionalizzazione delle figurazioni mitiche, greche o romane che siano, si mostra al lettore borghese *sentimentalisch* di fine Settecento come epifania di una realtà tanto perfetta quanto anacronistica, che sembrerebbe impedire ogni identificazione da parte del destinatario; quasi paradossalmente, il poeta moderno usa queste figurazioni proprio come veicolo di utopia: solo perché sono la perfezione rivelata dell'essere, esse possono agire attivamente nell'oggi come rivelazioni del dover essere.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Battistini 2004, p. 191; p. 193; pp. 197-198. Per una trattazione generale dell'argomento vd. Ivi, pp. 175-199.

<sup>68</sup> Per la questione vd. Scianatico 2007.

<sup>69</sup> Frassinetti 1998, p. 27.

La riflessione settecentesca sul ruolo dell'invenzione poetica e sui suoi rapporti con il paradigma culturale della modernità portò a risultati artistici assai vari e spesso contraddittori: vi fu chi, come Baretti, esaltò l'approccio speculativo della letteratura inglese a chi invece, come Bettinelli, si scagliò apertamente e a più riprese contro il gusto filosofico in poesia;<sup>70</sup> da un lato si assistette a un proliferare di poemetti didascalici in cui, per dirla con Gaspari, «nel concetto oraziano dell'*utile* da contemperarsi col *dolce*» toccava «al primo termine di prevalere»,<sup>71</sup> dall'altro emersero, anche nel solco di una temperie sensistica e preromantica, nuove tendenze stilistiche votate all'elaborazione emotiva del dato sensibile ed esaltanti il genio e l'entusiasmo individuale. Ad imporsi nel lungo periodo, però, fu soprattutto un senso di incolmabile frattura e di opposizione con il pensiero scientifico-filosofico e parallelamente con le tendenze della nascente poetica romantica. Tale dibattito è ben documentato dal *Sermone sulla mitologia* di Vincenzo Monti: gli dei e gli eroi della classicità – osserva il poeta – sono agli occhi dei romantici e dei filosofi moderni solo «nomi e concetti di superbo riso, / perché il ver non v'impresse il suo sigillo, e passò la stagion delle pompose menzogne achèe»;<sup>72</sup> le «nuove poetiche dottrine», al grido di «Fine ai sogni e alle fole, e regni il vero!»<sup>73</sup>, avrebbero sostituito «al gran padre Oceano e Amfitrite»<sup>74</sup> un «pauroso / di sozzi mostri abisso», con orche deformi in luogo delle Nereidi; il sapere scientifico avrebbe alterato e spazzato via l'antica armonia dei corpi celesti: la luna, il sole e le stelle, non più «rapite in giro \ armonioso, e per l'etera volta \ carolanti, non più mosse da dive \ intelligenze», sono ora «dannate al freno \ della legge che tira al centro i pesi».<sup>75</sup> Poco giova al poeta ribadire l'idea graviniana di una possibile coesistenza di fantasia e Verità nel segno del *miscere utile dulci*; non può che farlo in un contesto esortativo, nostalgico e utopico:

Ah! riedi al primo officio, o bella diva;  
riedi, e sicura in tua ragion col dolce  
delle tue vaghe fantasie l'amaro  
tempra dell'aspra verità. No'l vedi?  
Essa medesima, tua nemica in vista,  
ma in segreto congiunta, a sé t'invita:

(*Sermone sulla mitologia*, vv. 158-161)

La lezione vichiana ha ormai prodotto una frattura tra la modernità e l'epoca in cui quel «primo officio» poteva ancora realizzarsi; in altri passi del testo, Monti sembra perseguire un atteggiamento resistenziale, sbarrando il passo al dialogo con le moderne dottrine filosofiche e con il gusto romantico:

<sup>70</sup> Per tali aspetti del dibattito Settecentesco vd. Sapegno 1952.

<sup>71</sup> Gaspari 1998, p. 1264.

<sup>72</sup> V. Monti, *Sermone sulla mitologia*, vv. 120-123.

<sup>73</sup> Ivi, v. 85.

<sup>74</sup> Ivi, v. 100.

<sup>75</sup> Ivi, vv. 183-185.



Senza portento, senza meraviglia  
nulla è l'arte de' carmi, e mal s'accorda  
la meraviglia ed il portento al nudo  
arido Vero che de' vati è tomba.

[...]

[...] legge che tira al centro i pesi;  
potente legge di Sofia, ma nulla  
ne' liberi d'Apollo immensi regni,  
ove il diletto è prima legge e mille  
mondi il pensiero a suo voler si crea.

(*Sermone sulla mitologia*, vv. 91-94; 185-189)

In un simile contesto di incompatibilità tra classicismo e cultura contemporanea, delle originarie funzioni del mito descritte da Vico e Gravina poteva essere conservata, e di conseguenza accentuata, soprattutto l'istanza etico-civile, di fatto la sola alternativa a un ripiegamento pessimistico e nostalgico. Il che comportava in ogni caso un rafforzamento del carattere utopico, esortativo e soggettivistico del testo poetico. Non a caso, se si guarda al percorso dei *Canti* leopardiani, ci si accorge che a incentivare la scrittura poetica, dopo lo stoico monologo del *Bruto minore*, il lamento di Saffo e il tramonto delle 'favole antiche', sarà infine una spinta etico-civile frutto di una riflessione intima sull'uomo e sulla natura; è in un certo senso la rivendicazione, oltre la crisi del gusto mitologico, della funzione di guida rivendicata dai poeti, i soli in grado di cogliere le dinamiche universali del genere umano e della natura attraverso i sensi, i sentimenti e l'intima speculazione.

La ridefinizione della poesia in senso morale e utopico va di pari passo anche con gli sviluppi dell'estetica winckelmanniana, che a sua volta ha giocato un ruolo fondamentale nel riuso e abuso della mitologia a fine Settecento. Per dirla con Piero Pieri, «l'esempio della statuaria greca predispone ad un ritorno al passato come riaffermazione rivoluzionaria di valori formali e morali ai quali aderire per proporre nuovamente un ideale di umanità liberata». <sup>76</sup> Di qui anche l'aspirazione a una poesia «alta, messaggera di verità 'arcane', superiore al descrittivismo illuministico e alla ricerca di un figurativo elegante ed edonistico» <sup>77</sup>, votata a una più solenne funzione etico-civile; solo in tale dinamica si incarna il tentativo di «trionfo della poesia sulla storia» e di restituzione, al poeta, della sua «funzione originaria di legislatore della polis» <sup>78</sup>, da intendersi anche come volontà di operare attivamente nel presente, seppure

---

<sup>76</sup> Pieri 2000, p. 37.

<sup>77</sup> Binni 1967, p. 178.

<sup>78</sup> Ferraris 1998, p. 1307.

in un modo destinato a evolvere nella resistenza individuale di Parini, nell'utopia foscoliana delle *Grazie* o nel ripiegamento lirico-meditativo dei *Canti* leopardiani.

L'azione di tutti questi stimoli sembra confermata, in prima battuta, dalle parole con cui Belloni introduce i poemi mitologici tra Sette e Ottocento. Secondo lo studioso, infatti, a tale altezza cronologica il mito svolgerebbe principalmente tre funzioni: «adombrare un'idea estetica», «commentare e illustrare vicende politiche contemporanee» e «raffigurare simbolicamente il corso, i progressi e le conquiste dell'umana civiltà».<sup>79</sup> A ognuna di queste funzioni Belloni associa alcuni dei testi del nostro corpus: «al primo gruppo appartengono la *Musogonia* del Monti, le *Grazie* del Foscolo, l'*Urania* del Manzoni; al secondo il *Prometeo* del Monti; al terzo il *Cadmo* del Bagnoli, la *Teseide* della Bandettini, la *Feroniade* del Monti».<sup>80</sup> Va osservato, però, che anche il tentativo di «adombrare un'idea estetica» non è esente da stimoli di carattere storico e politico: per quanto riguarda la *Musogonia*, lo si è visto attraversando le variazioni dell'epilogo, che mostrano come solo nella fase più matura, di fronte all'evidenza dell'instabilità politica, prevalga in Monti una linea puramente estetica; per quanto riguarda il carne foscoliano, invece, basterà ricordare, con Gavazzeni, come «la composizione delle *Grazie* non possa in alcun modo andar disgiunta dall'evoluzione degli avvenimenti storici» e come, alla luce di alcune testimonianze autoriali, il testo riveli una vera e propria «funzione civile», essendo concepito, nella sua forma tripartita, «in qualità di antidoto contro l'aggressiva oppressione di forze che mettevano a repentaglio non solo la vita di tanti uomini ma anche e soprattutto la libertà della patria»;<sup>81</sup> al punto che si potrebbe scorgere, in Foscolo, un'azione ostacolante degli eventi storici analoga a quella già sperimentata da Monti, se è vero che:

il poeta [...] continuò a lavorare intorno alle *Grazie*, adattandone di volta in volta alla mutata situazione politica una trama simbolica che si andava così dilatando fino ai limiti dell'ingovernabilità strutturale, finché (nella notte fra il 30 e il 31 marzo 1815), abbandonata precipitosamente Milano, prese la definitiva via dell'esilio.<sup>82</sup>

Nella *Dissertazione*, inoltre, Foscolo non manca di sottolineare la valenza morale delle raffigurazioni mitologiche e poetiche; in prima battuta rifiuta alcuni approcci dell'aristotelismo rinascimentale:

Il loro significato morale è altrettanto ovvio: perché, (nonostante Aristotele, o piuttosto gli interpreti dogmatici dei suoi oracoli insegnino il contrario), i poeti non

---

<sup>79</sup> Belloni 1910, p. 366.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Gavazzeni 1994, pp. 575-576. I primi versi (4-8) dell'edizione del *Quadernone* esprimono chiaramente tale posizione: «a voi chieggo l'arcana / armoniosa melodia pittrice / della vostra beltà; sì che all'Italia / afflitta di regali ire straniera / voli improvviso a rallegrarla il canto».

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 577. In Inghilterra, inoltre, «il Foscolo non avrebbe più trovato sufficienti stimoli e motivazioni per riprendere seriamente in mano il lavoro e, tanto meno, per portarlo a compimento: questo egli confesserà apertamente nella *Dissertation* apparsa nel 1822 [...]». (*Ibid.*)

devono scrivere versi solo per il divertimento degli oziosi: gli antichi raramente lo facevano, e men che meno quelli che componevano Inni da cantarsi nei templi, mentre venivano offerti sacrifici durante festività solenni.<sup>83</sup>

In secondo luogo, ribadisce il principio esaltando il ruolo della morale in epoca moderna, benché, nella finzione della *Dissertazione*, le *Grazie* siano presentate come un antico inno greco:

Eppure, per quanto concerne quasi tutti gli altri inni che ci sono pervenuti [...], il misticismo in cui sono avvolti, tendeva a farne veicolo per consacrare e preservare le tradizioni favolose e i riti culturali; piuttosto che a orientare usi e costumi del genere umano. [...] Questo Inno alle Grazie, anche rispetto a quegli antichissimi inni, contiene senza dubbio una maggior quantità di allegorie mistiche; ma nel contempo è anche di gran lunga superiore il numero delle allusioni morali del tutto ovvie che esso abbraccia.<sup>84</sup>

Le tre direzioni tracciate da Belloni, a ben vedere, potrebbero essere riassunte in una definizione di questo tipo: *la narrazione mitologica tra Sette e Ottocento rappresenta una scelta estetica mossa da istanze soggettivistiche e strettamente connesse all'orizzonte storico e politico*. Nel medesimo passo, Belloni specifica che questi testi andrebbero ascritti a differenti categorie, mettendo in evidenza, indirettamente, anche la trasversalità delle istanze appena descritte.<sup>85</sup> Il capitolo seguente ha appunto l'obiettivo di approfondire questo assunto, prendendo in considerazione sia opere di argomento mitologico sia testi narrativi più eterogenei per stile e contenuto, ma sempre riconducibili a una tradizione 'alta' di stampo classicista. Attraverso un'analisi stilistica e in senso lato narratologica, si tenterà di dimostrare come molte dinamiche appena discusse abbiano in realtà implicazioni su larga scala, al punto da agevolare una sovrapposizione tra *epos* e narrazioni dal profilo didascalico, allegorico o storico-celebrativo, con anche possibili anticipazioni di alcuni espedienti caratteristici della 'poesia moderna'.

---

<sup>83</sup> U. Foscolo, *Dissertazione...*, p. 165.

<sup>84</sup> Ivi, pp. 165-166.

<sup>85</sup> «La forma tipica del genere non si ha, però, che ne' due del Bagnoli e della Bandettini; gli altri o sono più lirici che epici o svolgono semplicemente una breve azione, che potrebbe servir d'episodio in un poema maggiore». Belloni 1910, p. 366.

## II. Strategie stilistiche e narrative

### 1. Oltre le norme aristoteliche

In un importante studio sul poema epico ed eroico del Cinquecento, Stefano Jossa [2002] analizza alcune trasformazioni che sembrano preludere agli esiti settecenteschi, con conseguenze anche sul piano delle strategie formali, stilistiche e narrative. Secondo lo studioso, ne *Gli eroici* di Giovan Battista Pigna si coglierebbe simultaneamente una sintesi e un superamento delle norme aristoteliche. Innanzitutto, vi sarebbe un asservimento della diegesi a obiettivi più prettamente allegorici, per cui l'eroico «non si propone [...] di raccontare una storia, ma di rappresentare un'idea».<sup>86</sup> Ciò, in secondo luogo, comporterebbe alcune alterazioni sul piano dell'estensione e delle caratteristiche generali del testo:

L'unico limite dell'epos è infatti la lunghezza, che è dovuta alla difficoltà di cogliere il divino nell'umano [...].

La poesia sarà perciò fondata sulla brevità: «E ancora che a render conto delle onoratissime qualità del Principe vi si ricercassero assai più versi, pur egli si mostra così eccellente in esse qualità, che la finezza e altezza loro non si paragona alle virtù ordinarie e comuni de gli altri cavalieri. E però si riserra in ristretti concetti e con le sole sufficienti parole distesi».<sup>87</sup>

Infine, si riscontrerebbe una netta centralità dell'eroe, che concentrerebbe su di sé (e in sé) il valore allegorico e morale dell'intero poema:

Il poema eroico fornirà dunque un modello, in cui l'eroe è simbolo di un valore. Protagonista del poema non sarà, infatti, Alfonso II d'Este, ma l'idea di Principe, che egli rappresenta alla perfezione.<sup>88</sup>

Tra Sette e Ottocento questi aspetti ritornano in modo pressoché costante, anche dove dissimulati sotto una veste più tradizionale. Nei poemi della ripresa ottocentesca l'importanza dell'eroe è già visibile nei titoli, che nella maggior parte dei casi esibiscono o il nome del protagonista (es. *La Teseide*, *Il Cadmo*, *L'Amerigo* di Massimina Fantastici Rosellini etc.), o il riferimento a un'azione modellata su di esso

---

<sup>86</sup> Jossa 2002, p. 47. Cfr. Ivi, p. 49: «Distinguendo il discorso, che è storico e politico, dal significato, che è allegorico, Pigna introduce la possibilità di una lettura doppia della poesia: da un lato una lettura 'attiva', rivolta al contenuto, politica; dall'altro una lettura 'contemplativa', rivolta al significato, poetica».

<sup>87</sup> Jossa 2002, pp. 47-48.

<sup>88</sup> Ivi, p. 47. Da notare che, nel discutere dell'*Eroico poema* come genere letterario anche sulla base dei principi del Pigna, Irene Affò nota un'incongruenza tra la teoria e la pratica: «Ma quello, che più mi fa trasecolare, si è, che egli pensò d'aver dato un esemplare di perfetto Poema Eroico in cinquanta stanze composte sopra una caduta da cavallo di Alfonso d'Este, le quali stanze, paragonate coi tre libri, che egli scrisse intorno al Poema eroico, mi fanno sospettare, che questi tre libri fossero per lo esso altrui involati, siccome involato aveva poco prima i *Romanzi* al Giraldi, che gravemente ne dolse». Affò 1993, p. 191.

(la *Colombiade* di Leonardo Bellini, la *Gualdrada* di Pietro Castiglioni, etc.), o ancora una soluzione mista in cui si citano sia le ‘armi’ che il ‘capitano’ (l’*Amedeide* o *Rodi salvata* di Vincenzo Marengo, *Il Camillo* o *Veio conquistata* di Carlo Botta, *Federigo II o della Slesia riscattata*, di autore anonimo, etc.). Tanto l’eroe quanto l’azione che in esso si incarna tendono però a subordinare l’interesse narrativo a una rappresentazione morale della storia e del presente. Come già anticipato, in alcuni casi vengono trattati persino argomenti contemporanei o vicini all’esperienza dell’autore: l’esempio più evidente è quello dell’*Emedeide* di Giovan Andrea Miovilovich, in cui il poeta descrive la spedizione dell’armata Veneta contro i Turchi (a cui prese parte) rielaborando le proprie relazioni di guerra.<sup>89</sup> Con procedimento allegorico, invece, Troilo Malipiero fa oggetto di rappresentazione epica la politica dei propri tempi, narrando le vicende del Congresso di Verona nel poema *La Verità nello spirito dei tempi e nel nuovo carattere di nostra età* (1822). I testi di argomento contemporaneo, sulla scia di un gusto già settecentesco, tendono a presentare sotto la veste narrativa «alcun che della satira o della polemica»,<sup>90</sup> al punto che Tenca, proprio per questo motivo, stenta a riconoscere in essi dei veri e propri poemi epici.

I fatti antichi, analogamente, sono spesso strumentalizzati al servizio di una visione autoriale e di una rappresentazione del presente, come nel *Camillo* di Giuseppe Biamonti, dove l’intento allegorico determina scelte incoerenti e anacronistiche; per dirla con Belloni (e Tenca):

Il *Camillo* di Giuseppe Biamonti (1814) è un poema allegorico: l’autore, volendo dimostrare che l’unità è simbolo dell’ordine e che la moltitudine invece è simbolo della confusione e del vizio, adombrò la caduta di Napoleone, la cacciata dei Francesi e il ristabilimento del primo ordine di cose nella cacciata dei Galli e nella conquista di Veio. Ma siccome (nota il Tenca) il toccar de’ contemporanei è sempre pericoloso, anche in un poema allegorico, così l’autore commise l’anacronismo di porre a capo de’ Galli un condottiero che si oppone a tutte le loro barbare costumanze: e questa è l’unità simbolo dell’ordine e della virtù!

In generale, pare che i canoni tradizionali possano essere infranti, più o meno esplicitamente, in nome di una superiore ‘unità di concetto’. Ciò non significa che l’aristotelismo venga definitivamente accantonato: il principio di ‘unità d’azione’ resta centrale in sede teorica, e Quadrio ne fa ancora l’unico vero criterio di perfezione, nonché il discrimine tra epica eroica e romanzesca:

Questa differenza è la principale, e quella dirò così, che sostanzialmente diversifica l’una specie di poemi dall’altra. Perciò noi tra romanzi molte epopie abbiamo annoverate latine, e greche, che abbiam trovate, o credute mancar di unità. Le altre differenze ivi ad una ad una spiegate, di cominciare i romanzi donde più torna, di

---

<sup>89</sup> Tenca 1969, p. 222.

<sup>90</sup> Ivi, p. 231.

non abbisognare d'invocazione, di dare ai canti un particolare principio, sono più tosto accidenti, che altro; e da non farne alcun caso.<sup>91</sup>

Nella prassi, però, il sistema tardo-rinascimentale sembra agire in modo sempre più contraddittorio:<sup>92</sup> quando gli autori lo riprendono nei paratesti, lo fanno per legittimare alcune soluzioni apparentemente eccentriche o persino per rivendicare, rispetto ad esso, alcuni margini di libertà.<sup>93</sup> Nell'introduzione alla *Teseide* (1805), Teresa Bandettini Landucci si richiama implicitamente alle norme dell'aristotelismo per giustificare l'analessi che attraversa tutto il canto II: dal momento che, in ossequio al principio di unità, il poema non dovrebbe mai prendere avvio da fatti troppo distanti rispetto all'argomento, l'autrice, sulla scorta di Omero e Virgilio, afferma di aver ritenuto opportuno «che molte cose per l'addietro avvenute e necessarie a sapersi fossero dichiarate per via di narrazione».<sup>94</sup> Nella stessa prefazione, però, la Bandettini ammette anche di aver infranto i criteri aristotelici per venire incontro alle (possibili) richieste del pubblico e per completare un messaggio di tipo edificante. È il caso dei canti 19-20, dedicati rispettivamente ad Arianna ed Egeo:

Confesso candidamente che questa [azione] potrebbe avere il suo termine al canto decimottavo, nel quale il nostro protagonista con l'abbattere il Minotauro scioglie Atene dall'annuo sanguinoso tributo a lei dolorosissimo. Per tal guisa il soggetto del mio poema sarebbe a tutto rigore semplice ed uno secondo l'insegnamento de' più accurati maestri, da' quali viene assegnata all'epopeia la stessa unità d'azione che alla tragedia. Per discolparmi su questo punto indicherò le ragioni che mi hanno stimolata a compiere il poema con gli ultimi due canti. Essendo tra i molti

---

<sup>91</sup> Quadrio 1749, IV, p. 597.

<sup>92</sup> Da questo punto di vista potremmo fare nostre le osservazioni di Hermann Fischer sul contesto anglosassone nel Settecento: «In the first half of the [eighteenth] century, literary critics were still assessing epic poems according to the narrative characteristics that the post-Renaissance epic theoreticians had decided were important: integrity of the action, property of the episodes, surprising incidents of a delightful nature and pathetic episodes, etc. In practice, however, these requirements did not have the same sense that they would have today [...] and they were not met in a modern sense either. They were in fact primarily used when a narrative work was being condemned by the critics. Fischer 1991, p. 43.

<sup>93</sup> Per il contesto anglosassone cfr. Fischer 1991, p. 41: «There were two possible courses advocated for the epic, one moderate and the other radical. In the former case the character of the epic poem was maintained, even if it was called by another name, but all the classical rules were abandoned. They were considered to be unnecessarily restrictive, for they did not arise naturally from the subject or from an instinctive feeling about what was right, but were only a pedantic way of stressing certain aspects that had been peripheral even in the works of the classic epic poets».

<sup>94</sup> T. Bandettini Landucci, *Prefazione alla Teseide*, p. VI. Il racconto della genesi del poema, così come viene riportato dall'autrice, conferma il valore attribuito *a posteriori* dei dettami aristotelici. Cfr. ivi, p. XI: «Fatta io dunque ammiratrice d'un tanto eroe mi diedi a raccogliere e riunir le sue gesta riscontrate in Plutarco e in altri gravi scrittori a intendimento di tesserne una specie d'istoria. L'essere a me più familiare il verso che la prosa per certa mia naturale inclinazione alla poesia mi determinò a farne metricamente il racconto con la speranza che ciò potesse giovarmi a coltivare e migliorare il mio stile prendendo per esempio i classici perfetti maestri d'ogni bel dire. Così ebbe cominciamento quasi da scherzo il mio lavoro senza che io mi proponessi di farne un epico regolato poema; al quale forse non mi sarei giammai cimentata per lo spavento di sì difficile impresa».

fatti di Teseo al comune degli uomini più che noto l'abbandono che egli fece d'Arianna in Nasso, onde parve che si rendesse oltre modo ingrato e spergiuro, a me troppo incresceva che negli animi altrui durar dovesse cotal sinistro giudizio e così svantaggioso al carattere ed alla gloria del personaggio che nel decorso dell'opera mi sono studiata rappresentare adorno d'ogni più bella virtù. Veramente parrebbe che a nessun meno s'appartenesse che ad una donna il purgarlo da così fatta accusa, a lui data generalmente per tanti secoli. Tuttavolta ho stimato di potere e dovere giustificarlo mostrando che egli non mosso da perfidia, ma costretto dal fato e dal comando minaccioso d'una dea abbandona Arianna sì fattamente che egli forse più ancora di lei si rende degno di compassione. Oltre a questo mi parve che l'altrui curiosità esigesse il sentire ciò che fosse avvenuto d'Efgeo, padre del nostro eroe, dopo aver esso figurato non poco ne' primi canti.<sup>95</sup>

Al di là dell'attenzione verso la curiosità dei lettori, su cui si tornerà a proposito dei generi romantici, ciò che emerge dal questo passo è una subordinazione delle scelte strutturali a una finalità in certo senso argomentativa: poiché l'*azione* non sarebbe stata sufficiente a risolvere positivamente il carattere virtuoso dell'eroe, l'autrice ha preferito inserire un'appendice di due canti. Tutto il viaggio da Atene a Creta, inoltre, è costruito come un pretesto per mettere alla prova l'integrità morale di Teseo e anticiparne in qualche modo il ruolo sociale di pacificatore dei popoli. La prima avventura (canto V), ambientata in terra d'Arcadia, dove l'eroe deve ripristinare l'ordine sconvolto dal malvagio Sinni, sembra preludere al nesso tra poesia e politica ribadito da Pallade nelle ultime ottave del poema;<sup>96</sup> per connettere il mito al presente, inoltre, la Bandettini altera la rappresentazione dell'età dell'oro introducendo l'idea di un'organizzazione sociale e familiare conforme agli ideali borghesi. Si veda, a titolo d'esempio, quest'ottava sul ruolo della donna:

Maia, ella stessa le fanciulle accorte  
fe' a volgere lo stame in fil sottile,  
e insegnò loro quanto a donna importe  
servare il verginal pudor gentile.  
Alla cura de' figli e del consorte  
e del placido suo ricetta umile  
volle ogni saggia e casta sposta intenta  
del suo proprio destin paga e contenta.

(*Teseide*, V, ottava 46)

Nell'introduzione al *Cadmo*, invece, Bagnoli ammette che «l'ordine naturale e ragionato ha voluto necessariamente che si faccia uso di anacronismo, e d'infedeltà storico-mitologica nei due soggetti di Cadmo e Anfione» al fine di adempire le esigenze della

---

<sup>95</sup> Ivi, pp. III-IV.

<sup>96</sup> «Ama i vati e proteggi in lor la bella / arte che a pochi il Ciel largo destina. / Ella ha celeste origine e sol ella / può de' tempi insultar l'alta mina». *Teseide*, XX, ottava 85, vv. 1-4.

«Favola» e dell'«Allegoria».<sup>97</sup> Al termine della stessa prefazione l'autore chiarisce anche l'essenza politica e morale della sua poesia:

Finalmente, le idee tutte religiose, politiche e morali si è cercato che siano sane e rette, ed il tutto indirizzato al bene; che se per errore si fosse mancato, s'intende di revocare e correggere, dove bisogni. Deve la poesia esercitare il suo ufficio, che è quello di ammaestrare dilettaudo, mescer l'utile col dolce, eccitare nobili e virtuosi sensi; e passando anco per le umane debolezze e per i travimenti del vizio, finire col ritorno alla ragione, e col trionfo della virtù. In tutto poi è suo primario carattere di raddolcire il cuore umano, ammansire i fieri costumi, render l'uomo gentile e sociale. Se ognuno, che legge, potrà talora ritrovare se medesimo nell'argomento, e riguardare l'eroe cantato come benefico e benemerito della sua cultura ed istruzione, si sarà ottenuto l'intento.<sup>98</sup>

L'intero poema, del resto, si conclude proprio con la rivendicazione del ruolo edificante del poeta Anfione (e della poesia in genere), primo legislatore, portatore della virtù non solo a Tebe ma in tutto il «bel giardino» d'Europa, nel «suolo d'Italia» e nel «ciel Latino»:

Allor ripieno di fatidico estro  
il divino Anfion predea la Lira,  
quella che scosse dall'orror silvestro  
gli uomini, ed ammansì la rabida ira.  
Tutti alla voce del cantor maestro  
si rivolgean: beato chi ode e mira!  
I lontan col desio stavano intenti,  
ed ei sciolse la lingua in questi accenti.

(*Cadmo*, XX, ottava 142)

Concluso il canto, Anfione dona agli dei la propria Lira, posizionata poi dallo stesso Apollo nella volta celeste: soltanto sotto l'auspicio della costellazione potrà dirsi compiuta la fondazione della città e del regno tebano, e soltanto sotto il segno dell'armonia poetica – e dunque della parola di un Vate – potrà rinnovarsi l'intera società italiana ed europea:

La terra e il cielo or la saluta, e ammira  
l'astro novello che pompeggia e ride,  
e colla chiara compagnia s'aggira:  
al suo punto ritorna, e sen divide.  
Cosi n'andò colla celeste Lira,  
la prima notte e il primo dì che vide

---

<sup>97</sup> P. Bagnoli, *Avvertimento al Cadmo*, p. VI.

<sup>98</sup> Ivi, p. XII.



sotto gli auspici del novello segno  
formata la città, composto il regno.

(*Cadmo*, XX, ottava 156)

Nell'intento etico e civile di queste opere, e specialmente nell'esplicita allegoresi del *Cadmo*, l'*epos* tende a condividere le istanze dei cosiddetti «poemi senza favola», nei quali a prevalere è un intento didattico-discorsivo. In essi, stando anche alle parole di Quadrio, le narrazioni e le descrizioni dovrebbero essere misurate sulla base dei propositi 'concettuali' del testo; diversamente, infatti, verrebbero recepite come «uno svagamento vizioso del poeta dal suo proposito, e una distrazione incomoda al lettore». <sup>99</sup> Il trapasso da poema a poemetto, in questa prospettiva, sembra abbastanza comprensibile: la forma breve, come anticipato da Jossa, sfronda gli elementi accessori e organizza il nucleo narrativo dell'azione in una struttura coerente e compatta. Allo stesso tempo, però, data la sua compromissione con altri generi poetici, e *in primis* con la scrittura didascalica, il poemetto agevola anche l'alterazione degli equilibri tra la componente narrativa e quella allegorico-edificante. Per fare qualche esempio, la caratteristica più vistosa del *Prometeo* di Monti risiede nella sproporzione tra pretesto mitologico e contenuti didascalici e discorsivi: la vicenda del titano fatica a raggiungere un compiuto svolgimento narrativo e si apre a dissertazioni storiche e civili di vago sapore vichiano, con apice massimo nella visione dei vv. 726-777, dove si profetizza la futura venuta di Napoleone come emulo dell'eroe in quanto campione di libertà: l'uno «ribelle contro il dispotismo di Giove e flagellatore de' congiurati aristocratici dell'Olimpo», l'altro «ribelle contro i despoti d'Europa»; entrambi, però, «legislatori del fuoco della libertà e rigeneratori degli uomini». <sup>100</sup> Se è vero, come ha osservato Vaccalluzzo, che la profezia su Napoleone «ha una piccola parte, una parte secondaria» nell'organizzazione generale del poema in tre o più canti, è anche vero che proprio il progetto montiano mette in crisi l'autosussistenza del mito, non solo sul piano 'semantico', ma anche su quello propriamente narrativo; tutta l'opera, infatti, sembra progettata come un discorso storico e politico sul presente:

I canti secondo e terzo contengono la descrizione del viaggio di Prometeo dal Caucaso verso la Grecia, la sua discesa all'Averno, l'incontro con la ninfa Asia e l'arrivo nella Focide. Il poeta, accennando ai vari luoghi pei quali Prometeo passa, ne trae occasione a dire dei popoli e dei fatti che li illustrano. <sup>101</sup>

Anche il progetto della *Musogonia* nasce come tentativo allo stesso tempo etico ed estetico: il primo canto – l'unico rimasto – narra l'origine delle Muse amplificando a dismisura pochi versi della *Teogonia* di Esiodo, con lo scopo di celebrare nell'armonia delle immagini un ideale estetico e civile, mentre il secondo avrebbe dovuto trattare

---

<sup>99</sup> Quadrio 1749, p. 4.

<sup>100</sup> Vaccalluzzo 1927, p. 32.

<sup>101</sup> Belloni 1910, p. 369.

della discesa delle Muse sulla Terra per «beneficare il genere umano, traendo gli uomini dalla vita selvaggia, congregandoli in società, e insegnando loro la virtù, la giustizia e tutte le arti e tutte le scienze».<sup>102</sup> La forza dell'impulso civile, in Monti, persiste anche nell'esperimento della *Feroniade*, pensato per elogiare l'impresa della bonifica delle Paludi Pontine da parte di papa Pio VI «cantando le cose remotissime accadute nel Lazio, per illustrarne le cose presenti».<sup>103</sup>

Da un punto di vista formale, la tripartizione di alcuni poemetti sembra riflettere anche un andamento dialettico, con un *incipit* o presentazione dell'argomento, uno svolgimento centrale e una risoluzione (o sintesi) conclusiva. Nelle *Grazie* del Foscolo isola tre momenti, vagamente narrativi, che possono coincidere con una rappresentazione della storia delle arti e della bellezza: l'epoca classica (I), la fioritura delle arti, ipoteticamente in epoca rinascimentale (II), e la decadenza del presente (III), da cui prende avvio un desiderio di futura rigenerazione. Nella *Feroniade* la tripartizione rafforza lo scopo elogiativo del poemetto: il canto I termina con la fuga di Feronia, che di per sé potrebbe coincidere anche con la conclusione del mito eziologico; il canto II insiste sulla furia vendicatrice di Giunone e Vulcano; il canto III risolve l'intreccio con le profezie sulla futura rigenerazione dei giardini: il messaggio, in questo caso, è valorizzato dal contrasto con le ampie scene di distruzione della parte centrale. Anche il *Giorno* di Parini, nella sua prima configurazione in tre parti, sfrutta i momenti della giornata per organizzare diacronicamente, nello spazio e nel tempo, una satira dell'aristocrazia settecentesca. Benché si tratti di un'opera chiaramente al di fuori dello spazio epico (come si è visto all'inizio di questa prima parte, però, è citata come *epica* da Affò), il legame tra intenti satirici e costruzione tripartita sembra rafforzare l'idea che, nella forma del poemetto, la diegesi possa essere sfruttata con maggiore agevolezza a fini logico-argomentativi.

Nell'intersezione tra norme, istanze e fattori storico-culturali che agiscono nei nostri testi sembra difficile riconoscere dei modelli strutturali comuni. Le ultime dinamiche viste, però, convalidano l'idea che, a livello di istanze, si possa tracciare una linea di continuità tra poema epico e poemetto, e che ciò sia possibile grazie a una conversione del concetto di 'eroico' in quello più generico di 'argomento sublime e grande'. I temi dei poemi, in tale ottica, andrebbero considerati come pretesti narrativi per esprimere un messaggio etico, civile ed estetico con pretese di universalità. Assumendo questa premessa come ipotesi di partenza, si può allora intraprendere una ricerca formale su due fronti: verificare come alcune trasformazioni interne all'epica, per gli effetti che ebbero sul piano testuale, possano aver legittimato un più agile trapasso al poemetto; comprendere come alcune strategie stilistiche tipiche della forma breve (non solamente

---

<sup>102</sup> Le parole dell'autore provengono dall'*Avvertenza* anteposta alla *Musogonia*, qui in Monti 1998, p. 240. Sugli aspetti che accomunano la *Musogonia* all'*Urania* e alle *Grazie* cfr. Vaccalluzzo 1927, p. 26: «È il concetto che aveva già ispirato l'ode del Gray *Progress of the Poesy* e che informò poi l'*Urania* del Manzoni e le *Grazie* del Foscolo, che n'ebbero l'ispirazione senza dubbio l'uno de l'altro dall'*Avvertimento* del Monti, la cui idea originaria – poetica storica metafisica – si ritrova in quella che il Foscolo disse ragion poetica e architettonica del suo *Carme*» (Vaccalluzzo 1927, p.26).

<sup>103</sup> Zumbini 1902, vol. II, p. 202.

narrativa) potessero prestarsi bene alla moderna concezione di *epos*, e sulla base di tale ‘garanzia’ essere incrementate e diffuse. La più importante di queste strategie, legata a stretto giro con il processo di ‘riduzione’ allegorica descritto da Jossa a partire da *Gli eroici* di Pigna, proviene direttamente dalla teorizzazione tassiana e si innesta in una sensibilità settecentesca che valorizza l’immagine sensoriale (e l’immaginazione) come mezzo per giungere alla contemplazione degli universali: il poeta si fa «parlante pittore», «simile al divino teologo che forma le immagini e comanda che si facciano». <sup>104</sup> Si tratta di una strategia che, pur manifestandosi nella scrittura tassiana ancora «all’interno di una ‘consecuzione di verisimile’ che implica nella logica aristotelica un nesso di causalità *in natura rerum*», <sup>105</sup> e pur declinandosi, a partire proprio da Tasso, anche in direzione attiva e drammatica, specialmente attraverso la teoria delle passioni e i principi dell’*enargia* e della *catarsi*, <sup>106</sup> tende, in astratto, ad opporsi al movimento della *fabula* epica, sostituendo all’*azione* eroica la statica e rituale contemplazione delle visioni. <sup>107</sup>

## 2. L’ ‘eroico’ visionario

### 2.1. Il valore strutturale e semantico della visione

E già serena aura di ciel distese  
 sulle mie ciglia la limosa nebbia,  
 per cui si vieta dei terreni al guardo  
 d’accostarsi ai celesti, e vidi espresso  
 ciò che più volte m’adombrai nell’alma  
 coll’acceso pensier – dal fondo estremo  
 della rocca del cielo in aureo soglio  
 trasparve a me l’onnireggente augusto  
 Sir delle cose: in sulla fronte avvolto  
 di tenebre e di luce intèsto velo  
 lo cela e’l mostra alternamente: a destra  
 colla severa equilibrata lance  
 gli sta Giustizia, ed ha Pietade a manca,  
 alla cui man la folgore tremenda  
 sembra che accordi a custodirla. Infitta

<sup>104</sup> Tasso 1964, *Discorsi del poema eroico*, pp. 91-92. Vd. anche Selmi 2016, p. XI.

<sup>105</sup> Selmi 2016, p. XI.

<sup>106</sup> Vd. sull’argomento Selmi 2016, pp. XIV ss. Come ricorda Elisabetta Selmi (cfr. Selmi2017, p. 116), nell’*Allegoria del poema* Tasso chiarisce la «diversa qualità simbolica della ‘tentazione’ magica di Ismeno e di Armida» nel contesto di una «allegorizzazione della ‘favola’ del poema ce si avvale della dottrina morale platonica e del modello delle psicomachie e della concordia fra le facoltà dell’anima».

<sup>107</sup> Ciò sembra confermato anche dal lento processo storico con cui la strategia allegorica è stata accettata nella teoria cinquecentesca. Cfr. Selmi 2016, p. XI, dove si parla di «un processo di transvalutazione della mimesi aristotelica (dei tormenti del ‘verosimile poetico’ e del suo apologetico ‘attraversamento’ teorico), che agisce da freno nel classicismo cinquecentesco al ricorso a un’allegoria ‘contemplativa’».

a' piè del soglio che crollar non teme  
discende indissolubile catena  
dell'orbe annodatrice: affisse a questa  
vanno da un gruppo penzolanti errando  
le anella degli eventi: ad esse intorno  
Arte, Fortuna, Error, Desiri e Voti  
si travagliano a gara onde a sé trarne  
or uno or altro ma di sciorre il nodo  
che tutti avvince è vana cosa.

(*Pronea*, vv. 88-111).

Il passo citato proviene dalla *Pronea* (1807) di Cesarotti, un «componimento epico» (così lo definisce l'autore) che è anche un buon esempio di narrazione a scopo parenetico e celebrativo. È un fatto curioso, se si tiene conto che la fama di Cesarotti si accompagna principalmente alla sua pregiata traduzione dell'*Ossian*, uno dei testi più attivi nella lenta ma indiscutibile assimilazione del gusto nordico nella poesia italiana. La *Pronea* fu terminata nel 1807 e la sua genesi va ascritta, come osserva Puggioni, al «sistema delle committenze oppure agli obblighi del letterato d'*ancien régime*»,<sup>108</sup> incombenze a cui l'autore, negli ultimi anni di vita, ha consapevolmente sacrificato anche la propria vena poetica più 'originale'. Pur nella sua esibita veste classicistica, l'opera si inserisce a fatica nelle convenzioni dell'*epos*, e ciò emerge implicitamente anche nelle *Considerazioni sul poema di Pronea* di Giuseppe Barbieri, apparse a scopo promozionale nel 1808. Il critico e promotore di Cesarotti, infatti, sembra sforzarsi in tutti i modi di collocare l'opera all'interno di un sistema di regole riconosciuto, con continui rimandi a poeti epici classici e rinascimentali. Il problema, però, se tale si può definire, risiede nella scelta di comporre un poema epico riprendendo il modello della 'visione' sacra e allegorica, «codificato attraverso l'asse biblico-dantesco» e di lì rivitalizzato dalle *Visioni sacre e morali* di Varano e da una solida tradizione ottocentesca che, per dirla con Puggioni, «almeno dal Conti del *Globo di Venere* a Gravina a Monti, e volendo al Manzoni esordiente, ha ridato visibilità, anche con nuovi contenuti, a una forma poetica di remota ascendenza».<sup>109</sup>

La visione contiene uno slancio profetico che fa del poeta lo strumento per la rivelazione di una Verità provvidenziale; ma è anche un espediente che si sostiene su una predilezione per l'immagine sensibile, punto d'arrivo di un percorso che va fatto risalire almeno al tardo Cinquecento – dal modello tassiano del *Mondo creato* fino ai mirabilia dell'arte barocca, passando naturalmente per quell'osmotico interscambio tra scienza e arti che è rappresentato dal *Cannocchiale aristotelico* e che è stato ben discusso da Giacomo Jori attraverso la categoria dell' 'evidenza'.<sup>110</sup> Tra Sette e Ottocento tutte queste tendenze si nutrono di un più accentuato spirito enciclopedico,

---

<sup>108</sup> Puggioni 2016, p. 8.

<sup>109</sup> Ivi, p. 41. Sulla visione e i trionfi in epoca moderna vd. anche Roggia 2014, pp. 95-99.

<sup>110</sup> Sull'argomento si rimanda a Jori 1998.

della filosofia sensistica e di un paradigma poetico che fa dei *visibilia* e dell'immaginazione un mezzo per giungere a una conoscenza intuitiva, in grado di oltrepassare i limiti del razionalismo filosofico e di proporre un'autentica verità morale e religiosa. Barbieri ribadisce tali principi connettendoli proprio all'espedito visivo:

Tutti siamo naturalmente portati a prestar forme, atteggiamenti, sembianti, <a> quelle idee di astrazione, che rimote dai sensi hanno bisogno per questa via d'essere approssimate alla intelligenza e all'affetto. Dico all'affetto, perché non avviene quasi mai che l'uomo si affezioni veracemente alle idee come tali; e quando pure le ama per quei rapporti che hanno con noi medesimi e con le cose nostre, procura sempre d'idoleggiarle, quasi per intera vaghezza di dal loro un'esistenza sensibile e conforme, per quanto puossi, a nostra natura.<sup>111</sup>

Nella *Pronea* il valore concettuale della visione finisce per agire direttamente anche sulla struttura del testo. Potremmo infatti suddividere il poemetto in tre parti, secondo l'organizzazione proposta anche da Barbieri: fatti che precedono l'azione (I), azione vera e propria (II), compimento dell'azione e del poema (III). La prima parte costituisce un'introduzione alla visione e ha per protagonista-narratore il poeta stesso; la seconda, che ha inizio proprio con la citazione riportata in apertura, rappresenta il momento centrale e più esteso di tutto il poema, con l'apparizione della Provvidenza e la sua narrazione dei fatti napoleonici (Barbieri, a più riprese, insiste su questa sezione per dimostrare l'aderenza della *Pronea* ai dettami rinascimentali); la parte conclusiva, invece, pone davanti agli occhi del lettore un «teatro di stupende e insolite meraviglie»,<sup>112</sup> dove a prendere la parola sono i Geni che accompagnano Pronea (Valore, Ordine, Virtù, Felicità). Lo scopo di quest'ultima sezione, come sottolinea il commentatore, è di nuovo quello di imprimere i precetti di una dottrina attraverso l'impatto sui sensi; la «diva oratrice», infatti, «non intende già solo di parlare allo spirito, ma vuol anzi e imprimere ne' sensi, e scolpir ne' cuori le sue dottrine, così assecondando i bisogni di nostra natura».<sup>113</sup> C'è dunque una cornice vagamente narrativa (I e III) che ha la funzione di includere nel mezzo l'azione eroica. In questa struttura di contorno l'autore è anche narratore autodiegetico, mentre la Provvidenza, i Geni e le altre figurazioni allegoriche sono a tutti gli effetti personaggi. L'azione eroica è esposta nella zona centrale (II) attraverso la voce di Pronea, che diverrebbe, secondo le categorie formaliste, un narratore di secondo grado: in questo modo il poeta può accedere a una conoscenza metastorica e proporsi *per interposta persona* come oracolo della Verità. Con questo scambio narrativo, inoltre, egli risolverebbe la questione dell'ineffabilità dei piani divini e riuscirebbe ad assegnare autorevolezza alla propria interpretazione poetica del mondo. Nel confronto tra realtà umana e Verità divina è solo quest'ultima, secondo Barbieri, a costituire il centro dominante dell'arte poetica:

---

<sup>111</sup> Barbieri 2016, p. 155.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>113</sup> *Ibid.*

La storia di Napoleone considerata da occhi volgari presenta una serie di fatti, ma staccati fra loro, e condotti dalle circostanze, senza un disegno premeditato. Nella *Pronea* sono un gruppo di fatti concatenati insieme, parti necessarie di un tutto e costituenti un'azione. Quest'azione è la salvezza e la rigenerazione della Francia fondata sul rinascimento della monarchia, sul ristabilimento della religione dominante e sulla pacificazione d'Europa.<sup>114</sup>

Dal punto di vista strutturale, dunque, la visione contiene e organizza l'azione eroica, mentre da un punto di vista semantico e ideologico sublima la realtà verso un piano interpretativo superiore, unificando l'intero poema entro una sfera concettuale. In questo senso si può parlare della *Pronea* come di una 'visione narrativa', ovvero di una manifestazione figurale che unifica e interpreta allegoricamente la realtà storica.

Il poema *In morte di Ugo Bassville* (1793) di Vincenzo Monti si iscrive palesemente nel genere della visione fin dall'impiego della terza rima. Molte sono anche le reminiscenze dantesche, a partire dalla presentazione della vicenda come un viaggio nell'Aldilà. Monti, però, rinuncia all'espedito tradizionale del narratore in prima persona e costruisce un intreccio che, se confrontato con il poemetto cesarottiano, appare più dinamico e lineare. Il testo è strutturato in quattro canti, così riassumibili:

I. L'anima di Ugo Bassville viene accolta in Cielo da un angelo che gli indica la strada della redenzione: prima di giungere in Paradiso, Ugo deve compiere un percorso catartico che prevede la visione delle violenze provocate dalla rivoluzione francese, alla quale aveva aderito fino al momento della morte. L'angelo lo accompagna lungo questo percorso, che ha come prime tappe la Sardegna e Marsiglia.

II. Bassville giunge a Parigi, dove assiste anche alla cruenta esecuzione del re, la cui anima viene accolta in cielo da una schiera di beati.

III. Bassville racconta a Luigi XVI della sua esistenza di rivoluzionario e del suo successivo pentimento; la narrazione è seguita dal perdono del re e dalla contemplazione della sua ascesa al cospetto di Dio (vv. 169-196); intanto, sulla terra, si scorgono schiere di anime sitibonde di sangue aggirarsi attorno al cadavere di re Luigi, e tra queste si annoverano gli spiriti dei regicidi, dei Giansenisti e degli scrittori che hanno incitato alla Rivoluzione; questi ultimi si contendono il merito dell'esecuzione.

IV. Proemio a scopo programmatico; segue l'apparizione di tre Cherubini, accompagnati dalla Fede e della Carità che sostengono coppe istoriate con eventi della Rivoluzione; scese sulla Terra, le due divinità ricompongono la salma del re e raccolgono nelle coppe tutto il sangue sparso dalle violenze rivoluzionarie. Consegnano le coppe ai Cherubini e invocano vendetta: viene versata sulla terra

---

<sup>114</sup> Ivi, pp. 158-159.

una pioggia di sangue che spinge i popoli europei ad armarsi contro la Francia. L'opera si chiude con una domanda di Ugo Bassville sulle sorti future delle guerre francesi ed europee.

All'interno di questa cornice narrativa si alternano sia il racconto dei fatti di Francia sia vere e proprie visioni celestiali o rituali. A ben vedere, però, anche le zone più propriamente diegetiche tendono a essere presentate in modo didascalico e allegorico. Così, ad esempio, durante l'esecuzione di re Luigi l'occhio di Bassville si sofferma spesso su particolari quasi araldici, che sospendono il tempo del racconto, e nel momento cruciale dell'esecuzione Monti fa apparire, sotto forma di Furie infernali, le anime di celebri regicidi della storia. Benché la narrazione sia in terza persona e condotta dal punto di vista di Bassville, lo stile e l'aggettivazione palesano la posizione ideologica dell'autore:

Giunge Luigi. Ei v'alza il guardo, e viene  
fermo alla scala, imperturbato e forte.  
Già vi monta, già il sommo egli ne tiene;

[...]

Ma fier portento in questo mezzo apparve:  
sul patibolo infame all'improvviso  
asceser quattro smisurate larve,

stringe ognuna un pugnale di sangue intriso;  
alla strozza un capestro le molesta;  
torvo il cipiglio, dispietato il viso,

e scomposte le chiome in sulla testa,  
come campo di biada già matura  
nel cui mezzo passata è la tempesta.

E sulla fronte arronciagliata e scura  
scritto in sangue ciascuna il nome avea,  
nome terror de' regi e di natura.

Damiens l'uno, Ankastrom l'altro dicea,  
e l'altro Ravagliacco; ed il suo scritto  
il quarto colla man si nasconde.

Da queste Dire avvinto il derelitto  
sire capeto dal maggior de' troni  
alla mannaia già faceva tragitto.

(*Bassvilliana*, III, vv. 167-194)

Nella *Bassvilliana*, dunque, la tecnica della visione incide sia sulla scelta del genere letterario sia sullo stile della narrazione. Il poeta, come l'oracolo della *Pronea*, si finge strumento di una rivelazione divina per trasmettere un messaggio morale, esplicito e personale; talmente personale da esserne perseguitato anche negli anni a venire, quando si dedicherà alla scrittura di poemetti (tra cui appunto *La Musogonia* e *Il Prometeo*) con l'intento di rinnegare la presa di posizione anti-francese.

Se nel *Prometeo* varia lo schieramento politico di Monti, non varia invece l'insistenza sulla componente visiva e didascalica: si è già detto – e non varrà la pena soffermarvisi ulteriormente – come l'intera cornice narrativa sembri in fin dei conti un pretesto per introdurre la celebre profezia napoleonica e una panoramica delle epoche umane e storiche. Qualcosa di simile si potrebbe dire per il *Bardo della Selva Nera* (1806), nonostante in quest'opera vi siano numerosi elementi romanzeschi. Nel canto incipitario, intitolato *I Vaticini*, il bardo Ullino e la giovane figlia Malvina osservano le armate francesi da un colle prospiciente alla valle di Albek. Lungo il canto si assiste per ben due volte a uno slittamento metrico (dall'endecasillabo sciolto a strofe di versi brevi con escursione dal quinario al decasillabo) dove, pur in un contesto generalmente discorsivo, non manca nello stile e nella lingua una tensione iconica, rafforzata ancor più dall'impiego del tempo presente. La visione del Bardo, similmente a quella di Prometeo, anticipa il senso profetico e sovra-storico dell'epopea napoleonica, vero centro di tutto il poemetto:

Vanno in polve i diademi, e dell'offeso  
popol si sfrena la fatal vendetta;  
che su gli scossi  
troni s'asside  
inesorata; e sul castigo e l'onte  
de' re percossi  
fiera sorride.  
Poi rifatto in sembianza  
più bella il solio, su vi scrive in fronte:  
RE CADUTI, LASCIATE OGNI SPERANZA.  
[...]  
Fragor percuotemi  
d'armi terribile:  
veggo di barbari  
immenso un nugolo,  
che in Diernestèino  
su pochi intrepidi  
piomba. Ne tremano  
di Cremsa i colli;  
[...]

(*Bardo della Selva Nera* I, vv. 140-282)



Ciò che si è detto per queste opere può valere anche per altri testi del nostro *corpus*, a partire dalla *Francia* (1789) di Pindemonte, dove vengono celebrati i momenti iniziali della rivoluzione francese. Il poemetto, narrato in prima persona, è suddivisibile in due parti: la prima contiene la narrazione di eventi storici, a partire dalla convocazione degli Stati Generali, che sono però «predisposti nella realtà storica come oggetto di stupore al pari di uno spettacolo teatrale o di una festa d'*ancien régime*»;<sup>115</sup> la seconda, invece, riporta il colloquio del poeta con la Libertà, il racconto del viaggio immaginario del narratore attraverso i Paesi europei e il sogno conclusivo dell'io-narrante.<sup>116</sup> Per cui, come osserva Paola Luciani, dal «racconto di eventi» la rivoluzione diviene progressivamente una «successione di immagini simboliche e utopiche»:<sup>117</sup>

Accanto alla smisurata letteratura di commento, di memoria, di apologia e di invettiva che accompagna la Rivoluzione, anche lo sguardo di un poeta tecnicamente accorto e non sprovvisto di strumenti ideologico-politici si rivela importante poiché scava oltre l'evento alla ricerca del simbolo, finendo però per immobilizzarsi in una sorta di contemplazione chiusa ed inerte.<sup>118</sup>

Ciò che conta, ancora una volta, è il legame che unisce una tale densità di figurazioni alla struttura del poema e all'intento filosofico del testo. La narrazione, infatti, si apre con l'incontro tra il poeta e la Libertà, trattato con stile iconico:

Una donna del sole assai più bella,  
con l'auree trecce al vento sparse, e gli occhi  
colorati di lieta e onesta luce,  
de gli elvetici monti io vidi in cima,  
e la udii che dicea: son Libertade.  
O dea, gridai, d'ogni gentile spirto,  
da le rive di Senna, ov'io rivolgo  
l'errante piè, di mille voci e mille,  
se il ver dice la Fama, un suon s'innalza,  
che te chiama ed invoca, e a te novello  
tempio promette, e sacerdote ed ara.

(*Francia*, vv. 1-10)

In questo modo, per dirla ancora con Paola Luciani, gli eventi «non sono direttamente introdotti nel racconto, ma risultano contenuti entro una cornice narrativa che riveste un

---

<sup>115</sup> Luciani 1988, p. XXXVII.

<sup>116</sup> Ivi, p. XXXVI.

<sup>117</sup> Ivi, p. XLII. Cfr anche p. XXXV: «La poesia si trova imprigionata tra i modelli e i linguaggi dell'illustrazione e dell'allegoria, esaltati da un'iconografia che, inappagata dall'esuberanza figurativa, invoca didascalie minuziose, mappe ossessive di un sapere universale, e quelli offerti dalla prosa di resoconto storico o giornalistico».

<sup>118</sup> Ivi, p. LXII.

significato ideologico rilevante». <sup>119</sup> Inoltre, la cronaca storica, quella degli Stati generali, «non merita indugi» perché «si allontana dall'orizzonte della poesia, la quale ripercorre con lirica emozione l'universale mondo dei valori assoluti tentando di darne una rappresentazione per immagini». <sup>120</sup>

La *Francia* si inserisce in una posizione ambigua nella poetica di Pindemonte: va in direzione per certi versi opposta rispetto alla «faticata semplicità» <sup>121</sup> del *Saggio di poesie campestri* (1788) e al contesto intimo-colloquiale delle *Epistole* (1805) e dei *Sermoni* (1819); allo stesso tempo, però, pone fine anche alle ambizioni poetiche dell'autore, mettendo in risalto lo scacco subito dall'epica tradizionale nel tentativo di interpretare la storia contemporanea. <sup>122</sup> Nel poemetto si sviluppano alcune strategie narrative visibili anche in un testo giovanile, *La Fata Morgana* (1782), che sta agli antipodi per tono e contenuto, ma che può risultare interessante per il legame tra vocazione poetica e 'visione', a partire dall'argomento stesso, che si richiama a quei fenomeni ottici osservabili nello Stretto di Messina e definiti ancora oggi con il nome di *fatamorgana*. Come nella *Francia*, anche qui il narratore è autodiegetico, ma lo stile è quello allocutivo dell'epistola, con costante riferimento all'interlocutrice Temira. L'intreccio è a grandi linee il seguente: mentre l'autore si trova nel sud Italia, in una sorta di pellegrinaggio nella geografia dell'epica omerica e virgiliana, viene ospitato a Reggio Calabria da una famiglia del luogo; all'alba del giorno successivo assiste ad alcune meravigliose apparizioni in riva al mare; da qui in poi la diegesi si fa molto debole, aprendosi frequentemente a divagazioni o esposizioni dense di immagini: l'io narrante viene informato del mito della Fata Morgana, gli vengono descritti i miraggi più consueti e gli viene infine offerta un'amena descrizione di quella terra (vv. 128-318); il poeta viene poi invitato a cena, dove inizia a discutere del fenomeno allo scopo di metterne in risalto la dipendenza dalla natura; qui ammira anche la bellezza della giovane figlia del suo ospite, con cui scambia qualche languido sguardo e qualche parola affettuosa (319-501); al termine della cena assiste alla discussione tra due giovani convitati, l'uno intriso di gusto preromantico («Il labbro avea bruttato / A quel torrente di scienza immondo, / Che già da l'Alpi a noi scese inondando», vv. 504-506) e votato a una visione mistica e fantasiosa della realtà, l'altro invece scettico e razionale; la discussione viene risolta dal narratore nel nome di una possibile conciliazione di *mirabilia* e leggi della natura; infine, dopo aver informato il lettore della sua partenza, il poeta annuncia a Temira nuovi intenti programmatici: non più una scrittura appagante per i sensi, ma una poesia che guidi l'uomo verso la virtù. Ecco il passo in questione:

---

<sup>119</sup> Ivi, p. XXXVIII.

<sup>120</sup> Ivi, p. XL.

<sup>121</sup> Ivi, p. XXXI.

<sup>122</sup> Cfr. Ivi, pp. XLII-XLIII: «Già prima che il prosiegua del viaggio riveli a Pindemonte i limiti della Rivoluzione e lo conduca non alla palinodia ma alla presa distanza dell'*Abaritte*, la poesia ha fissato il fluire della storia in forme astratte precludendosi ulteriori analisi [...]. Lo sguardo di *Abaritte* si vieta l'utopia e respinge il simbolo riducendolo, grazie al disvelamento operato da mentori, a ciarlataneria, ma la fiducia è già frenata dal dubbio in *La Francia*, testo nato come progetto epico e risoltosi in interrogativo lirico: tragitto lungo il quale si spegne l'illusione di coniugare la nuova storia e la poesia».

Ma quest'inganno pur, ma pur quest'ombra  
sarà in breve disciolta: odo le voci  
non di quell'arti, che del nostro orgoglio  
figliuole, e d'agi e di piacer son madri,  
ma da quelle chiamarmi odo, che l'uomo  
miglior, più caro altrui, più sempre il fanno  
caro a se stesso, e de l'eccelsa rocca,  
ove alberga Virtù, guidanlo in cima.  
O Virtù, bella diva, unica e vera  
de l'uom felicità, chi te desia  
forse vicino è al possederti: intanto  
corona col tuo nome il mio lavoro.

(*Fata Morgana*, vv. 609-620)

La diegesi, in questo testo, appare tutto sommato ricca e complessa: non manca il gusto per il romanzesco (percepibile anche nell'atmosfera dell'incontro con la giovane figlia del suo ospite), non manca nemmeno il tono intimo e sentimentale della scrittura epistolare; ma è soprattutto l'elemento visivo, il gusto per l'elenco e per la *descriptio* a dominare su tutto. Ciò vale non solo nei punti incentrati su miraggi e fenomeni ottici, ma anche all'interno della cornice narrativa vera e propria. Si legga il riassunto del viaggio nel Meridione, ricco di deittici spaziali e aggettivazioni:

Ne la stagion che di mature spighe  
ondeggia il campo, e sussurrando il curvo  
ferro del mietitor par che richieda,  
io pien corra de le memorie antiche  
l'onda Sicania, or con Ulisse, Ulisse  
cui cinsi il piè d'Italian coturno  
giovane audace, or con Enea varcando,  
e qui le grotte di Calipso, e i boschi  
là di Circe io chiedeva, e il roseo prato  
de le Sirene, ed or volea col dito  
il bruno antro mostrar di quel Ciclope,  
cui seppe ingentilir Ninfa marina.

(*Fata Morgana*, vv. 9-20)

Ecco poi, con insistenza sul senso della vista, l'apparizione quasi stilnovista della giovane figlia dell'ospite calabrese:

Io trassi, che più grande e men raggianti  
stava il sol già cadendo: e il loco, e gli usi  
de gli abitanti io già spiando, e l'arti,

e la viva ne l'uopo industria; ed ecco  
bianco vestita, e di fior cinta il capo,  
la verginetta a me venir sognata;  
e pria sentii battermi in volto un'aura  
dolce, qual è la nunzia aura de l'alba.  
Vagar tra un coro di fanciulle amiche  
la vidi, e vidi allor quanto era bella.

(*Fata Morgana*, vv. 328- 337)

Si potrebbe credere che la densità descrittiva, in questo poemetto, sia dettata dal solo contesto lirico-epistolare e da un piacere fine a se stesso per l'*imagerie* poetica. In parte è sicuramente così; bisogna però ribadire la funzione ideologica dell'espedito visivo: l'autore accompagna il lettore in un'ampia rassegna di miraggi per poi spiegarne l'origine naturale. Quella di Pindemonte, già a questa altezza, non vuole essere una poesia di sogni e favole, ma di verità e virtù, capace di dissipare le ombre della superstizione e dell'irrazionalità.<sup>123</sup> La visione rappresenta il nucleo tematico, strutturale e logico-concettuale della scrittura, tanto che nel percorso stesso del poemetto Pindemonte sembra già anticipare la direzione poi intrapresa nella *Francia*: quella di una narrazione visiva che oltrepassa il mero appagamento dei sensi per farsi strumento di virtù e conoscenza.

Da questo punto di vista, il *Cadmo* di Bagnoli rappresenta un caso davvero emblematico. Si è già visto come il poema termini con una visione divina in cui è racchiuso tutto il significato del testo, ovvero la funzione etico-civile della poesia. Ma a livello strutturale colpisce maggiormente il fatto che ben sette canti su venti siano attraversati da un insieme di visioni ed esposizioni che sospendono la narrazione, quasi a riecheggiare le ampie parentesi contemplative dell'*Adone*, di cui però è ribaltata l'entropia ideologica e morale. Già alla fine del canto I Cadmo è indotto dalla volontà divina ad abbandonare il campo di battaglia e a lasciare il comando dell'esercito provvisoriamente ai fratelli Fenice e Cilice. Dopo una serie di avventure (tra cui il celebre episodio dell'uccisione del drago), l'eroe viene ospitato dal Vate Anfione, che gli narra con stile iconico del Diluvio universale e della nascita di Tebe (canto III).

---

<sup>123</sup> Per una riflessione ottocentesca sull'importanza della parentesi e il pensiero scientifico in Pindemonte, anche nei contesti meno attesi (come appunto *La Fata Morgana*), cfr. Montanari 1834, p. 37: «Dal panegirico stesso, ch' egli con tanta scienza nella prosa accennata sembra fare dell'ignoranza, bastevolmente apparisce quanto egli la scienza dovesse tener in conto. Non men che Posilipo e Mergellina, osservar godeva Pompeia, Stabia, Ercolano, il Vesuvio, Fata Morgana, che tanto han di magnifico anche per coloro, che scienziati non sono, e in un suolo tutto singolare moltissimo gli stava a cuore *rerum cognoscere causas* [...]». E ancora, Ivi, p. 48: «Certo in questo componimento, come in altri del Pindemonte, massime de' giovanili, trovasi qualche difetto. Certo la grave confutazione, che vi si fa, d'un giovane, il quale, zeppo la mente delle miscredenze francesi, attribuir vorrebbe a naturali cagioni, come le apparizioni di Morgana, così i cavalli ed i cavalieri comparsi nell'aria, di cui parlaci la Scrittura, quanto è forza il confessarla connessa ad un soggetto meteorologico, tanto aliena può rassemble dall'indole d' un poemetto gaio e florido anzi che no, e tutto Fate amanti ed amori: ma le produzioni che si leggono men volentieri, già si sa, non sono quelle, che hanno qualche difetto, ma l'altre che non hanno bellezza mai».

Cadmo e Anfione ascendono lungo le pendici del Parnaso e si soffermano ad ascoltare il canto di Urania, che descrive loro la Creazione del mondo, l'unione tra Armonia e Lyra, il rapporto di Amore con gli elementi naturali e infine la nascita dei popoli primitivi (canto IV). L'eroe è allora accompagnato dalle Muse al Tempio dell'Eternità, dove può finalmente osservare gli eventi futuri. Inizia qui una vera e propria 'storia per immagini' (canto V): dopo aver appreso della fine dell'Impero Romano e dell'imbarbarimento dei popoli, Cadmo scruta le diverse manifestazioni storiche della Cultura (canto VIII). Uscito dal Tempio viene introdotto in un praticello, dove contempla le Arti delle Muse (Canto IX); giunto poi in un bellissimo giardino, ritrova l'amata Ermione, che lo conduce al Tempio della Virtù, «in cui solo in amar pace si trova» (Cadmo, X, I). Nel canto XI l'eroe giunge al Tempio della Sapienza, dove dichiara fedeltà a Ermione e dove assiste all'apparizione del dio Apollo, che apre agli innamorati la via verso la cima del Parnaso. Da lassù Cadmo può osservare gli eventi del presente: venuto a conoscenza dello stato di cose nel campo di battaglia, decide infine di portare soccorso al suo esercito.

La schiera di immagini allegoriche, vaticini ed esposizioni storiche che caratterizza tutte queste parti è interrotta solo dai canti VI e VII, in cui lo sguardo del narratore torna sull'esercito tebano. Anche in questo caso, tuttavia, l'istanza visiva non viene meno: tutto il canto VII è incentrato sugli inganni di Errore, che aduna e camuffa sotto il Parnaso orrendi e pericolosi mostri, quasi a certificare il ruolo centrale del senso della vista anche nell'ostacolare lo svolgimento dell'azione. Ma basterà rileggere l'ottava introduttiva del primo canto per rendersi conto di quanto la componente didascalica pesi nella narrazione di Bagnoli (corsivo mio):

Fugge Ermione da Cadmo invan seguita.  
La perde, e trova in cambio armi guerriere,  
e *scudo ov'è futura età scolpita.*  
S'arma, e torna a fugar le avverse schiere,  
e vince i proci; i suoi campion convita:  
*e il gran scudo lor mostra e l'armi altere:*  
*un sogno poi dal campo il trae lontano,*  
e in assenza fa duce il suo germano.

(*Cadmo, I, Argomento*)

Alcuni dei testi presi in esame possono essere propriamente ricondotti al genere della visione, altri assegnano al senso della vista e alla rappresentazione plastica un ruolo semantico molto forte, al punto da farne quasi il centro ideologico e strutturale dell'opera. Non si tratta certamente di una novità assoluta: il 'sogno', l'*ekphrasis* e la visione divina sono espedienti tipici anche dell'epica classica e rinascimentale, che costituiscono con ogni evidenza i modelli virtuali più autorevoli per la scrittura poemica di fine Settecento. Ciò che però colpisce è il ruolo e l'estensione assegnata alle strategie visive, che, da un punto di vista quantitativo, paiono quasi segnalare

un'eredità tardo-classicistica (si pensi al *Mondo creato* tassiano, ma anche alla poesia didascalica di fine Cinquecento) e barocca (il già citato *Adone* mariniano, ma anche la *Galeria*) con dirette conseguenze sull'indebolimento della diegesi. L'impiego di apparizioni, sogni, oggetti istoriati e affreschi mitologici, nel Settecento, è una diretta implicazione della natura *ab origine* concettuale del poema. La distanza rispetto alle figure sensibili dei modelli barocchi è visibile proprio nell'immaterialità allegorica delle raffigurazioni neoclassiche: racchiudere la realtà in un concetto, o porla in scena in forma di allegoria, significa infatti astrarla, geometrizzarla e appiattirla, secondo un processo per cui «la descrizione della realtà diventa una virtuosistica quanto irrealista coacervazione di immagini in cui l'oggetto si allontana e nelle impressioni evocate l'evidenza si attenua»<sup>124</sup>. Qui, dunque, assieme ai modelli medievali e umanistici del trionfo e dell'emblema, entra in gioco soprattutto la funzione semantica e strutturale del *topos* visivo: nell'*Urania* di Manzoni, ad esempio, l'apparizione della Musa, che permette a Pindaro di comprendere la natura del proprio errore (l'aver trascurato le Grazie) e di riprendere l'attività poetica a testimonianza dell'essenza divina della poesia, rappresenta di fatto il momento di svolta di tutto il poemetto. La visione, in altri termini, anche quando ricopre uno spazio marginale, concentra su di sé un valore epifanico di fondamentale pregnanza per l'espressione del significato 'concettuale' dell'azione'. Su tutti valga allora il caso della *Feroniade* montiana, solo apparentemente estranea a tutto questo discorso. L'aspetto visivo-didascalico permea il testo fin dal livello stilistico, che in qualche modo si pone in continuità con la narrazione araldica della *Musogonia* spingendosi ben oltre i limiti suggeriti dal Quadro per le digressioni descrittive. Il sinuoso elenco di fiori e piante del giardino di Feronia si protrae ininterrottamente per circa un 40% di tutto il primo canto (dal v. 33 al v. 372), con esiti di questo tipo:

V'era la rosa che mandâr primieri  
di Damasco i giardini e di Mileto;  
quella rosa che poi, nel fortunato  
grembo translata dell'ausonia terra,  
fu pestana nomata e prenestina.  
Sua sorella minor, ma piú di grido,  
le fioriva da canto la modesta  
Licnide figlia delle ambrosie linfe,  
di che le Grazie un dí le belle membra  
lavar di Citerea, quando dai primi  
ruvidi amplessi di Vulcan si sciolse.  
Altro amor di Ciprigna in altra parte

---

<sup>124</sup> Jori 1998, pp.170-171. Jori osserva tale processo per alcuni autori del Seicento, a partire dal Tesoro. Cfr. anche, *Ibid*: «La metafora è per gli scrittori del Seicento un efficace strumento espressivo per dare alla parola rilievo sensibile. Ma allo stesso tempo essi sembrano sedotti dalle sue virtù immaginative, dal suo potere di creare scenari illusori e sfuggenti».

l'amaraco olezzava. In su la sponda  
l'avean del Xanto le sue rosee dita  
piantato; e il petto e le divine chiome  
adornarsi di questo ella solea,  
quando desire la pungea di farsi  
al suo fero amatore ancor più bella.

(*Feroniade*, I, vv. 80-97)

Ma è soprattutto a livello strutturale che la visione assume una funzione semantica inequivocabile. L'ampia vicenda della distruzione, infatti, è rapidamente controbilanciata nel finale dall'apparizione di Giove, che consola la Ninfa predicendole la rinascita dei giardini per opera di grandi uomini politici della storia, tra il quali, ultimo per cronologia ma non certo per importanza, proprio quel papa Pio VI a cui Monti intendeva rivolgere il proprio elogio.

## 2.2. Un punto d'arrivo? L'allegoria neoclassica delle *Grazie*

Se il modello medievale della visione spinge a una rappresentazione astratta e rarefatta, non va dimenticato però che nel Settecento, sulla spinta del neoclassicismo winkelmanniano, il rapporto tra arte e letteratura si nutrì anche di un'attenzione più viva per la plasticità della forma, con esiti potenzialmente sinestetici. Non si potrebbe pensare a uno dei più alti risultati poematici del primo Ottocento, ovvero le *Grazie* foscoliane, senza tenere conto di un'autentica osmosi tra le arti figurative e la scrittura poetica.

Nella storia letteraria italiana, il rapporto tra pittura e poesia era giunto, attorno a Cinquecento, a una sorta di equa competizione, dove la parola era in grado di surrogare gli aspetti mancanti nell'immagine, e viceversa. Tale relazione, già in parte anticipata dai sonetti LXXVII e LXXVIII del *Canzoniere* petrarchesco, dedicati a Simone Martini, emerge in modo più evidente negli emblemi, negli specchi e nei medaglioni cortigiani del XVI secolo, nella *Galeria* del Marino, nel rapporto tra descrizione tassiana e corrispettiva trasposizione pittorica nelle opere di Annibale Carracci (*Rinaldo e Armida*), e in molti altri casi cinque-secenteschi.<sup>125</sup> Nel secolo dei Lumi, però, questo equilibrio sembra alterarsi per lasciare spazio a un approccio decentrato sul versante plastico, come se la letteratura applicasse in assoluto il motto oraziano dell'*ut pictura poesis*, tornando a competere con l'arte visiva sul piano degli stessi mezzi e delle medesime risorse espressive. Sotto questo punto di vista, assumendo come ipotetico criterio di riferimento la «nobile serenità» e la «quieta grandezza»<sup>126</sup> proposte da Winckelmann nei *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella*

---

<sup>125</sup> Sull'argomento vd. Careri 2004. Sul rapporto tra pittura e poesia, specialmente per il periodo rinascimentale, vd. anche Bolzoni 2008 e Bolzoni 2010.

<sup>126</sup> Cricco, Di Teodoro 2005, p.1063.

*scultura* (1755), ci si rende conto di come il ‘limite’ massimo della scrittura risieda proprio nel suo svilupparsi temporalmente. La questione emerge già nelle descrizioni winckelmanniane delle statue antiche, che suscitarono in Benjamin l’impressione – certo condizionata da un’idea a posteriori di *classico* – di immagini costruite «pezzo per pezzo, membro per membro, in un senso totalmente aclassico».<sup>127</sup> La scrittura, insomma, offre una rappresentazione costruita in progressione e per graduale accumulo di dettagli, con facile deriva didascalica; e il conflitto tra immediatezza della rappresentazione e progressione temporale del discorso emerge tanto più in contesto diegetico. In un simile discorso le *Grazie* foscoliane, benché marginali rispetto al *corpus* narrativo, possono rappresentare un ulteriore banco di prova di fenomeni già osservati nei testi precedenti. In esse, infatti, si manifesta una ricerca di sintesi tra istanza poematologico-concettuale, forma narrativa, progressione temporale e strategie lirico-didascaliche su cui si dovrà tornare anche nella parte conclusiva (IV, cap. I) di questo studio.

Che Foscolo avesse molto a cuore il rapporto tra arti figurative e poesia è chiaro fin dalla sua adozione delle categorie *descrivere* e *dipingere* per analizzare lo stile mimetico dei poemi epici e romanzeschi.<sup>128</sup> Provando a riassumere la tesi foscoliana, un poeta *descrive* quando riporta in maniera didascalica tutti i particolari di una situazione o di un’azione; *dipinge*, invece, quando riesce a riprodurre l’idea di ciò che vuole esprimere in modo sintetico, sensibile e carico di tensione: «più il poeta dipinge, più parole risparmia, e scrive per quelli solo che sanno pensare e fortemente sentire».<sup>129</sup>

Come già detto, per Foscolo la raffigurazione poetica si lega a stretto giro con l’allegoria, sempre secondo l’idea che l’evidenza sensoriale trasmetta con efficacia concetti astratti e metafisici; così, ad esempio, nella *Dissertazione* egli pone in rilievo il rapporto tra allegoria poetica e arte scultorea:

Per i poeti e gli artisti della Grecia, Venere non era niente più che una rappresentazione personificata della bellezza ideale; e la statua della Venere de’ Medici lo spiega molto meglio che tutte le raffinate teorie che sono state scritte sul Sublime e sul Bello.<sup>130</sup>

Nelle *Grazie*, questo procedere per «grandi figurazioni simboliche»<sup>131</sup> è spinto fino a un’inversione dell’ordine di derivazione tra *pictura* e *poesis*, al punto cioè di affermare che i frammenti del *Carme* sono pensati «a fornire una serie di modelli figurativi ad uso delle belle arti».<sup>132</sup> È chiaro, insomma, che il gusto del poeta va nella direzione

---

<sup>127</sup> Benjamin 1971, p. 183. Benjamin fa riferimento alla descrizione del *Torso di Ercole* al Belvedere di Roma. Per la scrittura di Winckelmann e il suo legame con l’estetica neoclassica vd. Pieri 2000, p.86 e ss.

<sup>128</sup> Vd. Foscolo 1958a, p. 139 e *passim*.

<sup>129</sup> Foscolo 1958a, qui nella trad. di Maggi (1843), p.133. Cfr. L’originale in Foscolo 1958a, p. 141: «The more the poet paints, the more sparing is he of his words; but he only write for those who have a habit of thinking, and are capable of intense feelings».

<sup>130</sup> U. Foscolo, *Dissertazione...*, p. 144.

<sup>131</sup> Scianatico 2000, p. 143

<sup>132</sup> U. Foscolo, *Dissertazione...*, p. 143.



dell'imperturbabile serenità winckelmanniana e di un'allegoresi scultorea che sottopone alle proprie ragioni la struttura stessa dell'opera, instillando nella debole componente diegetica l'immobilità statica e concettuale del simbolo.

I tre 'momenti' del carme nell'edizione del *Quadernone* si snodano in un *continuum* storico-temporale. Ma è anche vero che, in tale percorso, ci si trova di fronte a tre momenti separati, come tre istantanee (al loro interno narrative) che afferiscono a una più ampia riflessione sulla bellezza e sull'armonia, e in questo non dissimili dalle tre *Grazie* del Canova, ognuna con il proprio spazio e la propria fisionomia, ognuna però inserita nella sinuosa totalità della scultura. L'importanza di tali fregi narrativi, come osserva l'autore a proposito dei 'frammenti' della *Dissertazione*, è in prima istanza di carattere etico e morale:

Ma, per quanto riguarda le allusioni *morali* contenute in questi frammenti, come in generale nella mitologia dei poeti greci, abbiamo forse qualche ragione per lamentare che esse non siano state abbastanza considerate, soprattutto dagli artisti. Queste massime – che qualunque cosa bella, elegante ed aggraziata ristora il nostro animo e rallegra il nostro spirito; che la pietà, la liberalità e la pudicizia sono le più amabili inclinazioni della nostra natura; che da esse per la vira sociale derivano le più dolci attrattive e i maggiori vantaggi; che la felicità consiste nella moderazione e nell'equilibrio delle nostre passioni, e nel debito esercizio delle nostre facoltà intellettuali – tutte queste sono verità che un Poeta quale l'autore del 'Saggio sull'Uomo' potrebbe, attraverso una bella versificazione, incidere profondamente nella nostra memoria: ma, con tutto ciò, i nostri cuori resterebbero freddi e la nostra immaginazione sopita. [...]. Invece in tutto quello che gli *antichi* poeti dicono delle Grazie, proprio quelle medesime verità, essendo presentate per via di figure, sono rappresentate in azione con tanta naturalezza che da esse pitture o gruppi scultorei potrebbero facilmente formarsi.<sup>133</sup>

La critica novecentesca ha per lungo tempo valorizzato la forza poetica dei frammenti a scapito invece di un'idea unitaria del *Carme*: «così la poesia delle *Grazie* si presenta essenzialmente distinta dal poema, il quale non esiste che come idea e tentativo»,<sup>134</sup> afferma ad esempio Mimmo Sterpa in un saggio estetico del 1930. Tale sensibilità ha influenzato anche l'approccio ecdotico, diviso, come osserva Scotti, tra due principali tendenze: quella di riportare il *Carme* a una artificiosa organicità e quella, invece, «di ridurre le *Grazie* a una serie di nuclei lirici ciascuno in sé compiuto».<sup>135</sup> Il secondo approccio, oltre a scontrarsi con la difficoltà nel reperire tutti i nuclei del poemetto, ha portato sostanzialmente all'impasse editoriale, dal momento che si rivelò impossibile, se non superfluo, giungere a una formula unica e condivisa. Restano emblematiche a tal proposito le parole di Luigi Russo:

---

<sup>133</sup> Gavazzeni 1994, p. 167.

<sup>134</sup> Sterpa 1930, p. 49.

<sup>135</sup> Scotti 1997, p. 213.

Bisognerà concludere una volta o l'altra che questi episodi vaganti stanno bene anche là dove l'ingegnoso Chiarini li collocò, perché la poesia delle *Grazie* non è nelle vicende del contenuto, ma nel seguito dei quadri, i quali, quando sono belli, stanno bene dappertutto, e il senso torna in ogni caso, senza eccessivi sforzi di concatenamenti.<sup>136</sup>

L'approccio organico, tuttavia, non ha mai garantito risultati migliori. In assenza di una versione finale dell'autore, infatti, risultava impossibile o arbitrario collocare in un ordine definitivo le fasi di una lunga elaborazione che va desultoriamente dai primi frammenti del 1803 fino al 1821, passando per il momento centralle del soggiorno fiorentino del 1812 – 1813.<sup>137</sup>

La questione delle *Grazie*, specialmente per quanto riguarda la redazione del *Quadernone*, nasce insomma da una tensione tra struttura lineare in tre tempi e frammentazione della scrittura. Ma nasce in prima istanza proprio dalla configurazione allegorica della macrostruttura, che immobilizza lo scorrere degli eventi in una dimensione ugualmente ideale e sensibile. Di qui anche la percezione di un mancato compromesso tra lirica e narrazione: a ben vedere di lirico, nel poemetto, vi sono sicuramente il linguaggio e lo stile, ma vi è prima di tutto, stando alla prospettiva 'moderna' (vd. *supra*, *Introduzione*), l'idea di un'opera d'arte concepita come messaggio estetico e utopico ascrivibile alla sensibilità individuale dell'autore. Se, da un lato, tale disegno garantisce l'unità dell'opera, dall'altro è esso stesso a implicare l'interscambiabilità e la reciproca autonomia delle parti che lo costituiscono, a dimostrazione del fatto che ogni tendenza alla visione, in un contesto anche vagamente narrativo, spinge in direzione lirico-simbolica. Quello delle *Grazie* è, in altre parole, un discorso 'sincronico', che aspira a una sintesi ideale, a una rappresentazione unitaria, statica e allegorica, e che si scontra però con la diacronia insita nella natura stessa della scrittura. Di qui anche l'inevitabile sforzo di assegnare un ordine ai diversi nuclei di un progetto situato al di là della dimensione del tempo.

### 3. La 'macchina' del poema: azione ed episodi, eroico e romanzesco.

La tendenza a subordinare la narrazione all'unità di concetto comporta anche l'alterazione degli equilibri interni alla struttura e alle parti del poema, in particolare per ciò che riguarda la 'macchina', ovvero quel sistema complesso e dinamico di tensioni, ostacoli e scioglimenti che determina lo svolgimento e la risoluzione dell'azione epica.

---

<sup>136</sup> vd. Scotti 1997, p. 212.

<sup>137</sup> Cfr. Scotti 1997, p. 197: «Contraccollo della strutturazione unitaria fu lo sgretolamento di tante parti che si presentavano nei manoscritti come ininterrotto sviluppo e la loro riduzione al ruolo di varianti, venendosi a offrire una immagine delle Grazie artificiosa e disorganica, perché il processo creativo non individuato e non riprodotto nella sua effettiva scansione finiva per apparire disarticolato e frammentario, e il continuo svolgimento poematico un surrentizio espediente ecdotico».

Già ne *Gli eroici* del Pigna – che costituisce, come si è visto, un antecedente sintomatico del fenomeno settecentesco – le tensioni diegetiche della macchina vengono ridotte ai minimi termini; alla «cancellazione di ogni divenire» subentra la contemplazione mistica «del Vero, del Bene e del Bello, che coincidono»:<sup>138</sup>

La pretesa di rappresentare nella storia il disegno divino segna la fine di ogni dimensione narrativa. Sul *racconto* prevale il *discorso*: ciò che conta non è più quello che succede, l'evento, ma le ragioni per cui succede, che orientano il lettore sul sistema dei significati. L'opposizione tra narrare e descrivere del romanzo moderno ha qui le sue radici: all'universo narrativo del romanzo cavalleresco, caratterizzato dalla sospensione e dalla ripresa, dall'attesa e dalla sorpresa, subentra l'universo descrittivo del poema eroico, fondato sulla rappresentazione di una verità già data, una volta per sempre.<sup>139</sup>

Nel nostro *corpus* alcuni testi conservano ancora un'effettiva intenzione diegetica. Proprio per questo è possibile analizzare le forze che agiscono sulla 'macchina' e sulla costruzione del poema tenendo conto del conflitto tra prestigio dell'*epos* (con tutte le sue norme ben cristallizzate) e fattori contestuali, specialmente culturali, in grado di alterare il tessuto strutturale del genere stesso.

Un primo aspetto riguarda la presenza delle divinità pagane e delle figure mitologiche nel poema: come si è già visto in precedenza, la loro introduzione all'interno di argomenti storici o contemporanei era percepita dalla critica del tempo come una scelta di cattivo gusto, del tutto contraria alla vitalità del genere nelle epoche moderne. Quadrio, nella sua *summa* teorica, contempla la possibilità di far intervenire enti e divinità pagane solamente in due casi: nei discorsi di personaggi dell'antichità classica, in virtù di un principio di verosimiglianza; nelle parole del poeta se, e solo se, rivestite di un significato teologico, fisico (come personificazione di «cose naturali»), concettuale o morale. Quest'ultima direzione è quella che caratterizza le scritture di argomento mitologico, favorite in ciò da una ripresa della cultura greco-latina e da una concezione figurale del sapere poetico. Per mezzo delle divinità classiche, autori e autrici come Monti, Foscolo, Manzoni, Bandettini Landucci e Bagnoli possono veicolare un messaggio etico e civile con pretese di universalità, trasponendo ogni riferimento all'*hic et nunc* su un piano paradigmatico. Nella prefazione al *Cadmo*, la funzione allegorica delle divinità pagane nella macchina del poema è estremamente evidente:

La macchina, di che molti poemi hanno avuto tanta penuria, nel *Cadmo* è abbondevolissima di azione, che viene dal fondo stesso dell'argomento. Le Muse, con Apollo, operatrici soprannaturali scendono dal cielo sul monte Parnaso, per fondare la cultura dell'Europa, possiedono lo scibile umano; ognuna in particolare in sé tutto lo comprende e ne rappresenta una parte; [...] Sono le Muse figlie di

---

<sup>138</sup> Jossa 2002, p. 131.

<sup>139</sup> Ivi, p. 132.

Giove, ond'esso pure entra nella macchina fino alla prima Causa, non ignorata dai pagani sotto il nome di Fato o di miglior Natura ec. Entrano anch'esse Muse nei fatti di guerra, come nell'Iliade e nell'Eneide le divinità del gentilesimo. L'Antiparnasso è tutto d'invenzione, ma nella ragione inversa delle cose, le quali tutte hanno i loro contrari, mentre alla Scienza l'Ignoranza, alla Verità si oppone l'Errore. Qui le persone astratte erano belle a descriversi, non a porsi in azione: quindi fu immaginato il Nefelione, o Seudo, che molta rappresentanza di cose in sé comprende, persona destinata ad operare. Bellissime figure sono la Discordia, il Sonno, il Silenzio nel Furioso, ma poco agiscono in poema sì lungo, forse a proporzione meno che l'Errore nel Cadmo.<sup>140</sup>

I limiti imposti da Quadrio rappresentano un punto d'arrivo della cultura controriformistica del tardo Cinquecento e della riflessione condotta da Tasso nei *Discorsi del poema eroico*, dove venivano ristretti considerevolmente gli spazi del 'meraviglioso'. Riflettendo sul rapporto tra giovamento e diletto, Tasso bandiva tutta quella sfera del 'meraviglioso' che non avesse stretti legami con una dimensione allegorica e contemplativa, favorendo di fatto la nascita di un poema sacro, unitario e ben coeso,<sup>141</sup> al punto che, per dirla con Gigante, nel risultato finale della *Conquistata* «le figure del 'diletto' hanno cittadinanza solo se portatrici in sé di significati altri».<sup>142</sup> Nella riflessione sette e ottocentesca attorno all'epica, l'universo cristiano poteva rappresentare un valido espediente per aperture a una certa sfera del 'meraviglioso', benché con alcuni rischi sul piano del decoro e del confronto con l'estetica classica. Anche per questo motivo, l'impiego di divinità cristiane doveva essere talvolta giustificato come *excusatio non petita*, con lo scopo di anticipare eventuali critiche e di convertirle in una rivendicazione di superiorità estetica e morale rispetto agli antichi.

Da questo punto di vista è esemplare ancora una volta il commento di Giuseppe Barbieri alla *Pronea*, dove, per esaltare il 'macchinismo' del poemetto, palesemente deviante rispetto ai canoni aristotelici, Barbieri giustifica e anzi valorizza la scelta dell'argomento religioso. Per prima cosa postula che a fondamento di ogni espressione letteraria e poetica vi debba essere la religione, mostrando come ciò valga, anche se con risultati diversi, per tutte le epoche e le civiltà; poi discute di come Cesarotti sia stato migliore dei classici (anche del Tasso) nel prediligere un soggetto ben radicato nei propri tempi (in questo caso il nesso è tra la Provvidenza e l'epopea napoleonica); infine cerca di convincere i lettori di come, grazie al pretesto religioso, Cesarotti sia stato in grado di proporre una 'macchina' nuova e perfetta in un momento in cui molti, confrontandosi passivamente con i modelli antichi, affermano «la moderna poesia non esser più suscettibile di macchinismo»:

Bene adunque e sapientemente s'è diportato il N.A. introducendo a figurare nel suo poema la Divinità, la Provvidenza e i Geni seguaci della medesima. A render più

---

<sup>140</sup> P. Bagnoli, *Avvertimento al Cadmo*, pp. VII-VIII.

<sup>141</sup> Cfr. Gigante 2007, pp. 336 e ss.

<sup>142</sup> Ivi, p. 338.

verisimile un macchinismo di tanta convenienza l'A.N. ha preparati gli animi de' lettori con una visione, e a questa s'è preparato egli stesso con una bellissima introduzione.<sup>143</sup>

Altro spunto sull'argomento giunge dall'*Italiade* (1819) di Angelo Maria Ricci, poema sulla guerra franco-longobarda che anticipa di pochi anni l'*Adelichi* manzoniano. Nell'introduzione, l'autore pone subito l'accento sull'importanza della religione, legittimando anche la distanza dell'epica moderna da quella tradizionale:

La macchina in questo caso doveva necessariamente poggiare sulle idee ricevute nel seno di nostra santa Religione, di cui Carlo Magno proponevasi di sostenere il decoro. Questo genere di macchina abbraccia pure delle difficoltà molto maggiori in paragone dell'antico macchinismo favoloso, sul quale Aristotile adattava le sue leggi. Le religioni del Vero ha un genere di sublime così elevato, che mente umana stringer non può se non di lontano, ed indicare per mezzo di alcune frasi ed immagini tolte da' libri santi; e che convien pure talvolta ridurre ed accomodare al nostro modo di sentire, ed al gusto più temperato della poesia italiana.<sup>144</sup>

Per rafforzare il concetto, Ricci anticipa anche una possibile obiezione circa l'immischiarsi degli enti divini con gli eventi storici,<sup>145</sup> ricordando che le vicende umane sono mosse dai piani della Provvidenza. Tutte le figurazioni dell'epica religiosa (gli Angeli preposti alla custodia dei Troni, le Preghiere nel «poggio degli incensi», la Penitenza «sedente nel boschetto della mirra») sarebbero ammesse per costituire e «abbellir la macchina d'un Poema cristiano»,<sup>146</sup> mentre le tensioni tra gli enti divini che agiscono all'interno del poema non ne inficerebbero l'unità provvidenziale:

Troverà forse altri inopportuno in questo mio lavoro, che gli angeli, felici comprensori della concordia e della pace, si dirigano per vie opposte (quasi fossero gli dei d'Omero) a sostenere i loro protetti. Ma chi vieta che per diversi, incogniti ed opposti mezzi, per quanti ne ha la Provvidenza infinita di Dio, possano essi concorrere del pari per vie opposte ad un medesimo fine? Ha Iddio decretato che Carlo ottenga la vittoria, ma insieme ha disposto che i Longobardi non soccombano senza gloria.<sup>147</sup>

Questo impiego del 'meraviglioso' cristiano, se da un lato porta a compimento un percorso già rinascimentale, trapiantato nel contesto sette-ottocentesco può avere implicazioni nuove e concettualmente rilevanti. Per comprenderlo bisogna tenere conto

---

<sup>143</sup> Barbieri 2016, p. 153.

<sup>144</sup> A. M. Ricci, *Discorso preliminare all'Italiade*, p. 12.

<sup>145</sup> «La virtù nelle idee di nostra religione è così pura e perfetta, che rare volte si piega a contatto dell'Eroismo mortale, cui per divenire epico basta la sola idea di una forza straordinaria, qualunque essa sia. Infine la verità stessa in certo modo ricusa di avvicinarsi alla finzione, e favorisce nel carattere di sua sublimità la Lirica, in preferenza dell'Epica poesia». Ivi, p. 13.

<sup>146</sup> Ivi, p. 12.

<sup>147</sup> Ivi, p. 14.

del rapporto tra *epica* e *storia*. Quadrio, in linea con la teoria cinquecentesca, torna sulla differenza tra i due generi affermando che il poeta deve contaminare la storia con l'invenzione (corsivi miei):

Debbe in terzo luogo *il poeta valersi nella sua narrazione di digressioni favolose*, di svagamenti, e passaggi, senza punto obbligarsi allo stretto uso dello storico, il quale è tenuto a narrar le cose conforme al vero: debbe dico spaziare per lo campo larghissimo della poesia per via di invenzioni da lui trovate; acciochè paia d'essere ispirato dalla Musa, né di ridire le cose occorse per l'appunto, come le facesse una fede, o fosse citato per testimonio a giurare il vero. Questo rigore siccome alla storia è essenziale, così alla poesia è superstizioso.<sup>148</sup> *Il poeta narra, non quale la cosa avvenne, ma quale possibil fu, che o verisimilmente, o necessariamente avvenisse*. E tra lo storico, e lui questa differenza fu sempre, che il primo narra le cose, come sono avvenute, il secondo le narra, quali conveniva, che avvenute si fossero, o quali pare veramente, che avvenire dovessero. Onde anche qui si deduce, la poesia esser cosa più nobile della storia; conciossiachè *il poeta l'universale descriva, non il particolare; ciò è, che il poeta tratta quello, che dire o fare alla persona si conviene*, dove lo storico dice quello, che la persona fece, o disse.<sup>149</sup>

Per cogliere il significato delle affermazioni di Quadrio bisogna tenere conto – e qui non si potrà che farlo per sommi capi – del complesso significato di ‘verosimile’, a cui il critico si richiama nella zona centrale di questo passo. Se intendessimo tale categoria secondo i criteri odierni di ‘credibilità’, ovvero secondo l’idea di *invenzione* ancorata a una dimensione storica, psicologica e realistica, il ragionamento di Quadrio potrebbe sembrare contraddittorio, dal momento che il principio di verisimiglianza, nelle sue parole, sembra legarsi tanto alle «digressioni favolose» e agli «svagamenti» quanto a una verticalizzazione della storia in senso allegorico e morale. In realtà, Quadrio pare qui richiamarsi alla concezione tassiana di verosimiglianza, accostando due possibilità che nel corso del tempo si sono ridefinite in senso opposto e complementare. Il *verosimile* di Tasso, inteso come mimesi delle cose «com’elle sono, o come possibili, o come è fama ch’elle siano, e come son credute»<sup>150</sup>, attraversa in via potenziale un dominio molto ampio dell’*inventio*, che può spaziare tra i diversi campi del ‘meraviglioso’: da quello romanzesco a quello, per l’appunto, dell’allegoresi di stampo teologico, che Tasso postula come componente fondamentale nel rapporto gerarchico tra storia e poesia. La sintesi tra le diverse direttrici, nel poema tassiano, si realizza nella struttura unitaria e globale dell’‘azione’: l’autore contempla l’universo fantastico del romanzo cavalleresco (per quanto con una progressiva revisione dell’ammissibilità della magia, del dilettevole e del ‘meraviglioso’ non cristiano)<sup>151</sup> a patto però che esso

---

<sup>148</sup> Quadrio 1749, IV, p. 629.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Tasso 1964, *Discorsi del poema eroico*, p. 88.

<sup>151</sup> Per un caso esemplare dell’atteggiamento tassiano nei confronti dei *loci* più audaci del suo poema, e per una relativa esemplificazione del percorso che porta il poeta a sviluppare il principio del meraviglioso allegorico, vd. Selmi 2017b, cap. III, in particolare pp. 112- 129 («*I miracoli del bosco*»: *littera* versus

assolva a una propria utilità nel campo di forze del poema eroico; le divagazioni, infatti, condizionando il corso dell'‘azione’ stessa e infine convergendo unitariamente in essa, finiscono anche per rafforzare la perfezione ideologica dell’opera, coinvolgendo gli eroi stessi in un processo di formazione morale.<sup>152</sup> In astratto, dunque, il sistema tassiano accoglie diverse possibilità: c’è una verosimiglianza che attinge al ‘meraviglioso’ romanzesco, relegata però nelle sole zone degli episodi divaganti; c’è una verosimiglianza che attinge a un piano sovra-storico e ideologico, componente che Tasso – a partire forse dal bisogno di legittimare *post festum* alcuni aspetti della *Liberata* –<sup>153</sup> giunge a postulare come elemento fondamentale nella gerarchizzazione dei rapporti tra storia e poesia; c’è infine un verosimile di tipo storico e umano, ancorato alla dimensione del reale – per quanto in veste letteraria –, che verte sull’*ethos* delle passioni e che può contribuire in diverso modo alla progettualità ideologica del poema. Quest’ultima componente *qualitativa*, negli equilibri tra ‘azione’ eroica ed episodi, tende ad addensarsi nella «controparte romanzesca»: per dirla con Soldani, contrapponendo un «rovescio onirico o grottesco, comunque negativo» al ‘vero’ «monolitico per sostanza ideologica e rappresentazione poetica», gli episodi permettono al poeta di guadagnare «sul versante dell’indagine psicologica ed emotiva, visto che l’antireale [...] di fatto si risolve per gran parte nella proiezione dei turbamenti *interni*».<sup>154</sup> Tuttavia, proprio in virtù della concezione ‘sintetica’ e circolare del poema, nella scrittura tassiana questo verosimile umano e sentimentale può (e anzi tende a) condizionare la caratterizzazione di alcuni degli eroi principali dell’ ‘azione’.<sup>155</sup>

Lo stesso Tasso, però, dopo aver fondato le basi per una concezione così ampia e stratificata del verosimile e del meraviglioso, introduce anche le premesse teoriche per un superamento di questi equilibri in direzione restrittiva e verticalizzante. Come si è accennato più sopra, nei *Discorsi del poema eroico* e nella *Conquistata* l’autore limita l’azione del meraviglioso romanzesco e del diletto, contemplando solo quelle invenzioni che ‘significano’, che possono cioè rivestire il soggetto storico di un senso allegorico-teologico. Nel corso del tempo – a partire già, se si vuole, dalla soluzione poemica del Pigna – questi equilibri sembrano radicalizzarsi: nel campo dell’‘azione’, l’allegoresi si salda come elemento prioritario e imprescindibile, fino a legittimare un uso epico-sapienziale della mitologia in alternativa all’argomento storico; a ciò contribuisce anche

---

*allegoria e Dalla Liberata alla Conquistata*). Sul ‘meraviglioso’ tassiano fondamentale è anche Baldassarri 1977.

<sup>152</sup> Cfr. Selmi 2017b, p. 129: «La redimibilità di Armida nella *Liberata* passa, insomma, attraverso il tormentato sforzo tassiano di rendere verosimile in termini di congruità epica l’evoluzione di entrambi i destini dei due amanti, facendo cioè leva sull’idea già sperimentata nell’*Aminta*, nella storia formativa dei due protagonisti, di un percorso di maturazione interiore a itinerari speculari, mirante al trionfo del pudore (della castità) sulla *cupiditas* e della pietà sugli istinti della *ferinitas* (dell’insensibilità)».

<sup>153</sup> Cfr. anche Selmi 2017b, p. 113: «l’irrisolta ambivalenza in cui si dibatte il discorso tassiano fra un ‘concetto allegorico’, inteso come strumento ermeneutico di salvataggio per la “sovrabbondanza del romanzesco” e l’evasione dalla stoia della favola, e la professione d’esistenza di un’allegoria, già per tempo insinuatasi nella varietà poetica e nel registro creativo del poema, ha dato adito a una tale disparità di giudizi critici da imporre una doverosa cautela».

<sup>154</sup> Soldani 2010b, p. 167.

<sup>155</sup> Su questo aspetto vd. anche quivi, cap. II. 4.

una sensibilità settecentesca permeata dal principio graviniano del falso/vero, del mito e dell'immaginazione poetica come strumenti privilegiati per la contemplazione di idee universali. L'azione epica, in altri termini, *deve* essere fonte di una Verità più autentica della realtà stessa. Gli 'idoli' e le personificazioni di concetti astratti, se trapiantati in un argomento religioso o mitologico, divengono espediente *necessario* per ascendere a una dimensione che domina sulla storia; a ribadirlo è di nuovo Giuseppe Barbieri a proposito della *Pronea*:

Per le quali teorie dalla ragione confessate e dal gusto mi è forza maravigliarmi che s'abbia gridato e si gridi pur tanto da qualche censore contro all'uso poetico degl'idoli; che soli fanno e faranno sempre il mirabile proprio distintivo e indistruttibile della poesia. Ma che diremo di quegl'idoli, e di quelle personificazioni, che si traggono dal fondo d'un soggetto religioso, come son quelle del nostro poema? La religione concilia a queste immaginazioni un grado maggiore di credibilità. *Qualunque sia* (così l'autore nella prima annotazione al I v. del L. I dell'Iliade) *ella lo autorizza a immaginar de' geni o angeli buoni o rei, che per volere o permissione della divinità influiscono sulle qualità dell'uomo, o sugli eventi, e li dirigono al bene o al male.*<sup>156</sup>

A pochi decenni dalle considerazioni di Barbieri, Antonio Rosmini sembra certificare tutti questi risvolti estetici da un punto di vista teologico. Nel tracciare una distinzione di valore tra poesia e storia, egli postula (corsivi miei) che «la *verità* è l'idea esemplare delle *cose*» e che «le *cose vere* sono le cose (esistenti) in quanto rassomigliano alla verità». <sup>157</sup> Per questo motivo, «dalla verità diversificano le cose vere» e «il genio dell'artefice», trascurando appositamente i fatti storici, «sfiora per così dire quella verità che in esse si trova». <sup>158</sup> La poesia, insomma, per riprendere le parole di Jossa sugli *Eroici* del Pigna, «non si oppone alla storia, ma la trascende», e il poema eroico «punta a passare dall'azione alla contemplazione, dalla realtà all'idea, dalla storia alla metafisica». <sup>159</sup>

Tutto ciò ha conseguenze importanti sulle componenti della 'macchina' del poema, specialmente perché la radicalizzazione del sistema tassiano, nel Settecento, tende a una loro ridefinizione in senso oppositivo. Il piano dell'eroico, anche nella rappresentazione dei fatti storici, deve rimandare sempre a una dimensione sovrumana (sia essa teologica o estetico-morale), traducendosi in un'allegoresi astratta e concettuale. Meglio ancora: il messaggio allegorico diviene prioritario rispetto a qualsiasi altra componente, al punto da indurre a sacrificare il postulato tassiano dell'argomento storico a favore di soggetti mitologico-figurali, o persino di allegorie calate nel presente. La componente episodica, oramai accessoria rispetto alla totalità dell'azione, accoglie esclusivamente una dimensione umana e sentimentale che resta estranea ai principi stessi di epico ed eroico,

---

<sup>156</sup> Barbieri 2016, p.156.

<sup>157</sup> Rosmini 1994, p. 54.

<sup>158</sup> Ivi, p. 50.

<sup>159</sup> Jossa 2002, p. 249.



declinandosi o come spazio complementare (e non interno) all'azione', in cui l'*ethos* sgorga dal *pathos* e da una rappresentazione credibile e in senso lato realistica dei soggetti, o come puro diletto. Nel campo narrativo degli episodi, le possibilità dell'*inventio* sono limitate da fattori culturali che bandiscono tanto le magie e le fole romanzesche, quanto, per ragioni di decoro, il 'meraviglioso' di stampo teologico, che anche nell'azione', come si è visto, deve essere impiegato con cautela onde evitare di prestare il fianco ai detrattori.

Se in altri contesti, come quello anglosassone, sono ancora ammessi temi e situazioni pagane senza che ci si ponga il problema di una credibilità razionale, teologica o etica,<sup>160</sup> l'ambiente poetico del Settecento risente di maggiori condizionamenti culturali, tra cui vanno incluse anche le riserve nei confronti del gusto romantico d'Oltralpe. Nella *Dedicatoria al Bardo della Selva Nera*, Monti analizza gli ostacoli culturali che hanno inevitabilmente agito sulle sue scelte: poiché la mitologia – che in altri testi impiegherà in senso allegorico-ideologico – non possiede più il «fondamento della religione che la santificava», ed essendo venuta meno anche la credibilità «delle Fate e degl'incantesimi, che pure per qualche tempo poté supplire alla prima», al poeta non sarebbe rimasta altra possibilità che «ricorrere ad un genere di poesia, la quale ponesse in salvo i diritti della favola senza nuocere alla dignità della storia».<sup>161</sup> A circa un decennio di distanza, Ricci affronta lo stesso problema nell'introduzione all'*Italiade*, in una sezione dedicata proprio agli episodi:

Gl'incanti, le magie, le superstizioni, che ebbero pur tanta parte ne' grandi poemi classici italiani, non ostante la moda che tenta nuovamente accreditarle oltremonti nel rinascente gusto romantico, mal si soffrirebbero in Italia, che divenuta per dovizia sdegnosa, le rimprovera ancora a que' grandi originali, dove per verità la sola e vera magia dell'arte le sostiene.<sup>162</sup>

Tutto ciò determina anche le caratteristiche della componente episodica e le sue potenzialità nel sistema della 'macchina'. Ricci ne parla in termini quasi deterministici, come se ad agire fossero dei limiti culturali inaggirabili, accolti più per necessità che per effettivo convincimento; la soluzione più naturale risiederebbe, per l'autore, in una attenuazione dell'*inventio*, secondo il principio di un ritorno alla 'semplicità' omerica:

Bisogna infine convenire che gli incanti, e le magie servivano in certo modo a rendere più complicata e meravigliosa la macchina del poema. Tolta ora all'Epopea quest'antica maniera di macchinismo, naturalmente deriva la necessità di modellare alla semplicità Omerica l'invenzione d'un moderno Poema; oltre che io credo che

---

<sup>160</sup> Vd. Fischer 1991, p. 29: «in the epic everything miraculous and outside human experience is part of an 'accepted' mythology, the 'accepted unconscious metaphysic' of the society from which the epic originates [...], and the impression of reality is created. In the romance, on the other hand, the supernatural is a fairy-tale element, as unreal as time and place. The question of credibility does not arise at all».

<sup>161</sup> V. Monti, *Dedicatoria al Bardo della Selva Nera*, pp. V-VI.

<sup>162</sup> A. M. Ricci, *Discorso preliminare all'Italiade*, pp.14-15.

il gusto, e le menti degli uomini in grado di composizione, ossia di complicazione nelle invenzioni, volgano quasi per naturale andamento verso l'estremo opposto, in cui sta la semplicità originaria.<sup>163</sup>

Gli episodi mantengono allora una funzione complementare rispetto alle qualità e ai toni dell'azione: alle passioni «aspre» di quest'ultima vengono contrapposte «passioni più temperate, e più dolci», ma soprattutto, afferma Ricci, attraverso le divagazioni è possibile «far riposare sul verisimile l'immaginazione che si stanca nella meraviglia» e «delineare il quadro morale dell'uomo *nell'epoca dell'azione*» (corsivo mio).<sup>164</sup>

Quanto si è visto fin qui fa emergere una sorta di polarizzazione delle componenti strutturali e qualitative del poema. Tale impostazione si manifesta in vario modo nel trattamento della materia epica, anche in casi più eccentrici rispetto al gusto neoclassico, come nel *Bardo* montiano, dove l'aspetto profetico-sovraumano è affidato a un personaggio – il bardo, per l'appunto – prelevato da un mondo nordico di recente importazione. Un confronto con il *Fingal* di Macpharson, qui esaminato nella traduzione poetica di Cesarotti, può chiarire l'assunto. La struttura del *Fingal*, come ha messo bene in luce Carlo Enrico Roggia, è costellata di brevi episodi che occupano nel loro insieme circa 750 versi, corrispondenti a un quarto di tutto il poema.<sup>165</sup> Il loro legame con l'azione principale tende a essere abbastanza blando, come lo stesso Cesarotti non manca di osservare nelle sue note al testo:

La consapevolezza del traduttore italiano nei confronti di questa (del resto vistosissima) caratteristica narrativa del suo originale si trasferisce nelle note al testo e nelle osservazioni finali, dove si coglie un atteggiamento di significativa ambivalenza: apologia nei confronti della tecnica nel suo insieme («Ossian è fecondo d'episodi. Le regole più severe vorrebbero che questi fossero come strumenti dell'azione principale, e servissero di mezzo, o d'ostacolo. Ma nessun poeta si assoggettò. [...] Basta dunque che gli episodi sieno chiamati naturalmente da qualche circostanza del soggetto e che sieno collocati in luogo opportuno»); ma talora impazienza, anche aspra, nei confronti di alcune attualizzazioni («Converrà dire che lo spirito d'Ossian nella scelta e collocazione di quest'avventura si risentisse alquanto delle nebbie caledonie»)<sup>166</sup>.

Tuttavia, nel poema ossianico non si percepisce una netta separazione tra il *mondo* dell'argomento epico e quello degli episodi: la natura delle divagazioni, il sentimento che ne traspare e la dimensione del meraviglioso che le caratterizza sono esattamente gli stessi che connotano il dominio dell'azione, fatta eccezione per una più marcata propensione lirico-amorosa. Il mondo episodico del *Fingal*, in altre parole, appare coeso entro l'atmosfera leggendaria e sentimentale che attraversa il poema nella sua interezza.

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 15.

<sup>164</sup> Ivi, p. 16.

<sup>165</sup> Roggia 2007, p. 3.

<sup>166</sup> Roggia 2007, pp. 3-4.

Nel *Bardo*, invece, dove la costruzione narrativa è meno intermittente, la narrazione eroica vera e propria, con il resoconto delle gesta napoleoniche, fatica a trovare una sintesi efficace con la cornice che la racchiude e introduce, costruita attorno alle figure del bardo Ullino, della figlia Malvina e del soldato Terigi. In questo caso gli equilibri sono ribaltati, poiché l'azione vera e propria viene presentata come racconto di secondo grado all'interno di una struttura romanzesca e persino amorosa;<sup>167</sup> resta però evidente la tendenza a scindere nettamente le due componenti della 'macchina' poetica, e non servirà ricorrere al giudizio severo di Foscolo<sup>168</sup> per percepire nel testo un'irrisolta giustapposizione tra il mondo dell'*epos* eroico e quello romanzesco.

Va specificato fin d'ora che la polarizzazione delle due componenti (azione ed episodio, epico e romanzesco) non si traduce sempre in una giustapposizione strutturale: quest'ultima, quando presente, va semmai considerata come emersione di un'impostazione mentale che emerge spesso nelle formulazioni teoriche. Nel *Cadmo* di Bagnoli i pochi episodi restano effettivamente al di fuori del corso teleologico dell'azione: sono peripezie amorose e sentimentali che, pur incidendo in minima parte sulla 'macchina' del poema, restano sostanzialmente esterne al campo di forze ideologico predisposto da Bagnoli. Nella *Teseide*, invece, l'azione è dilatata dall'interno per mezzo di avventure, in parte romanzesche, che coinvolgono in prima persona Teseo. Come si è detto, la Bandettini sfrutta la navigazione tra Atene e Creta per condensare tutte le principali peripezie dell'eroe, con l'obiettivo di tracciare un percorso di formazione che presuppone per sua natura alcune momentanee deviazioni rispetto al piano del destino. Da un certo punto di vista, la *Teseide* riprende il procedimento tassiano di varietà nell'unità, con dilazioni episodiche che tendono a perpetuarsi all'interno dell'azione, fino quasi a sovrapporsi. Come vedremo, però, ciò che non è visibile nella struttura può emergere nel trattamento dei personaggi o in generale in una certa meccanicità nella gestione del rapporto tra l'universo eroico e quello romanzesco.

Riprendendo anche le considerazioni di Jossa, il contrasto qualitativo e semantico tra le due componenti, esacerbato dalla progressiva codificazione allegorica dell'azione, può aver incentivato il trapasso lineare dalla forma estesa alla forma breve, dove il nucleo eroico-mitologico poteva essere trattato senza divagazioni accessorie. Il poemetto, in altre parole, si colloca idealmente nel solco dell'epica proprio per la sua predisposizione a valorizzare l'azione, che all'altezza del Settecento pare essere ormai

---

<sup>167</sup> Nella dedicatoria a Napoleone, Monti giustifica la scelta del tema bardico dal problema del rapporto tra poesia e storia: « [...] La poesia Bardita, riunendo e temperando l'uno coll'altro il doppio carattere dell'Epica e della Lirica, mi è sembrata, o SIRE, se non la sola, almeno la più acconcia ad ordire una qualche tela poetica dei portenti per Voi operati; tanto più che il Bardo della Selva Nera, il quale abbandona i suoi boschi per seguire le vostre armate, e confondere il suono guerriero della sua arpa col fragore dei cannoni di Austerlitz, alla qualità di poeta aggiugne quella pur di profeta» (*Dedicatoria al Bardo della Selva Nera*, p. 6).

<sup>168</sup> Cfr. Foscolo 1958b, p. 533: «La concezione di questo poema, convien confessarlo, è assai puerile; il poeta vi si trova costretto ad immaginare che chi ne vada in cerca, tuttora possa incontrare dei bardi elargitori di versi e di profezie; e, come Cesare e Lucano uno ne rinvennero nelle profonde selve germaniche, così uno ne rinvenne il Monti nel 1805, celato in qualche parte della Selva Nera».

‘azione concettuale’.<sup>169</sup> Un possibile sintomo di questo meccanismo si ritrova forse nel «poema» (così l’autore) *La Felicità* (1775) di Clemente Bondi, che citiamo per il fatto di essere uno dei pochi testi di argomento serio ricordati da Leopardi nella *Crestomazia*. Si tratta in realtà di due soli canti in ottava rima incentrati sull’allegoria della *Felicitas* latina. L’‘azione’ è narrativa (con grande attenzione per apparizioni figurali), ma a muoversi sono figure astratte e allegoriche, che traducono il mito in filosofia. È possibile che in questo caso il termine «poema» significasse ‘lunga narrazione poetica’ o semplicemente componimento in versi, secondo una possibilità riconosciuta in astratto anche da Affò; ma è forse possibile che, già all’altezza di Bondi, bastasse sviluppare un tema mitologico-allegorico con un metro epico (l’ottava rima) e in uno spazio compatto per ritenersi comunque in continuità con la tradizione epica classica e rinascimentale.

In tutto ciò, la disputa tra classicisti e romantici può aver accentuato, in entrambi gli schieramenti, la sensazione di un contrasto tra due opposti paradigmi narrativi che tendevano a escludersi a vicenda o che, se presenti in una medesima opera, assumevano equilibri e significati differenti in base al genere in cui venivano impiegati (epica, novella in versi, romanzo...) e alla corrente letteraria dell’autore. Come vedremo nella parte II, non si tratta soltanto di una questione estetica, ma di un vero e proprio sviluppo storico-cognitivo che può avere influito sul modo stesso di costruire i racconti.

#### 4. Personaggi d’azione e personaggi episodici

Tra le principali conseguenze della polarizzazione interna alla macchina del poema vi è forse la caratterizzazione dei personaggi. Su questo aspetto, però, è necessario fare prima qualche premessa.

Nel dibattito aristotelico e pre-novecentesco il personaggio era inteso principalmente come un ‘agente’ (*prattor*) il cui carattere (*ethos*) era «aggiunto in un secondo tempo [...] o non aggiunto affatto» rispetto all’‘azione’; di qui anche l’idea che i suoi tratti psicologici siano «non solo secondari, ma anche inessenziali»<sup>170</sup> se rapportati all’assoluta rilevanza degli eventi. Questa prospettiva, come nota Donatella Montini, sembra aver influenzato per lungo tempo anche la critica novecentesca: dalle lucide teorizzazioni di Barthes (che dal 1966 al 1973 si spostò gradualmente da una concezione del personaggio strettamente funzionale a una «in certo modo psicologica»<sup>171</sup>) alla distinzione, proposta da Todorov, tra narrazioni psicologiche e

---

<sup>169</sup> La radicalizzazione delle componenti qualitative e ideologiche del poema rende superfluo quell’equilibrio degli opposti che ancora caratterizzava la concezione rinascimentale dell’epica. Cfr. Soldani 2010b, p. 166, a proposito della *Liberata*: «Quel che mi preme sottolineare, però, più che la ricomposizione di un quadro coerente di opposizioni, è la coesistenza necessaria di due principi discordanti, vera anima generatrice della *Gerusalemme*: nella quale non si dà epica senza romanzo, né romanzo senza epica, perché i due antonimi sono stretti in un sistema di implicazioni reciproche, nel quale l’uno si definisce e si riconosce solo attraverso l’altro, ad ogni livello strutturale (rappresentativo, diegetico, morale, ideologico)».

<sup>170</sup> Chatman 1981, p. 117

<sup>171</sup> Ivi, p. 119.

apsicologiche, il dibattito puntava comunque «a identificare il personaggio come una funzione accanto ad altre, inserita in un sistema di segni che comprende eventi e azioni dei quali il personaggio è ‘agente’». <sup>172</sup> Tuttavia, proprio quel ‘sistema di segni’ adombrava l’idea, tipicamente novecentesca, che il personaggio possa esistere anche al di là dal suo specifico contesto narrativo, condizione che è stata facilmente associata al genere romanzesco in opposizione alle forme narrative tradizionali, *in primis* all’epopea. Bachtin, ad esempio, individua nel *character* romanzesco una forma di eccedenza che avrebbe origine nelle maschere popolari del teatro (secondo la concezione bachtiniana di uno stretto legame tra romanzesco e stile comico), le quali «possono attuare qualunque destino e figurare in qualunque posizione» conservando sempre un «volto umano semplice e inesauribile». <sup>173</sup> E, pur dedicando grande attenzione alla stratificazione sincronica dei generi letterari, lo stesso Bachtin sembra concepire tale eccedenza come parte del processo storico che avrebbe portato al romanzo contemporaneo:

Nell’immagine dell’uomo fu introdotta un’importante dinamica: la dinamica del disaccordo e della discordanza tra momenti diversi di questa immagine; l’uomo cessò di coincidere con se stesso e quindi anche l’intreccio cessò di esaurire l’uomo fino in fondo. <sup>174</sup>

Bachtin, accanto alla categoria di *intreccio*, utilizza spesso la parola *destino*, che proviene direttamente dalla terminologia tradizionale e che aveva mantenuto la sua validità ancora in tutta la riflessione ottocentesca sul tema. Hegel, ad esempio, nelle *Lezioni d’Estetica*, opponeva personaggio tragico e personaggio epico proprio sulla base dei loro rapporti con il Fato:

Il carattere drammatico [...] si fa *egli stesso* il suo destino; per il carattere epico invece il destino *viene* fatto, e questa potenza delle circostanze [...] è ciò che costituisce il governo vero e proprio del destino. <sup>175</sup>

Ciò che ne risulta, semplificando un po’, è un percorso che va da un paradigma epico in cui destino e personaggio coincidono a uno romanzesco dove invece il personaggio eccede rispetto al corso degli eventi che lo riguardano. Parallelamente all’evoluzione del romanzo moderno, anche la critica ha svincolato i criteri e la terminologia da categorie come quella di Fato, riformulando la questione nei termini del rapporto, spesso conflittuale, tra personaggio e intreccio. Forster ad esempio, in *Teoria del romanzo*, parla di una «battaglia perduta» che l’intreccio «combatte contro il personaggio», il quale a sua volta «spesso si vendica vilmente». <sup>176</sup> I pregi di tale proposta sono notevoli:

---

<sup>172</sup> Montini 2007, p. 123.

<sup>173</sup> Bachtin 2001, pp. 477-478.

<sup>174</sup> Ivi, p. 477.

<sup>175</sup> Hegel 1997, vol. 2, pp. 1197-1198. Su questo aspetto vd. anche Mazzoni 2011, pp. 71-73.

<sup>176</sup> Forster 2000, p. 102

proprio la classificazione forsteriana in *flat characters* e *round character*, ampliata in seguito dalla ‘teoria aperta’ di Chatman,<sup>177</sup> ha portato a considerare la questione in modo assai più sfaccettato e complesso di quanto non si facesse in precedenza,<sup>178</sup> ponendo in rilievo l’importanza che assume, caso per caso, il rapporto «tra l’agire umano e i campi di forza in cui gli individui si trovano presi».<sup>179</sup> Ma ci si potrebbe comunque porre una domanda: è davvero opportuno esaminare l’epica rinunciando alla categoria di *destino*?

L’approccio strutturalista sarebbe di per sé sufficiente a descrivere nei dettagli i personaggi dei nostri poemi. Per quello che è l’intento di questo studio, però, è forse più efficace ricorrere a una strategia ibrida, che tenga conto del contesto culturale e storico da cui provengono i testi. L’epica, nel solco dell’Ottocento, si presenta come un genere ormai al termine della sua lunga parabola creativa e per questo in bilico tra spinte conservatrici e innovative. Essa trae origine da una cultura in cui era ben radicata un’idea di Fato – poi tramutatosi in Provvidenza – che ha giocato un ruolo sostanziale non solo sulla forma del poema, ma anche sulle caratteristiche del personaggio stesso. D’altra parte, però, in un genere ormai separato dal corso del presente, vivo in quanto retaggio di una tradizione letteraria alta, quel concetto di destino viene anche a scontrarsi o a convivere con altre variabili. Accanto alla narrazione eroica si aprono gli spazi dell’episodio, le cui caratteristiche tendono a determinare anche una diversa tipologia di personaggio, sia per natura che per trattamento da parte dell’autore. Dal punto di vista teorico si potrebbero presupporre due categorie: i *personaggi d’azione* e i *personaggi episodici*. I primi sarebbero legati a un destino in cui si materializza l’esito concettuale dell’intero poema; i secondi sarebbero invece svincolati da quel destino, apparentemente liberi e accidentali.

Personaggi d’azione possono essere gli eroi che attribuiscono il nome al poema stesso, e il cui profilo tenderà ad appiattirsi attorno al messaggio morale o civile che l’autore vuole esprimere. Quadrio conferma questa impressione sottolineando l’accessorietà di tutti quei tratti che esulano dalla virtù eroica:

[...] altrove già si accennò che il carattere dello epico eroe da questa [eroica] virtù primariamente veniva costruito. Se poi altre doti eziandio concorrer debbano a formare il carattere di detto eroe, ciò pure l’abbiam altrove toccato. E certa cosa è

---

<sup>177</sup> La teoria di Chatman si basa sulla combinazione di tratti psicologici e caratteriali e sul grado di prevedibilità del personaggio. Un *flat character* è «dotato di uno solo o di pochi tratti» e il suo comportamento «è largamente prevedibile»; possiede «una chiara direzione e [...] può essere ricordato più distintamente» per il fatto «che c’è semplicemente *meno* da ricordare». Un *round character*, invece, possiede una certa varietà di tratti, alcuni dei quali «sono in conflitto fra di loro o contraddittori», per cui il cui comportamento non è facilmente prevedibile. Vd. Chaman 1981, pp. 136-137.

<sup>178</sup> Ivi, p. 116: «Il ruolo che un personaggio interpreta è solo una parte di quello cui il pubblico si interessa. Si apprezzano di per se stessi i tratti psicologici di un personaggio anche se hanno poco o niente a che fare con ‘quel che accade’. È difficile spiegare le particolare sfumature di certi ruoli come fossero esempi o combinazioni di categorie elementari quali ‘aiutante’, ‘vendicatore’, ‘giudice’. [...] L’inadeguatezza del termine rispecchia l’impossibilità di trovare categorie sufficientemente generali per ogni caso. Oppure di ammettere che ogni personaggio è un caso a sé».

<sup>179</sup> Mazzoni 2011, p. 71.

che le qualità, chiamate da noi secondarie, del carattere contribuiscono molto a renderlo nobile e vago: e gli esempi già altrove allegati degli antichi poeti sono un segnale di quanto esse arrechino di vantaggio a un eroe di un poema, perché comunemente non si sono dagli antichi lasciate. Nondimeno, a favellar con rigore, basta che l'azione da una qualche virtù provenga, che veramente inusitata sia, e eccedente, perché esser possa bastevol materia di eroico poema.<sup>180</sup>

Va detto, inoltre, che anche la presenza di caratteristiche secondarie non corrisponde necessariamente a un trattamento psicologico del personaggio. Come nota Fischer, quando anche l'eroe epico è lacerato da passioni contrastanti, esso viene comunque presentato in modo tragico e stereotipato, al fine di risultare – con le parole di Quadrio – «nobile e vago».<sup>181</sup>

I *personaggi episodici*, invece, come anche gli episodi di cui sono parte, hanno un'esistenza autonoma che si interseca solo momentaneamente con il destino dell'eroe e con la linea principale del racconto. Sono caratterizzati da qualità secondarie, sono presentati come più liberi nell'agire e più sfaccettati sul piano psicologico, benché sempre nei limiti di un codice lirico-sentimentale consolidato. Nella macchina del poema essi entrano per dare forma a una o più particolari avventure, e la loro esistenza, come quella delle maschere della commedia dell'arte, eccede dal destino eroico che regola il piano dell'azione.

Le categorie appena introdotte rappresentano due poli virtuali in un campo di forze che, di volta in volta, può determinare equilibri diversi. Al poeta epico, infatti, non è per nulla interdetta la possibilità di valorizzare i tratti 'episodici' di un eroe, come il destino di quest'ultimo restasse momentaneamente sullo sfondo. L'aver tracciato delle categorie nettamente complementari, basate su una sensibilità polarizzante che sembra effettivamente agire tra Sette-Ottocento, rappresenta un punto di partenza per meglio analizzare il trattamento del personaggio, mettendo anche in luce eventuali divergenze rispetto al modello proposto. In questa prospettiva, il contesto storico e letterario gioca un ruolo fondamentale per la valutazione dei rapporti di forza. Nelle tradizioni a oralità primaria o «a bassa alfabetizzazione con massicci residui di oralità», ad esempio, la polarizzazione di cui si è detto non sussiste né a livello teorico né, generalmente, sul piano testuale, e il trattamento dei personaggi dipende prima di tutto da «uno stile di vita [e di scrittura] agonistico» e ancor più dalle «esigenze dei processi conoscitivi dell'oralità»;<sup>182</sup> come ha osservato Ong:

la memoria orale opera meglio con personaggi «forti», le cui imprese sono monumentali, memorabili e generalmente pubbliche, per questo – per organizzare l'esperienza in una forma che possa essere ricordata a lungo – e non per ragioni romantiche o didattiche vengono generate figure smisuratamente grandi, cioè eroiche.

---

<sup>180</sup> Quadrio 1749, IV, I, p. 609.

<sup>181</sup> Cfr. Fischer 1991, p. 29.

<sup>182</sup> Ong 2014, p. 116.

Da questi presupposti si deduce che le «personalità incolori» o in genere anche quelle più realistiche, sfaccettate e complesse, «non possono sopravvivere nel contesto di una memorizzazione orale», dove tutte le figure eroiche «tendono alla tipizzazione».<sup>183</sup> Diverso, invece, è quando tali esiti della cultura aurale vengono codificati in epoche maggiormente compromesse con la scrittura, dando luogo a precise categorie teoriche e letterarie. A quel punto la ripresa di strutture arcaiche, operata a fini estetici e ideologici, viene a scontrarsi con altre modalità di rappresentazione stimulate da un diverso paradigma culturale e da una nuova modalità di fruizione e produzione dei testi: si può pensare all'universo cavalleresco e della *chanson de geste* – dove, per quanto tipizzati secondo le esigenze dell'oralità, i paladini sono conformi a una sensibilità post-classica –, o al contesto editoriale del XVI secolo, quando l'evoluzione della scrittura e delle sue tecnologie rafforzò gli spazi di approfondimento sentimentale, in parte conformi a un approccio romanzesco e alle attese del pubblico di lettori e ascoltatori dell'epoca. All'altezza del tardo Cinquecento, pur nel mezzo di una diatriba che opponeva ai modelli canterini e ariosteschi quello di un poema riformato secondo i canoni della *Poetica*, le due componenti (episodi e azione) tendevano ancora a fondersi tanto nella caratterizzazione dei personaggi quanto nella struttura del poema. Nella *Liberata*, come si è visto, Tasso sfrutta il romanzesco come variabile ideologica e strutturale all'interno dell' 'azione': accanto a un personaggio integralmente eroico, monolitico e sacrificato al proprio destino qual è Goffredo di Buglione, si muovono caratteri più sfaccettati, come Tancredi e Rinaldo, quest'ultimo protagonista di una maturazione che, muovendo progressivamente dall'episodico/passionale all'eroico, determina anche i campi di forza della 'macchina', sia dal punto di vista narrativo (dilazione e diluizione), sia da un punto di vista etico e ideologico. Rinaldo è eroe capostipite della dinastia d'Este e agente di primo piano in tutta la vicenda: nella *Liberata* non c'è una vera polarizzazione tra episodico ed eroico, ma piuttosto una coesistenza delle due dimensioni risolta con un superamento della prima a favore della seconda, e sempre attraverso processi di sintesi e trasformazione del tutto interni all' 'azione'. Nel contesto tardo settecentesco, invece, il meccanismo tassiano sembra ripreso in modo più schematico e radicale, fino a produrre in alcuni casi un'effettiva polarità nel trattamento dei personaggi e nelle parti del poema che li vedono in azione.

Ciò è visibile persino nella *Teseide*, che si è detta essere strutturalmente più uniforme: l'autrice, nel momento stesso in cui sovrappone le due componenti dell' 'azione' e dell' 'episodio', sembra preoccuparsi di esprimerne la reciproca inconciliabilità attraverso le parole dei personaggi. L'esistenza e le gesta di Teseo rispondono a un Fato a cui l'eroe non dovrebbe in alcun modo ribellarsi, tanto che, soprattutto nelle scene di battaglia, il protagonista è presentato quasi come un puro agente nominale, una figura immateriale che spinge in avanti il filo della narrazione. Altre volte, però, gli viene concesso qualche margine di autonomia, in particolar modo

---

<sup>183</sup> *Ibid.*



quando entrano in gioco dinamiche affettive. Nel canto VI, Teseo incontra l'anima della moglie Ippolita negli Inferi; tutto il loro dialogo è incentrato su uno scontro tra affetti umani e imperturbabilità del Fato, al quale né Ippolita né Teseo possono sottrarsi. La donna si abbandona per un momento a ricordi nostalgici e affettuosi, a cui l'eroe reagisce con promesse irrealizzabili: non risposarsi mai più e riportare Ippolita sulla Terra tra i vivi. La reazione ammonitrice della donna ribadisce l'impossibilità di ribellarsi al volere del Fato e degli dei (qui in corsivo):

[...] novellamente l'auree faci  
io non accenderò del santo Imene,  
a te fido consorte e alle tenaci  
che mi legar dolcissime catene.  
Ed Ippolita a lui soggiunse: *ah taci.*  
*Promessa non formar che mal s'attiene.*  
*Vuoi degli eventi con mortal discorso*  
*fissar la meta e misurar il corso?*

[...]

Or dacché per virtù di Palla diva  
discesi ove fra l'ombre il giorno tace;  
deh vieni a rimirar nell'aria viva  
la fulgida del Sol feconda face.  
Vieni; ma l'ombra in un pietosa e schiva,  
*che tenti mai, gridò, consorte audace.*  
*Togliere le prede a morte? e che? poss'io*  
*di Lete trapassar due volte il rio?*

(*Teseide*, VI, ottave LIV e LVII.).

Un secondo esempio si trova nel canto XVI, dove Teseo, seduto alla mensa di Minosse, narra alcune delle proprie imprese giovanili. Tra le varie vicende assume particolare rilievo quella del rapimento di Elena: l'eroe racconta di essersi recato a Sparta e di essersi invaghito della bellissima figlia di Tindaro, che aveva rapito con l'aiuto di Giasone e Piritoo; poco dopo, rimasto solo a far da sentinella alla giovane, si sarebbe imbattuto nell'apparizione di Atena, che lo avrebbe rimproverato aspramente proprio a causa della sua insubordinazione al volere del Fato. Ecco alcune ottave del discorso della dea:

Mentre così contro d'Amore in giostra  
armandosi sen già la mia ragione,  
mi appar Minerva in quell'oscura chiostra  
co' sibilanti serpi sul gorgone.  
Come l'astro di autunno a noi si mostra  
di morbi immedicabili cagione,

che di sanguigne macchie asperso in faccia  
spaventa i regi e le città minaccia;

[...]

Empio che sei, crollando la grand'asta  
e irritando del sen gli angui fatali  
grida fremente; alla tua gloria basta,  
vil rapitor di vergini regali,  
questo sol nome? Va', desia, contrasta  
ad Alcide la fama; assai tu vali,  
assai facesti, ed or raccolgo tutto  
la tua mercè di mie fatiche il frutto.

[...]

Ebben, riprese; io chieggo dura prova,  
ma che alla tua si dee nascente fama.  
Rendi la donna; renderla a te giova  
quanto più l'alma tua l'apprezza ed ama.  
co' suoi germani in sen di Sparta mova.  
Tu segui il fato e l'opre a cui ti chiama;  
obblia costei che un dì d'alte ruine  
fia cagione alle barbare reine.

(*Teseide*, XVI, ottave LXXV-LXXXI)

Sempre nel medesimo canto, questa volta però nella parte iniziale, l'eroe racconta di come l'intervento di Pallade sia stato decisivo anche nel momento del congedo dalla madre:

Era in me grande il bel desio di fama;  
ma pur sì gran pietade al cor mi corse  
che quasi estinta l'onorata brama  
fra il gire e il rimaner mi stetti in forse.  
Palla però, che i suoi dilette chiama  
a magnanimi sforzi, mi soccorse,  
e tal facondia ne' miei detti messe  
che al mio voler la genitrice cesse.

(*Teseide*, II, XVI, ottava XII)

Teseo, insomma, è un eroe che in più occasioni deve scegliere tra ragione e sentimento, dove al primo termine corrisponde sia il dovere dettato dal destino sia quello 'imposto' dal messaggio morale dell'autrice. Le sue momentanee deviazioni sono il pretesto per sviluppare le tappe di un percorso di formazione che è in fondo – come abbiamo visto in

precedenza – un percorso morale presentato dall'autrice in veste narrativa e regolato da un principio che, nel canto IV, viene svelato all'eroe dall'indovino Anfiarao: «d'alto destin sei fatto scopo».<sup>184</sup> L'iterazione del meccanismo 'tentazione – ritorno all'ordine' e la sua esplicitazione nel racconto del protagonista stesso, sembrano asservire l'apparente varietà romanzesca a un principio di unità concettuale: ogni occasione è finalizzata a ribadire la conformità dell'eroe a un atteggiamento virtuoso ed esemplare, confermando la forza d'animo di Teseo di fronte al rischio di divagazioni. L'episodio dell'abbandono di Arianna (vd. *supra*, II.1) rappresenta la vera ragione dell'insistenza su precedenti 'tentazioni' affettive, come in una sorta di *climax* ascendente verso un ideale di virtù: decidendo di lasciare l'isola di Nasso, l'eroe (in questo emulo di Enea) fa tesoro delle esperienze passate e accetta il proprio destino al punto da rinunciare all'appagamento dei desideri amorosi. Quello che, nei timori della Bandettini, poteva essere recepito come un atteggiamento controverso si tramuta in un esempio del tutto positivo, apice e apoteosi della virtù eroica.

In altri testi, il discrimine tra personaggi d'azione e personaggi episodici sembra più netto e superficiale. Nel già citato *Camillo* di Carlo Botta, l'eroe eponimo è tratteggiato sempre in modo stereotipato e piatto:

Allor Camillo, a cui giammai chi in tema  
visse od in duolo, non ricorse in vano,  
a la meschina vergine rivolto  
in cotal guisa confortando disse:

[...]

Il buon Camillo allor di così mesto  
spettacolo gemendo, ed in se stesso  
mosso a pietà del lor destino acerbo,  
così ver lor favella: [...].

(*Camillo*, V, vv. 445-448 e vv. 540-543)

Nel corso del poema, Camillo guida l'esercito romano, viene depresso dai tribuni della plebe e torna infine a ripristinare l'ordine e la gloria della Repubblica, forte anche delle profezie divine. È lo strumento del destino di Roma, l'uomo che il Fato contrappone inesorabilmente all'azione contraria di Giunone. Ecco come viene presentato nel canto I:

Il buon Camillo in bianca veste avvolto,  
ch'era a la guerra capitano eletto,  
precedea l'ordinanza. Inver lui solo  
avean le schiere gli occhi lor rivolti

---

<sup>184</sup> T. Bandettini Landucci, *Teseide*, IV, ottava 86, p. 102.

intesi e fissi; in lui parean conversi  
con più vivo splendor del sole i rai.  
Di fin ferro portava un elmo in fronte,  
che presti lampi e vivide faville  
d'argento color raggiava intorno.  
V'era un'aquila sopra il cimiero  
col collo in giro, e con viv'occhi ardenti  
minaccevole e fera; dal suo rostro  
foco anelava, quando più la pugna  
ardea feroce, e più di sangue avea.

(*Camillo*, I, vv. 114- 127)

Nel canto XXI le tensioni interne alla 'macchina' vengono definitivamente sciolte a favore dell' 'azione' eroica. Il tribuno Genucio ha assunto il comando delle legioni al posto di Camillo, ma l'esercito romano si trova improvvisamente in difficoltà. Irrompe allora un messaggero a comunicare la perentoria volontà del Fato, che stabilisce la riabilitazione definitiva dell'eroe:

Odi Genucio, e voi, Romani, udite  
ciò che qui porto; che qui porto cosa,  
ch' Etruria e Roma a lor destin ritorna.  
Roma mi manda; il Dittator sovrano  
mi manda ancor, che a ristorar l'afflitta  
crudeltà in odio e le disfatte a sdegno.  
[...]  
Sdegno, rossor, furor sentissi allora  
ciascun per sé, per Roma, per gl'iddii:  
pietade quinci a l'ira, a l'onta unissi:  
s'invocarono gli dei. Del gran Tonante  
aprisi allora d'improvviso il tempio,  
e fuor n'usciro vorticose fiamme  
che lambendo sen gir l'alte colonne  
del gran delubro. Scompariro poscia,  
e scomparendo lo lasciar cosperse  
d'eterno fumo e di corrose scorie.  
Indi tonando alta una voce udissi  
«Romani, il fato contro l'empia Etruria  
sol puote un uom compire. Sol colui,  
che lo scudo dal lago, onde, veniste,  
da Giove ottenne, ei sol potrà, pugnando,  
di Veio darvi la vittoria e' l vanto.

A fare il fato in ciel Giove più puote  
di tutti i Numi solo: e più di voi  
tutti puote il buon Camillo in terra.

(*Camillo*, XI, vv. 18-50)

L'aspetto lirico-emotivo, invece, è delegato alle figure femminili e agli episodi di contorno, che si oppongono palesemente al resto della narrazione per un *surplus* di emotività e peripezie. È il caso, ad esempio, dei canti V e VI, incentrati sul tragico amore di Venilia (donna di origine etrusca ma romana per adozione) e Lirino (figlio di Abante, signore di Fiesole), i quali, un po' come Piramo e Tisbe o Romeo e Giulietta, scavalcano con il loro amore i confini delle faziosità politiche. I loro episodi coinvolgono solo collateralmente la figura di Camillo, con effetto certo ritardante, ma non determinante sul corso dell'azione.<sup>185</sup> Ecco Venilia, insonne e combattuta tra l'amore per il padre adottivo, appena ritrovato, e l'amore per Lirino, che la spinge infine a lasciare la casa paterna:

[...] In placida quiete li mortali  
egri sopian lor travaglio cure.  
Ma non Venilia afflitta, a cui fra l'ombra  
l'amoroso pensier più vivo sorge.  
Le sta davanti ognor del suo Lirino  
la dolce imago, il vago viso sempre,  
cui gioventude, cui bellezza adorna  
i sensi alletta con bramosa stampa.  
E qual se quivi fosse, il tocca, il bacia  
di celeste piacer la mente empiendo.  
Poi s'avvede, ch'è lungi, e ch'una vana  
forma l'adesca. Il desir pur s'accende,  
e su le piume, che a lei son già spini,  
forsennata si volge, e s'alza e smania.  
[...]  
Col viso in giù rivolto: un rivo intanto  
di lagrime riversa in seno, al suolo.  
D'aride fiamme allora, e di funesto  
raggio color cospere empissi intorno  
la stanza tutta: fera vampa al volto,  
e doppio ardor indi porlossi al cuore.  
Spaventata ne sorge; e vinta e doma

---

<sup>185</sup> La vicenda di Lirina è a grandi linee la seguente: dopo essersi già introdotta nell'esercito romano per poter entrare a Veio e rivedere il suo amato Lirino, Venilia fugge nuovamente dalla casa di Lucilio (suo padre adottivo) per ricongiungersi con Lirino a Veio; giunta nella città, viene però imprigionata e data in custodia a Lirino stesso, che nessuno sa essere il suo amante. I romani, guidati da Lucilio, fanno incursione a Veio e catturano Lirino; Camillo propone allora uno scambio: si restituisca Venilia in cambio di Lirino come prigioniero; quest'ultima viene restituita, ma solo dopo essere stata trucidata; Lirino vorrebbe togliersi la vita, ma la dea Minerva lo trattiene preannunciandogli che sarà progenitore di Firenze.

già dal suo fato, di fuggir s'appresta  
per girne in loco, ù crudo fin l'aspetta.

(*Camillo*, V, vv. 572-604)

Come si legge in questo passo, anche Venilia, per ragioni di coerenza all'universo classico, è dominata dal Fato. Ma il suo è un destino autonomo e personale che interseca solo parallelamente quello dell'azione eroica vera e propria. Essa costituisce una parentesi episodica carica di *pathos* e valida per la sua autonomia tragica e avventurosa, per cui, in fin dei conti, l'azione predeterminante del destino passa in secondo piano rispetto all'apparente libertà del personaggio.

Nel *Cadmo* bisogna fare i conti con le dichiarazioni dell'autore, che sembrano di primo acchito rivendicare la complessità dei caratteri principali:

Il carattere degli attori parte si è formato da ciò che ne scrivono i mitografi; parte è finto. Il costume si è distaccato dalla semplicità primitiva. Questa poteva piacere in breve componimento, ma in lungo poema avrebbe pregiudicato alle concioni, alle azioni, alla dignità.

Bagnoli, in realtà, sta rivendicando la grandezza allegorica dei personaggi rispetto alla 'semplicità primitiva' del mito, quasi a confermare la prospettiva storica discussa in precedenza: gli eroi della mitologia antica sono stereotipati per mancanza di mezzi intellettuali, mentre nel *Cadmo* assumono un valore filosofico e morale.<sup>186</sup> I personaggi sono qui investiti di una funzione sublime, divina e metafisica che, se da un lato li presenta come espressione del pensiero moderno, dall'altro li rende stereotipati sotto il profilo esteriore e caratteriale. Cadmo è «giovane, guerriero, valoroso, amante, franco, leale, savio, e quanto più si può, fatto amabile»; Anfione rappresenta persino la «parte razionale del poema»: è «vecchio, sapientissimo, parla di cose antiche, sempre legato colla parte divina», ma soprattutto «è il vincolo tra la macchina e la favola»; Ermione è «figlia di un Dio, o considerata come Armonia, personaggio allegorico» e, aggiunge Bagnoli, «non era capace di ispirare l'interesse, che si è voluto che ella ispiri, formandola a tutte le virtù e dottrine ed esaltandola a grado quasi divino, senza toglierla allo stato in cui tutte le donne di gentile animo si troveranno comprese».<sup>187</sup> A dimostrazione di ciò si veda la connotazione – lirica sì, ma rituale, platonica e

---

<sup>186</sup> La caratterizzazione dei personaggi nel *Cadmo* è conforme a una *forma mentis* settecentesca che concepisce l'allegoria epica in seno alla filosofia delle passioni e alla scienza dell'animo umano, assegnando natura statica e contemplativa all'azione'. Cfr. Selmi 2016, p. XXII a proposito delle implicazioni derivanti dalle considerazioni tassiane nel *Cataneo*: «Passioni e catarsi quali strumenti di una ritrovata "scienza dell'animo" restituiscono all'allegoria quell'oltranza contemplativa, insita nel suo legame originario con la sfera del sacro, che ne assimila la pratica a una meditazione mistica o intellettuale capace di rispecchiare i simulacri di ineffabili verità teologiche cui ambisce una moderna mitopoiesi cristiana».

<sup>187</sup> *Avvertenza al Cadmo*, p. X.

contemplativa – dell’incontro tra Cadmo ed Ermione sul monte Parnaso, uno dei momenti potenzialmente più sentimentali dell’‘azione’:

Non pargli no, ma vede Ermione in schiera  
Coll’alme Grazie, e non stiè l’occhio in forse  
rapidamente a ritrovar qual’era,  
l’occhio che allor per quattro visi scorse.  
Giunto innanzi alla bella e meno altiera,  
parve com’uom che violento corse,  
e vuol parlar, ma l’affannose note,  
forte anelando, proferir non puote.

E stette, come fa chi troppo vuole,  
e men può dire, e resta e non favella,  
e scolpite nel volto ha le parole.  
Il vede, e gli occhi abbassa la donzella;  
conosce lui, che ognor seguir la suole.  
Spettacolo a mirar! senza favella,  
tanta beltà, sì cupido amatore,  
spettatrici le Grazie, Erato, e Amore!

[...]

Calan molli alla man le lattee braccia  
d’onde annodato vel gli omeri veste,  
e nude un sol cerchietto aureo le allaccia;  
in cinto accolta la virginea veste  
il bel fianco rileva; e dalla faccia  
(poiché la nutre il nettare celeste)  
fin dove posa in maestà sul piede  
par dea verace, e come diva incede

Innanzi a tal beltà Cadmo tacea;  
partian le Grazie; ella con lor die’ volta.  
Mossa a seguir; ma la parnassia dea  
servi, disse, al destin, resta ed ascolta.  
E l’amoroso giovine traea  
tutta sui labbri l’anima raccolta,  
o, disse, o tanto invan da me seguita,  
sola, cui seguirò finché avrò vita

(*Cadmo*, X, ottave XLVI-LIV)

È invece di tutt’altro tenore l’episodio della giovane Climene, impegnata nella ricerca affannosa del corpo del fratello e dello sposo. La narrazione, secondo un uso letterario accreditato, è ambientata di notte, quando l’azione bellica è sospesa; l’atmosfera lirica e

sentimentale che vi si respira è quella della dimensione umana e terrena, benché sublimata in senso poetico e contemplativo:

O Luna, ah! scopri tu l'argenteo raggio  
tra nube e nube, a Climene provvedi.  
Che lo sposo a cercar sola il viaggio  
segna con dubbi e titubanti piedi.  
Dove anela la trepida, il passaggio  
tu le rischiara, che dal ciel la vedi,  
nè timor di quaggiù te Diva assale,  
e spazia ella tra i morti, ed è mortale.

[...]

Nubilosa è la luna, il raggio langue,  
ch'esser potriale consigliere e scorta,  
e mal si può raffigurare esangue  
ogni semblante della gente morta,  
e rotte e tinte son l'arme di sangue:  
tutto è un ammasso, che a cercar sconforta,  
scudi, aste, usberghi e forti corpi; e face  
anco dubbiar la malvicina face.

Ch'arsi mai gli abbia! Erra, ricerca e smove  
i corpi ancor, non sa trovar la via.  
Sospira al cielo, ignora i fati e Giove;  
la semplicetta per natura è pia,  
e sentesi un pensier che la commuove  
umilmente a implorar ciò che desia.  
E come non piacer si puro zelo  
poteva ai numi? E favorilla il cielo.

La Luna in quella parte, o caso fosse,  
o che pietosa i puri voti intese,  
fuggendo l'ombre, infra le nubi smosse.  
Verso i cercati corpi i raggi stese.  
Chiara per lungo solco, e ripercosse  
l'alto chiaror sul militare arnese.  
Ben conosce ella, e di sua man pur halli  
sovente ornati quei guerrier metalli.

[...]

La misera chiamar, desiar li vuole,  
e solo avvien che gemiti tramande.  
Vorria parlar, ma tanto in cor si duole,



ma la piena d'angoscia è così grande,  
che non può sciorsi il cor nelle parole,  
se prima un mar di lagrime non spande.  
Rattenuto finor rompe la sponda  
degli occhi il pianto, e come fiume inonda.

(*Cadmo*, XV, ottave XIII-XXIII)

La forma breve del poemetto, sacrificando gli elementi accessori e richiedendo una maggiore coesione stilistica, assottiglia le polarità. Nel *Prometeo*, ad esempio, tutte le imprese passate dell'eroe, che in un poema avrebbero facilmente trovato spazio in un racconto retrospettivo, magari di tono episodico, vengono riassunte dall'autore in appena diciannove versi<sup>188</sup> sotto forma di meditazione retorica («Ma de' suoi duri memorandi affanni / qual dappima dirò?»), per poi essere liquidate così: «Ma lunge troppo il canto andrìa; né penne / per sì gran volo alle mie terga or sento».<sup>189</sup> In tale processo di selezione, i testi tendono a rispecchiare nella loro totalità le caratteristiche della materia e del personaggio: si possono avere poemetti didascalici, mitologici, allegorici, eroici, ma anche, in via teorica, lirici e romanzeschi. Da un lato, dunque, l'istanza epica e classicistica raggiunge nella forma breve il massimo grado di immobilità allegorica, con figurazioni araldiche o sensibili come quelle della *Musogonia* o delle *Grazie*; dall'altro, però, un eventuale trattamento 'episodico' dell'eroe può favorire la nascita di testi che si svincolano totalmente dal modello classico: come vedremo, sarà proprio nella forma breve che il romanticismo italiano svilupperà soluzioni originali e a tutti gli effetti romanzesche.

Già nei poemetti di gusto classicista si possono osservare diversi approcci nel trattamento dell'eroe. Da questo punto di vista, la *Feroniade* e il *Prometeo* rappresentano due casi opposti e complementari. Entrambi i personaggi sono tratti dalla mitologia pagana e sono a tutti gli effetti gli 'strumenti' di un messaggio socio-politico ed encomiastico. Feronia, tuttavia, è inserita in un contesto eziologico e didascalico, e nel seguirne i movimenti all'interno della storia si ha l'impressione di osservare una figura bidimensionale, collocata a una certa distanza dal lettore. Feronia, più che agire, subisce: l'amore di Giove, l'ira di Giunone, l'inevitabile fuga dai suoi giardini. Si leggano, a titolo d'esempio, questi versi tratti dal primo incontro con il dio:

Ma di Giove non seppe un'amorosa  
frode fuggir. La vide, e da' begli occhi  
trafitto, il nume, la sembianza assunse  
d'un imberbe fanciullo, e sì deluse  
l'incauta ninfa, e la si strinse al seno  
con divino imeneo. L'ombra d'un elce  
del dio protesse il dolce furto: e lieta

---

<sup>188</sup> *Prometeo*, I, vv. 11-29.

<sup>189</sup> *Ivi*, I, v. 30-31.

sotto i lor fianchi germogliò la terra  
 la violetta, il croco ed il giacinto,  
 ed abbondanti tenerelle erbette,  
 che il talamo fornìro; e le segrete  
 opre d'amore una profonda e sacra  
 caligine coprìo; ma di baleni  
 arse il ciel consapevole, ed i lunghi  
 ululati iterâr su la suprema  
 vetta del monte le presaghe ninfe.  
 Questi fûr delle nozze inauspicate  
 i cantici, le faci, i testimoni;  
 questo alla nuova del Tonante sposa  
 de' suoi mali il principio, e nol conobbe  
 l'infelice; ma ben di Giove il vide  
 l'eterno senno; nè potendo il duro  
 Fato stornar, nel suo segreto il chiuse;  
 e, la doglia, che solo il cor sapea,  
 premendosi nel petto, a far più mite  
 il funesto avvenir volse il pensiero.

(*Feroniade*, I, vv. 388-413)

In uno dei momenti teoricamente più intensi di tutta la vicenda, la ninfa, vittima del proprio destino, resta quasi sullo sfondo, mentre l'unione erotica è attenuata dall'ennesima descrizione floreale. Qui, al contrario, ad agire e a manifestare un senso di tormento è Giove, che per rimediare ai danni delle sue azioni vorrebbe opporsi al volere del Fato: suo è il dolore, suo il pur minimo conflitto sentimentale che traspare dal testo.

Più complesso e stratificato è invece il caso del *Prometeo*. Mancando la componente eziologica, il mito sembra assumere in questo caso maggiore autonomia. Anche Prometeo è condizionato da un piano teleologico che coincide con lo scopo parenetico del poemetto. Tuttavia, rispetto alla *Feroniade*, Monti concede spazio maggiore alla dimensione drammatica e introspettiva, espressa qui nelle forme del dialogo o del soliloquio. Ecco come viene presentato l'eroe:

E già sull'erto Caucaso mi chiama  
 de' liberi miei carmi disioso  
 il solitario Prometéo, che, seco  
 le rie vicende nel pensier volgendo  
 di sua stirpe infelice, e l'ire ancora  
 del superbo oppressor temendo accese  
 (ché nel cor de' potenti a lunga prova  
 ratto nasce lo sdegno e tardo muore),  
 su quell'orride balze sconosciuti  
 tragge misero eroe giorni dolenti:

se non che, quando sotto il sacro velo  
 delle tranquille tenebre notturne  
 tace del biondo Ipperion la luce,  
 ei, sovra il sommo della rupe assiso,  
 delle stelle che son lingua del fato  
 alle armoniche danze il guardo intende;  
 e, con lor ragionando, i vaghi errori  
 co' numeri ne frena e le fatiche,  
 primo degli astri assalitor felice.  
 Felice, se voler d'empio destino  
 alla sciagura del suo lungo esiglio  
 non aggiungea compagno Epimetéo;  
 l'incauto Epimetéo stolto fratello,  
 pel cui folle consiglio su la terra  
 versò l'uomo ingannato il primo pianto  
 e de' morbi senti la punta acuta.  
 Come volgesse un sì gran danno il fato  
 ditelo, o sante Muse; e far vi piaccia  
 al ver che teme di mostrar la fronte  
 de' vostri accenti un verecondo velo.

*(Prometeo, I, vv. 32-61)*

Ed ecco come, dopo aver rifiutato l'offerta di distribuire alla stirpe degli uomini i doni dell'Olimpo, l'eroe è tormentato da sensi di colpa per aver lasciato che ad occuparsene fosse il fratello, l'«incauto Epimetéo»:

O Sole, ei disse, o tu che tutte osservi  
 maestoso e tranquillo in tua carriera  
 de' mortali le cure e de' celesti,  
 se nell'ampio tuo corso unqua t'avvegna  
 fuggitivo e ramingo in su la terra  
 mirar qualcuno di mia stirpe oppressa,  
 fammi fede con esso, o Sole amico,  
 che niuna colpa nella colpa io m'ebbi  
 dell'incauto fratello. Oh aure oh venti  
 che dell'etra non pur scorrete i campi  
 ma battete le penne anco sotterra  
 e le bufere generate in grembo  
 del morto regno, se di voi taluno  
 là penetrar può dove il mio gran padre  
 nel procelloso tartaro profondo  
 di non giuste catene avvinto giace,  
 a lui portate le mie voci, e conto  
 gli fate, o venti, il mio destin crudele:  
 ma non gli dite del minor suo figlio

la demenza fatal; ché acerba al core

saria del prode genitor ferita  
più che il cielo perduto, e sempiterno  
di tristezza argomento e di vergogna.

(*Prometeo*, I, vv. 123 -145)

Prometeo è considerato ancora oggi un emblema del romanticismo europeo, immagine dell'individuo che si oppone strenuamente al volere degli dei. Monti ce lo presenta solitario sul Caucaso, intento a contemplare le stelle, a rimuginare sulla sorte umana e sulla crudeltà dell'«ingiusto Giove». Tuttavia, Prometeo è prefigurazione allegorica di un destino storico e politico a cui sono gli dei, nella 'macchina' del poema, a volersi in qualche modo opporre. Tale destino ha il proprio apice nell'avvento di Napoleone e nella sconfitta delle ingiuste monarchie assolute, qui rappresentate dalla figura negativa di Giove. La differenza tra Prometeo e Feronia non risiede nella natura del personaggio – in entrambi i casi 'd'azione', mitologico e allegorico – ma nella distanza narrativa e nel maggiore o minore rilievo assegnato alla dimensione introspettiva. Come nel *Bardo*, anche nel *Prometeo* il momento 'episodico' e quello epico-allegorico (la profezia del canto I) restano separati, tanto nello stile quanto nella disposizione strutturale; è però innegabile che, nel secondo testo, vi sia una moderata tendenza a una sintesi in direzione moderna, se non altro per l'*illusione* che il personaggio sia arbitro del proprio destino, al punto da dover fare i conti con i rimorsi derivanti dalle proprie scelte. La forma del poemetto, in questo caso, funziona come luogo di mescolanza di diversi generi letterari e stili.

Riepilogando, la dialettica tra la componente episodica e quella romanzesca tende a produrre dei poli antifrastici (episodi–azione, personaggi d'azione–personaggi episodici, eroicità–introspezione) all'interno dell'*epos*, destrutturando il genere stesso o sbilanciandolo – soprattutto nella forma breve – verso la pura allegoresi o verso una dimensione più apertamente lirico-romanzesca. La grande opposizione tra classicisti e romantici, in contesto narrativo, è termometro e allo stesso tempo motore di due concezioni diverse della diegesi, dell'eroe, del destino e del poema stesso. Nei generi romantici non svanirà, e anzi talvolta si rafforzerà, l'intento parenetico dell'autore, ma verrà espresso con strumenti nuovi e ugualmente efficaci: si passerà da una narrazione allegorica e metastorica a una diegesi storica, sentimentale, umana, dove il destino non sarà più consustanziale ai 'caratteri' principali, ma resterà alle loro spalle; si giungerà, in altre parole, a una letteratura ricercatamente *episodica*.<sup>190</sup> Tuttavia, come vedremo

---

<sup>190</sup> Vale la pena osservare che le differenze di caratterizzazione tra personaggi d'azione e personaggi episodici – acuite nel Settecento da un sistema tendenzialmente polarizzato anche sul piano strutturale – sembrano sviluppare su due binari distinti stimoli che potevano giungere, nel XVIII secolo, simultaneamente dal teatro, dall'epica e dalla teoria delle passioni. Quest'ultima, nella sensibilità settecentesca e nella ricerca epico-drammatica, se da un lato poteva spingere verso una rappresentazione dell'animo umano per mezzo di figurazioni nitide e allegoriche (come nel *Cadmo*), dall'altro alimentava

nella parte II, anche nella narrazione romantica le novità si scontrano con residui epici non irrilevanti: la forma breve della novella in versi si presenta come superamento o sintesi (più o meno riuscita) di forze di segno opposto, non dissimili a quelle che, con equilibri invertiti, agiscono già nella caratterizzazione del *Prometeo*.

## 5. I 'cieli di carta': tra impersonalità epica e soggettivismo lirico

Al termine di questa disamina resta da discutere la questione della liricizzazione, da intendersi come presenza effettiva dell'autore e della sua dimensione soggettiva nell'operazione epico-poematica. È un argomento complesso e ambiguo, su cui si dovrà tornare anche in sede conclusiva (parte IV).

Aspetto centrale dell'epica è quello dell'impersonalità, che Quadrio affronta attenendosi sostanzialmente alle direttive tradizionali, fino a opporre *epos* e romanzo cavalleresco sulla base dell'intervento o meno dell'autore in prima persona:

Dee però il poeta nella sua narrazione parlar poco per bocca propria, ma più assai per bocca altrui: il che perfettamente fu adempiuto da Omero. La ragione è perché egli è imitatore. Ma mentre egli parla, più tosto che da imitatore, lo fa egli da storico. E sopra tutto debbe egli sempre aver cura di non imprendere l'ufficio di correggitor de' costumi fuori di tempo. [...] Più però peccarono per abuso di questa parte i romanzatori, esplicitando cose future, facendo motto a' leggitori, allegando scrittori e altre cose simili. La narrazione dell'epico vuol esser più tosto drammatica e attiva, che altro.<sup>191</sup> Ma perché sia tale, bisogna ridurre in azione le istruzioni, che si vogliono dare. [...] Appresso le descrizioni di palazzi, di giardini, di ruscelli, di boschi, e simili cose, ostacolano all'attività; e però si debbono dagli epici nelle loro narrazioni fuggire.<sup>192</sup>

Le istruzioni di Quadrio, ancora una volta, non trovano riscontro nell'epica sette-ottocentesca. Innanzitutto, in ambito classicista e preromantico, viene meno il bisogno di distinguere tra *epos* e romanzo, dal momento che quest'ultimo sembra avere esaurito la propria vitalità come genere letterario autonomo per entrare nella macchina dei poemi

---

anche una ricerca sul versante dell'*enargia*, capace di rendere le cose evidenti davanti ai sensi del lettore, ma in un modo che tocca corde lugubri e perturbanti. Vd. Selmi 2016, pp. XIV ss.

<sup>191</sup> Il riferimento all'azione 'drammatica e attiva' condensa in sé diverse possibili tradizioni e suggestioni culturali. Per dirne alcune, può chiamare in causa l'opposizione tra mimesi epica e contemplazione, ma anche quella tra mimesi impersonale e forme di diegesi in cui invece emerge, proprio sotto forma di visione o *ekphrasis*, l'ideologia autoriale. Allo stesso tempo, però, può adombrare l'effettivo interscambio tra epopea e poesia drammatica, in un processo avviato con la concezione tassiana dell'allegoria epica come «scienza dell'anima» (vd. Selmi 2016, p. XVII e cfr. Molinari, pp. 473-474), e di lì, attraverso la filosofia delle passioni (vd. nota precedente), giunto per vicende alterne fino alla sperimentazione tragica e romanzesca di primo Ottocento.

<sup>192</sup> Quadrio 1749, p. 630.

sotto forma di episodio, dilazione o espansione.<sup>193</sup> L'allentarsi delle norme aristoteliche e la rivendicazione di un'unità concettuale, inoltre, agevolano il riuso di espedienti romanzeschi a scopo parenetico. Nella *Teseide*, ad esempio, l'autrice, respingendo ogni strategia votata al puro diletto, afferma di non aver mancato al proprio dovere inserendo «riflessioni morali che si premettono a ciascun canto» e «gravi sentenze qua e là sparse [...] vevoli ad ispirare l'amore delle virtù e l'abborrimento del vizio»<sup>194</sup>. L'intervento d'autore, nella prospettiva settecentesca, contribuisce al rafforzamento dell'«unità concettuale» del poema. Un confronto tra l'*incipit* del canto VII della *Teseide* (posto subito dopo il racconto del salvataggio di Piritoo dagli Inferi) e un prologo qualsiasi del *Furioso* può chiarire l'assunto:

Chi va lontan da la sua patria, vede  
cose, da quel che già credea, lontane;  
che narrandole poi, non se gli crede,  
e stimato bugiardo ne rimane:  
che 'l sciocco vulgo non gli vuol dar fede,  
se non le vede e tocca chiare e piane.  
Per questo io so che l'inesperienza  
farà al mio canto dar poca credenza.

Poca o molta ch'io ci abbia, non bisogna  
ch'io ponga mente al vulgo sciocco e ignaro.  
A voi so ben che non parrà menzogna,  
che 'l lume del discorso avete chiaro;  
ed a voi soli ogni mio intento agogna  
che 'l frutto sia di mie fatiche caro.  
Io vi lasciai che 'l ponte e la riviera  
vider, che'n guardia avea Eriphilla altiera.

(*Orlando Furioso*, VII, ottave 1-2)

Ne' vari casi, ove periglio atroce  
sotto apparenza di piacer si chiude,  
conoscer ciò che giova e ciò che nuoce  
è d'alma grande la miglior virtude .  
Nè stato Piritoo scopo al feroce  
governo fora dell'Erinni crude  
sì lungamente dell'Averno in seno,  
se avesse a' desir suoi creduto meno.

Oh quanti al par di lui cercan perigli  
e folli sotto i piè s'apron la fossa!

---

<sup>193</sup> Per approfondimenti su come questo processo di assimilazione fosse già in atto nel Cinquecento, e su come portò di fatto alla scomparsa del romanzo cavalleresco in Italia, rimando a Jossa 2002, cap. I.

<sup>194</sup> T. Bandettini Landucci, *Prefazione alla Teseide*, p. VIII.

Ma caduti non han chi fuor li pigli,  
o abbia almen per pietà l'alma commossa.  
Come l'edra vorace avvien s'appigli  
al pingue tronco che nutrir la possa  
e seco manca; sì gli amici rei  
vengon con la fortuna e van con lei.

O soave amistà, soave nome,  
che sul labbro risuona e tace in core,  
oh quante volte turpemente, oh come  
contaminato sei da un traditore!  
Perchè il Ciel non consente a noi siccome  
il giorno dal mattin, dall'erba il fiore.  
da un qualche ravvisar segno evidente  
chi tien vera amistade e chi lei mente?

Fra questa turba di cor doppio e finto  
mai non sarà che il buon Teseo si noti.  
Anzi fra quelli ei tien loco distinto  
che più fur d'amistà servi e devoti.  
Sempre a Piritoo suo serbossi avvinto,  
nè fortuna cangiare a lui fe voti.  
Chè quando in grave rischio più lo scerse,  
a lui consiglio e pronto braccio offerse.

Ma intanto i suoi compagni incerti stanno,  
e paventan per lui nove sventure;  
[...]

(*Teseide*, VII, ottave I-V)

Nel *Furioso*, il narratore infrange l'impersonalità con massime afferenti al codice cortese, lirico e cavalleresco. Si tratta di un meccanismo letterario e di una *fictio* performativa con finalità espressive e strutturali: anche quando Ariosto rompe il discrimine tra voce narrante e biografia personale (come nel celebre proemio del canto I) si colloca pur sempre entro i confini di una 'gioco' cortese e letterario. I prologhi del *Furioso*, dunque, hanno prevalentemente uno scopo connettivo, ovvero servono a gestire il difficile *entrelacement* del romanzo e a dilettere il lettore, qui immaginato come il destinatario di una reale o ipotetica declamazione; quello che è apparentemente uno spazio del soggetto, in definitiva, risulta essere soprattutto un luogo meta-poetico e strutturale. Il prologo della *Teseide*, al contrario, è molto più sbilanciato nella direzione del contenuto morale, che ricopre mediamente uno spazio più ampio rispetto alle massime ariostesche. Da un punto di vista strutturale, inoltre, più che intrecciare diverse vicende romanzesche, l'*incipit* divide parti di una narrazione lineare per introdurre una riflessione che, in alcuni casi, è solo flebilmente legata al resto del canto e può invece

essere riportata all'unità concettuale del poema. In altre parole, si potrebbe ricostruire il messaggio della *Teseide* accostando insieme i vari prologhi, cosa invece del tutto impensabile per il *Furioso*.

La forma del poemetto, proprio per il fatto di accogliere in sé diversi generi e tradizioni, può fungere da 'cavallo di Troia' dell'istanza epica e allo stesso tempo allentare le maglie dell'impersonalità anche al di fuori degli spazi del proemio e/o dell'epilogo. Il fenomeno va qui di pari passo con la riscoperta della 'visione', che prevede appunto un 'io' grammaticale corrispondente anche all'autore implicito. Nel commento alla *Pronea*, ad esempio, Barbieri fa del coinvolgimento diretto dell'autore un vero punto di forza del poema 'epico', nonché una garanzia di verosimiglianza:

A render più verisimile un macchinismo di tanta convenienza l'A. N. ha preparati gli animi de' lettori con una visione, e a questa s'è preparato egli stesso con una bellissima introduzione. Perché disperando non men per la gravezza dell'età sua, ché per la grandezza de' fatti poter degnamente cantar l'eroe, si abbandona a profonde meditazioni trasportato dall'impeto di un'estatica ammirazione, e in quel mezzo vien colto da un mistico sopore, e fatto degno d'una celeste apparizione. È cosa troppo naturale che l'animo assorto in alti e sublimi pensieri vi s'immerga per entro, e vi si perda in guisa, che immemore de' sensi e delle cose esterne, corra dietro a' suoi fantasmi, e fisso in quelli, vegga, ascolti, e parli, attore e spettatore di meraviglie. [...] Tal sia pure, di tutte quelle che non avessero le condizioni necessarie della verosimiglianza, e del proposito; ma se questa prorompe, dirò così, al seno istesso del soggetto, e dalla situazione del poeta, che giova in contrario la moltitudine delle altrui visioni?<sup>195</sup>

Generalizzando le posizioni di Barbieri e intersecandole con la tassonomia di Quadrio e Affò, nello slittamento da poema a poemetto potremmo includere, sotto la categoria di 'epopea', anche un testo come *La grotta platonica* di Angelo Mazza, che concilia un'istanza filosofico-contemplativa con una narrazione di tipo diaristico; ecco ad esempio l'*incipit*:

Eccomi a Plato, ampia sorgente, ond'io  
concetti attingo che son penne a l'estro,  
son colori a l'immago, al dir son nerbo.  
Eccomi a lui, che sovra gli altri come  
aquila vola, e le dissimil tempre  
conciliando in sé d'alto intelletto,  
la dignitate de la mente umana,  
giudice Tallio, amplificar poteo.

(*Grotta Platonica*, vv. 1-8)

---

<sup>195</sup> Barbieri 2016, p. 153.



Si tratta di un'ipotesi non conforme alla ricezione odierna e forse anche estranea alla sensibilità settecentesca; nell'esserlo, però, evidenzia gli estremi logici della sovrapposizione tra poema tradizionale e forma breve: una volta indeboliti i limiti dell'aristotelismo e dell'impersonalità, il trapasso da una categoria tassonomica all'altra, con conseguente ridefinizione di forme, generi e tradizioni, può essere agile e lineare. Nel complesso, l'inclusione del poemetto nel dominio dell'*epos* avvicina quest'ultimo a forme narrative diaristiche o epistolari che nel Settecento si diffondono anche sulla spinta di un gusto oraziano e di una sempre maggiore chiusura intima e confessionale.

Tutto ciò, agli occhi della critica odierna, contribuisce a rendere più confuso l'insieme delle scritture poetiche, evidenziandone se non altro la possibile azione in un crocevia storico e culturale molto complesso. Accanto a virtuali punti d'arrivo come le *Grazie*, si possono annoverare risultati diaristici o autobiografici che adombrano un'ambizione vagamente epica, se non altro nelle intenzioni o nello stile. Un esempio potrebbe essere *Il Vesuvio* di Giuseppe Luigi Pellegrini, dove il gusto per la narrazione introduce un'istanza velatamente eroica in una cornice ai limiti del *divertissement* confidenziale. Nel poemetto ritroviamo il meccanismo della visione: il poeta decide di esplorare il vulcano per offrire una prova di coraggio all'amata Dimice, con toni d'orgoglio ferito che sembrano quasi anticipare la gozzaniana *Invernale*. A guidarlo, novello Virgilio, è nientemeno che lo spirito di Plinio il Vecchio, che si materializza agli occhi dell'io-narrante in un'atmosfera quasi fantasmatica:

In così dir muovo da lei, che invano  
ritener mi voleva. Il folto bosco,  
e l'alta notte mi riceve al buio  
tra il silenzio, e l'orror. Ed ecco dove  
sorge la valle, ed incomincia rotta  
a dirupar la via, levasi un globo  
che di luce pareva splendor cilestra  
qual è di nitro, ovver di zolfo; e quasi  
diveltosi da l'alto acceso scoglio  
veniammi incontro roteando al basso.  
Era la chiostra d'un errante spirto  
già di Verona cittadin. Dinanzi  
non lontano mi si apre: e n'esce un'ombra  
a poco a poco grandeggiante in uomo,  
il cui sembiante maestoso inspira  
e meraviglia, e riverenza, e amore.  
Basso avea il guardo : avea non lieto il ciglio:  
l'antico crin, falda di neve, raro  
su le spalle cadea; cadea discinto  
a piedi il panno: e ricopriva in parte

un gran volume. Ne facean difesa  
ambe le man, che lo stringeano al petto.

(*Il Vesuvio*, vv. 96-102)

Ciò non legittima a presupporre un rapporto genetico tra la tradizione epico-eroica e testi di questo tipo: si tratta, piuttosto, di osservare alcune analogie tra generi e forme che possono essere sintomatiche di un avvicinamento su più fronti, con possibili conseguenze sulla ricezione e sulla risistemazione teorica dei generi letterari. In un panorama così articolato, ambiguo e stratificato, l'istanza epica sottesa ad alcuni poemetti poteva essere gradualmente accostata, per somiglianza, a una tradizione lirico-narrativa o lirico-discorsiva preesistente e destinata nel tempo a imporsi su altre forme poematiche; oppure, invertendo il processo, alcune scritture soggettivistiche di stampo vagamente narrativo potevano essere reinterpretate come poemetti di sapore epico, con un impiego anche molto vago delle categorie critiche. Come vedremo in sede conclusiva, tutto ciò, se da un lato articola e forse complica il quadro del XVIII e XIX secolo, ha anche il pregio di aprire scorci di riflessione sul Novecento e sulla contemporaneità.

Tornando ora alle osservazioni di Quadrio, e tralasciando i casi più espliciti in cui l'autore «fa motto ai leggitori», non può passare inosservato il riferimento all'*ekphrasis* e alla descrizione. Si è già visto come nei nostri testi sia proprio una spinta iconica a rallentare la narrazione. Va aggiunto inoltre che la *descriptio*, come anche l'esposizione di «cose future», si presenta frequentemente come luogo di sedimentazione del messaggio autoriale; rivedendo la questione attraverso le parole di Quadrio, si può affermare che la personalità dell'autore emerge nell'amplificazione di alcuni *topoi* epici legati a un'istanza descrittiva e visiva. In definitiva, la voce del poeta è presente nel concetto che sostiene l'opera, a sua volta valorizzato nelle zone della visione, della profezia e dell'allegoresi. Su questo versante, la riflessione in ottica odierna può offrire risultati meno incerti, specialmente se si interpretano gli espedienti figurati come mezzo 'oggettivo' o 'mimetico' per esprimere un messaggio autoriale con pretese di universalità. Roland De Rooy ha osservato che, nella concezione novecentesca dei generi letterari, l'opposizione tra narrazione=romanzo e poesia=lirica consiste anche in «una contrapposizione tra enunciazione finzionale-mimetica (non reale) ed una enunciazione non-finzionale/lirica (reale)»: <sup>196</sup> il romanzo (nel senso di *novel*) sfrutta i mezzi della verosimiglianza per narrare fatti non reali, mentre la poesia, attraverso uno stile artificioso, metaforico e allegorico, veicola un'effettiva condizione esistenziale dell'io. A questo si potrebbe aggiungere anche una facile associazione tra scrittura in versi e presenza diretta dell'autore nell'enunciazione, anch'essa frutto dell'odierna sovrapposizione dell'insieme *poesia* con quello, meno esteso, di *lirica*. Ciò non vale, in teoria, nel contesto della poesia narrativa e dell'*epos* tradizionali. Quando ancora il verso era concepito come un mezzo del tutto conforme alla diegesi, infatti, la forma

---

<sup>196</sup> De Rooy 1997, p. 46.

poetica poteva (e anzi doveva, nell'epica) rappresentare una realtà estranea all'esperienza diretta dell'autore. Per questo motivo, nei testi del nostro *corpus* è ancora difficile intravedere un nesso diretto tra lirismo e autoreferenzialità: eventuali lamenti, monologhi, profezie ed effusioni sentimentali poste in bocca ai personaggi costituiscono spesso una garanzia di mimesi oggettiva, per cui il trattamento *lirico* corrisponde anche alle zone meno personalizzate. Al contrario, invece, la presenza dell'autore emerge nei momenti allegorico-visionari, incentrati sul senso della vista e sulla rappresentazione didascalica. Accantonando per un momento l'idea di 'lirica' come ripiegamento del soggetto su se stesso, si potrebbe intravedere una somiglianza tra le dinamiche appena discusse e la definizione di «poesia pura» offerta nel 1797 da Anna Letitia Barbauld; una definizione che, proposta dall'autrice in alternativa a quella di poesia mimetica vera e propria, sembra coniugare *ante litteram* alcune caratteristiche dei nostri testi con quelle del simbolismo moderno:

The other class [of poetry] consists of what may be called pure Poetry, or Poetry in the abstract. It is conversant with imaginary world, peopled with beings of its own creation. It deals in splendid imagery, bold fiction, and allegorical personages. It is necessary obscure to a certain degree: because, having to do chiefly with ideas generated within the mind, it cannot be at all comprehended by any whose intellect has not been exercised in similar contemplations; while the conceptions of the Poet (often highly metaphysical) are rendered still more remote from common apprehension by the figurative phrase in which they are clothed.<sup>197</sup>

A risultare problematico, a ben vedere, è il discrimine tra rappresentazione mimetica oggettiva e simbolismo 'lirico'. Molte delle opere qui esaminate, soprattutto nella forma essenziale del poemetto, possono essere intese, con le parole di Pitha, come «some kind of objective narrative material presented in a subjective way».<sup>198</sup> Senza asserire che la poesia narrativa di gusto classicistico vada considerata come un esempio di lirica autobiografica e autoreferenziale, si può perlomeno affermare che in essa si intravedono le tracce dello stile iconico del simbolismo (con massimo esempio nelle *Grazie*) e di un certo grado di personalizzazione dell'opera poetica, che si presenta, anche in contesto narrativo, come un mezzo dell'autore per esprimere un punto di vista soggettivo sulla realtà.

Tutte le dinamiche appena discusse possono essere ricondotte a una frizione tra istanze autoriali, mezzi impiegati e contingenze storico-culturali: il poeta pretende di

---

<sup>197</sup> Barbauld 1797, p. IV. «L'altra categoria (di poesia) consiste in ciò che può essere chiamato poesia pura, o poesia in senso astratto. Questa poesia si rivolge a un mondo immaginario, popolato da esseri che sono frutto della sua stessa creazione. È caratterizzata da immagini splendide, audaci finzioni e personaggi allegorici. In certa misura resta necessariamente oscura, perché, avendo a che fare principalmente con idee generate dalla mente, non può essere compresa da nessuno il cui intelletto non sia istruito a simili contemplazioni; inoltre, le idee del Poeta (spesso altamente metafisiche) sono rese ancora più lontane dalla comprensione comune per mezzo delle espressioni figurative di cui sono rivestite» (traduzione mia).

<sup>198</sup> «Una sorta di materiale narrativo oggettivo presentato in modo soggettivo». Pitha 1999, p. 27.

esprimere una visione universale ma di fatto risente della perdita di riferimenti condivisi, dell'inevitabile relatività del proprio messaggio. Il nocciolo della questione, insomma, risiede nella ricezione dell'opera e nel modo in cui tale ricezione condiziona, con maggiore o minore consapevolezza da parte dei poeti, l'impiego di alcune strategie o la loro interpretazione nell'ambiente culturale tra XVIII e XIX secolo. Come si è detto all'inizio di questa prima parte, ciò che sconvolge il panorama settecentesco è la radicalità dei cambiamenti politici e sociali seguiti alla crisi dell'*ancien régime*. L'inedita pluralità politica, il fermento culturale, l'emergere di nuovi gusti e tendenze, oltre che la cessata vitalità del genere epico, fanno sì che i messaggi veicolati dai testi restino di fatto il prodotto di una libera scelta autoriale. Non vi è più un ordine prestabilito a cui aderire: l'epica cortese veicolava un sistema ideologico che era ugualmente morale ed etico, poiché attingeva a un orizzonte condiviso che la precedeva e giustificava; l'epica sette e ottocentesca, diversamente dal ricercato relativismo di certa poesia barocca, tra cui si deve includere anche l'*Adone* mariniano, tenta invece di costruire ostinatamente un universo *da* condividere; è una proposta parziale rivestita di un *habitus* totalizzante, un messaggio morale che anela utopicamente a farsi *ethos*.

Come noto, l'arte e la letteratura del Novecento hanno dovuto fare i conti con gli esiti di questo processo. Le immagini chiamate in causa per esprimere un senso di relativismo sono state molte, e hanno sempre insistito sulla distruzione di un orizzonte simbolico e confortante: alla sfera, in una metafora di Tafuri, si sostituisce il labirinto;<sup>199</sup> la Luna – in un poemetto di Zanzotto<sup>200</sup> – viene stuprata, pugnalata e fatta esplodere in tanti frammenti, a loro volta sagome di un test psicanalitico affidato alle creazioni di senso del soggetto; il 'cielo di carta', nella celebre figurazione pirandelliana, viene definitivamente strappato. Tra Sette e Ottocento, però, questo processo era solo agli inizi: l'illusione di accedere a una Verità universale restava forte, ma era percossa dall'apertura rapida e inattesa di orizzonti concorrenziali. La religione, proposta da alcuni come garanzia di veridicità, cominciava a perdere la propria centralità a vantaggio di proposte di carattere laico, estetico e filosofico (si pensi a Pindemonte, Leopardi, Foscolo, ma anche allo stesso Monti, che nella dedicatoria al *Bardo* tralascia la possibilità di una cornice allegorico-teologica); il gusto classicistico doveva confrontarsi con le incursioni nordiche del romanticismo; l'ambiente letterario tradizionale iniziava a subire l'azione di più forti dinamiche di consumo e l'infiltrazione di un nuovo ceto intellettuale. L'illusione di poter costruire un ideale condivisibile preservò ancora per parecchi decenni l'ambiente letterario dal labirinto dell'individualismo, ma l'orizzonte, già all'altezza dei nostri testi, aveva smesso di essere univoco: il poeta (anche il poeta epico) sceglieva più o meno liberamente tra diverse possibilità ideologiche, si faceva promotore di *una* particolare visione del mondo, costruttore di *uno* tra i vari, parziali, 'cieli di carta' messi a disposizione dalla società, dalla politica e dell'ambiente letterario. Anche la scrittura epica, in questo

---

<sup>199</sup> I termini riprendono il titolo di un libro di Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Torino, Einaudi, 1980.

<sup>200</sup> Il riferimento è a *Gli Sguardi, i Fatti e Senhal*, poemetto del 1969.

senso, si presentava come il risultato di un atteggiamento utopico e di una pretesa di universalità che nascevano però da esigenze autoriali sempre più relative e personali, e che tendevano, in definitiva, a manifestazioni ambigue ed eterodosse, destinate a sovrapporsi con ciò che oggi verrebbe definito 'poesia lirico-simbolica'. Quando, in seguito, l'illusione di esprimere un messaggio universale si sarebbe scontrata con la constatazione di un'irriducibile relativismo, la mimesi allegorica del poema sarebbe stata abbandonata o tradotta in immagine soggettiva, in un sistema di segni più o meno dinamici, talvolta oscuri e radicati solamente nella coscienza degli autori.



## Parte Seconda

### Poesia narrativa del romanticismo

#### I. Quale romanticismo? Aspetti teorici, storici e sociali di una nuova poetica

Una riflessione sul romanticismo italiano sembrerebbe facilitata dalla presenza di coordinate ben definite, condivise tanto dalla critica odierna quanto dagli intellettuali dell'epoca. In Italia, la corrente romantica si manifestò consapevolmente a partire dal secondo decennio del XIX secolo: si può stabilire una data di inizio – il 1816, con la pubblicazione in «Biblioteca italiana» dello scritto *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni* di Madame de Staël, tradotto in italiano da Pietro Giordani – e si possono individuare almeno due generi letterari che vi afferiscono: la ballata romantica e la novella in versi. L'acceso dibattito tra classicisti e romantici, inoltre, contribuì a scolpire nella coscienza dell'epoca la percezione di due correnti opposte e inconciliabili anche sul piano estetico e tematico.

A un'analisi più approfondita, però, anche lo studio del romanticismo italiano deve fare i conti con alcune apparenti contraddizioni, o per lo meno con delle ambiguità. Basterà ricordare che le due prime ballate provengono dalle penne di Davide Bertolotti (*La Dama del castello e il Trovatore*, 1820) e Paride Zajotti (*Il ritorno del crociato*, 1820-1829), rispettivamente «un antiromantico» e un «Imperial Regio magistrato austriaco».<sup>1</sup> La stessa data del 1816 evidenzia anche un suo possibile superamento: quando si riconoscono manifestazioni preromantiche in Monti, Cesarotti o Foscolo si sta di fatto constatando l'esistenza di un percorso diacronico più complesso e trasversale, le cui radici affondano almeno nella seconda metà del XVIII secolo.

I giudizi si complicano ulteriormente adottando una prospettiva europea: il giovane Leopardi, che si definì apertamente classicista e che si espresse con toni polemici nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, viene a tutti gli effetti considerato *anche* uno dei maggiori rappresentanti del paradigma romantico e uno degli anticipatori della lirica moderna.<sup>2</sup> Al contrario, invece, nessuna antologia assegnerebbe largo spazio alle ballate di Carrer, né in un percorso sulla 'poesia moderna', né probabilmente in una sezione dedicata al romanticismo. In una recente edizione dello scambio epistolare tra Goethe e Schiller, a cui si dedicherà attenzione in seguito, ci si imbatte qua e là in affermazioni del tipo: «Friedrich Schiller [...] è stato uno dei più grandi drammaturghi, poeti e filosofi del romanticismo tedesco»; «due giganti della letteratura tedesca si confrontano sui temi letterari ed estetici dell'epoca romantica e del nascente classicismo» (copertina); «La loro collaborazione è indicata di solito con il

---

<sup>1</sup> Brunelli 1998, p. 27.

<sup>2</sup> Da questo punto di vista sono però significativi i rilievi proposti da Mengaldo (2012), che evidenziano la distanza di Leopardi anche da alcune caratteristiche portanti del romanticismo europeo.

termine *classicismo*».<sup>3</sup> Analoghe ambiguità si riscontrano anche spaziando in area anglosassone: se è possibile intravedere una continuità, in prospettiva europea, tra l'opera di Walter Scott e il romanzo storico manzoniano o alcuni contenuti delle ballate e novelle in versi italiane, più difficile è invece cogliere le somiglianze tra i generi appena citati e le poetiche 'romantiche' di Byron, Shelley, Keats, gli ultimi due autori impegnati nella ricerca di una poesia 'pura' e allegorica che presenta forse maggiori somiglianze, nelle istanze e nei mezzi, con la linea classicistica della coeva letteratura italiana.

Tra le variabili in gioco per questo studio, dunque, vi è innanzitutto l'area geografica di riferimento: il romanticismo italiano, come del resto è già stato ampiamente dimostrato, è altra cosa rispetto a quello tedesco o inglese. A ciò si deve aggiungere il diverso grado di consapevolezza dimostrato dagli autori, che a partire dal 1816 poterono aderire coscientemente a una corrente classicista o romantica sulla base di scelte estetiche e formali non automaticamente in linea con i risultati testuali e con la discussione teorica a livello europeo. Vi è infine la prospettiva odierna, che può tenere conto delle categorie ottocentesche ma anche rivalutare il quadro storico secondo un punto di vista postumo – quello, ad esempio, che fa di Leopardi un possibile esempio di 'romanticismo europeo' in Italia. Nei prossimi capitoli, queste diverse prospettive verranno integrate sulla base di alcune convenzioni. Per quanto riguarda l'ascrizione o meno delle opere alla corrente romantica, ci si atterrà al punto di vista ottocentesco, con attenzione particolare per i generi della ballata e della novella in versi. Per la contestualizzazione storica, teorica e stilistica si manterrà una prospettiva trasversale, in grado di valorizzare il rapporto dei generi romantici con un orizzonte socio-culturale molto complesso e frastagliato. Per questa ragione si è scelto di concentrare l'attenzione sulle dinamiche dell'editoria ottocentesca e su un confronto tra il *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* e i 'manifesti' romantici del «Conciliatore». Dal punto di vista geografico, invece, ci si focalizzerà sull'area lombardo-veneta, che rappresenta anche il più precoce e forse significativo nucleo di espansione dei generi romantici.<sup>4</sup>

## 1. Un 'matrimonio d'interesse': società, editoria e politica nella Milano del primo Ottocento

Soltanto il favore costante del pubblico può assicurare il valore reale di un'iniziativa letteraria; ma, d'altra parte, soltanto questo favore può dare ai suoi promotori il coraggio e le forze necessarie perché vi impieghino una parte considerevole del loro patrimonio. La maggior difficoltà consiste dunque nel fatto che, in certo modo, il successo dovrebbe essere assicurato prima di sostenere le spese attraverso le quali soltanto si può raggiungere. Non c'è altra via d'uscita da

---

<sup>3</sup> Lukács 2017, p. 22.

<sup>4</sup> Per un quadro geografico molto articolato della ballata si rimanda a Brunelli 2011.



questo circolo chiuso, se non quella che un uomo intraprendente arrischi in tale problematico successo quanto basta a renderlo sicuro.<sup>5</sup>

Il passo riportato proviene da una lettera inviata da Schiller a Goethe in data 13 maggio 1794. Nel soppesare i rischi economici per l'avvio della rivista *Die Horen*, il drammaturgo tedesco evidenzia la stretta dipendenza della letteratura dai canali editoriali, a loro volta subordinati alle possibilità di successo nel pubblico dei lettori. Tali meccanismi, oggi considerati del tutto comuni, iniziarono a imporsi in modo radicale soprattutto nel XVIII secolo, con qualche ritardo per l'Italia rispetto ad altre regioni d'Europa. Per una riflessione sul tema calata nel contesto italiano tra Sette e Ottocento, ci si può concentrare a buon diritto sull'area lombarda. Qui, come ha messo bene in evidenza Marino Berengo in uno studio ancora oggi fondamentale,<sup>6</sup> l'editoria subì una spinta propulsiva già nei primi due decenni del XIX secolo, legandosi a stretto giro anche alle trasformazioni culturali e sociali che portarono alla nascita del romanticismo italiano.

Benché, alla data dell'Unità, in Lombardia si registrasse ancora un indice di analfabetismo pari al 60% della popolazione (contro però il 78% della media nazionale),<sup>7</sup> è fuor di dubbio che le riforme introdotte a inizio secolo dal governo napoleonico – prima nella Repubblica italiana, poi nel Regno d'Italia – avessero incrementato notevolmente il livello di istruzione e lo sviluppo della stampa e del mercato librario. Con l'obiettivo di formare una classe di funzionari da impiegare nella macchina statale, il governo aveva rafforzato l'istruzione del ceto medio, agendo indirettamente sugli equilibri interni all'ambiente letterario. L'incremento del tasso di alfabetizzazione, infatti, ampliò il numero di lettori, stampatori e librai, ma soprattutto favorì la nascita di una classe intellettuale di estrazione borghese, destinata a mutare anche la costellazione di forme e contenuti nella tradizione poetica. Il legame tra impulso all'editoria e programmi amministrativi, inoltre, risolse temporaneamente il problema finanziario discusso da Schiller, dal momento che lo Stato si propose come primo e più sicuro investitore nei progetti editoriali: il governo francese si assunse spesso il rischio d'impresa, garantendo la disponibilità di fondi o persino intervenendo nel salvataggio di iniziative fallimentari con la loro riconversione a fini scolastici. Se ciò da un lato condizionò anche la tipologia dei testi stampati, alimentando di preferenza il settore della saggistica e della manualistica divulgativa,<sup>8</sup> la letteratura in senso stretto

---

<sup>5</sup> Goethe, Schiller 2017, p. 55.

<sup>6</sup> Vd. Berengo 2012.

<sup>7</sup> I dati sono tratti da Chistolini 2001, p. 46.

<sup>8</sup> Vd. Berengo 2012, cap. I.3, in particolare pp. 46 ss. Un caso interessante riportato da Berengo è quello degli «Annali dell'agricoltura del Regno d'Italia» (1809), periodico dall'accentuata levatura scientifica che legò il proprio destino all'appoggio governativo e alla situazione politica: «In questo caso la sovvenzione governativa e la certezza di collocare un certo numero di copie negli istituti pubblici (biblioteche, licei, università) hanno condizionato l'esistenza di un periodico di alto livello e di grande utilità pratica per ogni cultore di studi economici; ma il distacco di molte province della capitale, e la diminuita funzionalità di un giornale dedicato ai problemi agrari di regioni non più appartenenti al

non soffrì eccessivamente del legame con l'apparato statale. Esempio è il caso della *Società dei classici italiani*, nata nel 1802 con il patrocinio del ministro degli interni Melzi allo scopo di «consegnare subito al popolo italiano le antiche e gloriose testimonianze della sua cultura nazionale» e allo stesso tempo di «incrementare l'industria tipografica e libraria della capitale». <sup>9</sup> La collezione dei classici, affidata alla supervisione di Giulio Ferrario, si presentava fin da subito come un progetto innovativo, che conciliava il canone della Crusca (integrato con Crescimbeni) con una lista di autori stilata e suggerita da Parini. La grande novità del progetto consisteva nel superare la concezione del testo come «esempio di bello stile» per focalizzare invece l'attenzione sul contenuto e sulla rilevanza culturale delle opere. <sup>10</sup> Nonostante alcune riserve del relatore ministeriale, ancora troppo legato «al sicuro porto della Crusca», l'impresa venne patrocinata senza ritardi o sostanziali modifiche. Nel contesto della Milano napoleonica, dunque, un intellettuale come Ferrario (ma alle sue spalle, virtualmente, anche Parini) poteva di fatto esercitare una funzione propositiva senza doversi confrontare con le sole richieste del mercato.

Con il ritorno degli Asburgo a Milano il contesto politico mutò radicalmente. Una larga fetta di ex funzionari statali o ufficiali dell'esercito napoleonico, sollevata dai propri incarichi istituzionali, alimentò le fila del settore librario. Poiché il governo austriaco non perpetuò la linea della collaborazione diretta, il mercato dei libri e il mondo della stampa godono di una relativa libertà di pensiero, limitata soltanto da un rafforzamento della censura a partire dagli anni Trenta. Allo stesso tempo, però, venne meno la sicurezza economica: dal secondo decennio dell'Ottocento, autori e stampatori dovettero fare i conti in modo del tutto inedito con le prospettive di vendita e le richieste del pubblico. È anche con queste premesse che iniziarono a diffondersi canali di consumo come strenne e almanacchi, dove la ballata romantica conobbe una diffusione tanto ampia quanto, a lungo andare, svantaggiosa: soprattutto a partire dagli anni Trenta, in bilico tra censura austriaca, ambizioni etico-morali e necessità di raggiungere un pubblico ampio, la ballata finì per stabilizzarsi attorno a soluzioni convenzionali, apparentemente disimpegnate o rispettose di un sistema di valori precostituito.

Di tutto ciò risentirono direttamente anche gli intellettuali, specialmente se di estrazione borghese. Questi, pur cercando legittimazione ai vertici culturali, dovettero conciliare le proprie ambizioni artistiche con le possibilità offerte dal mercato, ripiegando spesso sulla collaborazione con quotidiani, riviste e strenne dove era loro garantita sia la circolazione di consumo sia la frequenza del lavoro, che consisteva per lo più in traduzioni, articoli di giornale o narrazioni d'appendice. Persino Carlo Tenca, altrove salace critico di quei tempi, dovette piegarsi a un simile sistema: come riferisce Berengo, nel 1841 Tenca vendette all'editore Schieppati un racconto di 25 fogli di

---

medesimo organismo statale, sono state le cause concomitanti della sua cessazione» (Berengo 2012, p. 80).

<sup>9</sup> Ivi, p.85

<sup>10</sup> Ivi, pp. 32-33 ss.

stampa, da pubblicare anonimamente «sia come strenna, sia come romanzo».<sup>11</sup> Si trattava di un'opera composta rapidamente e con il solo obiettivo di ricavarne degli introiti (in quel caso circa 800 lire austriache in tre rate), senza alcuna pretesa di letterarietà.<sup>12</sup> Simili atteggiamenti screditavano gli uomini di lettere anche agli occhi di stampatori e librai: da consulenti autorevoli com'erano in passato finirono per essere considerati alla stregua di abili scribacchini a cui commissionare testi di facile circolazione.

In via teorica, gli intellettuali più benestanti potevano svincolarsi dai limiti commerciali del mercato librario; nei fatti, però, il canale editoriale si era ormai sviluppato e radicato a tal punto da costituire un passaggio obbligato e ufficiale, se non altro per i vantaggi pratici che poteva offrire. Tra gli esempi più noti si può ricordare quello dell'edizione illustrata dei *Promessi sposi* (1840), edita da Manzoni a proprie spese per limitare la contraffazione del romanzo, che già sul finire degli anni Trenta circolava in numerose copie apocrife.<sup>13</sup> Anche il giovane Leopardi, con la mediazione del padre, tentò di collocare la propria traduzione dell'*Eneide* presso l'editore Stella, preoccupandosi di farla stampare in «libretto separato» e non, invece, nei fascicoli dello «Spettatore». La stessa richiesta sarà rinnovata per la pubblicazione delle *Operette morali*, e le ragioni vanno essenzialmente ricercate nella volontà di garantire al testo una circolazione ampia e duratura.<sup>14</sup> Il pubblico a cui pensava Leopardi non era certo quello delle strenne e degli almanacchi, ma più probabilmente quello degli 'associati' a una collezione letteraria; resta però evidente l'attenzione dell'autore per i canali di diffusione editoriale.

Il quadro tracciato finora deve anche tenere conto dell'atteggiamento a tratti ambiguo del nuovo ceto borghese, in cerca di un compromesso tra circolazione 'di massa' e accoglienza positiva delle opere da parte dell'ambiente tradizionale. Tale tendenza può riguardare non solo gli scrittori, ma anche il pubblico dei lettori più istruiti. La questione è ben espressa da Hermann Fischer in relazione all'Inghilterra di fine Settecento, dove, nonostante lo sviluppo precoce del romanzo in prosa, pare che i membri della *middle class*, per ragioni di prestigio e decoro, guardassero con maggiore favore alla narrazione in versi:

The striving for the greater things that is common to all rising classes had an important effect on the development of the genre. The more aspiring amongst the new class of readers, as we have already seen, often found the novel frivolous or subliterate. They wanted verse and they wanted instruction; but they wanted the

---

<sup>11</sup> Berengo 2012, p. 287. Per tutta la vicenda vd. Ivi, pp. 287-288.

<sup>12</sup> Per una casistica più completa vd. Berengo 2012, pp. 283-291.

<sup>13</sup> Non bisogna pensare che Manzoni ignorasse il lato economico dell'impresa; anzi, per dirla con Berengo, «l'assioma da cui partiva era chiaro: 'punto primo, non iscapitarci; punto secondo, farci guadagno» (Ivi, pp. 276-277), a dimostrazione di come una certa mentalità imprenditoriale fosse penetrata a fondo in tutti gli strati della società. Pur stabilendo un indubbio primato editoriale, la vendita dei *Promessi sposi*, dal punto di vista economico, si convertì per Manzoni in un vero e proprio fallimento: delle 10000 copie stampate ne vendette 'solo' 4600.

<sup>14</sup> Vd. Ivi, p. 151 e p. 282.

instructional aspects to be in a form appropriate to their perceptive abilities (the commonplace maxim, the simple moral or reflection about human nature, and historical anecdotes), and they did not want these to interfere with the plot and their involvement in it as readers.<sup>15</sup>

Un analogo scetticismo verso i generi in prosa è documentato anche da Tellini<sup>16</sup> per l'Italia del primo Ottocento, dove la diffusione del romanzo andava a collidere anche con la mancanza di una lingua moderna nazionale. Una prosa romanzesca che volesse porsi come alternativa alla poesia non possedeva ancora, a quell'altezza, un linguaggio in grado di essere allo stesso tempo 'vivo' e al di sopra delle differenze politiche e geografiche della Penisola, per cui l'unico codice consolidato a disposizione dei romanzieri restava quello della lingua poetica o tutt'al più di un'artificiosa prosa letteraria.<sup>17</sup>

C'è dunque un punto di incontro tra modernità e tradizione che potrebbe essere espresso con il concetto di un 'matrimonio di interesse': l'aristocrazia letteraria, di fronte a un rischio di isolamento, guardava con moderato interesse al mercato editoriale e al nuovo pubblico di lettori; all'opposto, invece, il nuovo ceto intellettuale aspirava a ottenere un riconoscimento da parte dell'ambiente tradizionale, mantenendo talvolta una posizione di distacco rispetto alle derive consumistiche di certa scrittura poetica e romanzesca. Tale convergenza, accanto alle opposizioni più aspre, ha stimolato a lungo andare una ricerca intermedia tra «letteratura *d'élite* e merce per il 'volgo'»,<sup>18</sup> perseguita, come vedremo, anche dai principali esponenti del romanticismo italiano. L'incontro tra le due parti è stato talvolta conciliante, tal'altra ricco di incomprensioni e scontri, ma ha di fatto costituito una 'terza via' destinata a sopravvivere alle cristallizzazioni di maniera successive al 1816 e a legarsi, più o meno sotterraneamente, agli sviluppi futuri della 'poesia moderna'.

---

<sup>15</sup> Fishcer 1991, p. 49. «L'aspirazione a cose più grandi, comune a tutte le classi emergenti, ebbe un effetto considerevole sull'evoluzione del genere [poetici]. I più ambiziosi all'interno della nuova classe di lettori, come abbiamo già visto, spesso ritenevano che il romanzo fosse un genere frivolo o letterariamente scadente. Essi volevano poesie e volevano essere istruiti; ma volevano che gli aspetti istruttivi fossero presentati in una forma appropriata alle loro capacità percettive (le massime comuni, una morale semplice, una riflessione sulla natura umana e aneddoti a sfondo storico), senza che interferissero con la trama e con il proprio coinvolgimento in quanto lettori» (traduzione mia).

<sup>16</sup> Per una panoramica della questione vd. Tellini 1998, pp. 1-5.

<sup>17</sup> Sui limiti imposti dalla lingua letteraria italiana alla nascita dei generi 'moderni' vd. Pacifici 1967, pp. 17-21.

<sup>18</sup> Cfr. Tellini 1998, p. 2. «Tra la letteratura *d'élite* e la merce per il 'volgo' non c'era, né poteva storicamente esserci, una via di mezzo: o l'aristocrazia della tradizione o l'abate Chiari; o i generi consacrati dall'uso o un romanzo incondito e improvvisato, messo insieme per scopi, onestamente dichiarati, di *littérature alimentaire*. [...] Non era questione di isolamento culturale [...]. Non esisteva la possibilità di un'ufficiale legittimazione del romanzo e di un suo autonomo sviluppo perché non si erano ancora affermate quelle forze sociali nuove che potevano essere capaci d'infrangere, con le loro idee, la loro morale e la loro sensibilità, lo statuto dei generi codificati [...]». Le osservazioni di Tellini sul romanzo possono essere parzialmente applicate anche alla poesia narrativa dei romantici italiani, in equilibrio, come vedremo, tra *epos*, novella e lirica.

## 2. Scrivere «pel volgo» o «per gl'intelligenti»: dalla scienza vichiana a una poesia 'popolare'

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818) Leopardi osserva che, di fronte alle verità svelate dalla scienza, e in virtù di una mai sopita «facoltà immaginativa»,<sup>19</sup> la poesia può darsi nel presente soltanto come illusione e inganno. Sulla base di premesse vichiane, inoltre, Leopardi afferma che l'espressione poetica non può accogliere al proprio interno contenuti metafisici o tracce della civiltà contemporanea, che è antipoetica per definizione.<sup>20</sup> Attraverso la *Scienza nuova*, insomma, il poeta di Recanati giunge a una visione storicizzata della facoltà poetica, innescando un ragionamento per certi versi tautologico: essendo tale facoltà appannaggio esclusivo di una condizione primigenia, qualsiasi scrittura che accogliesse al proprio interno la *forma mentis* e i contenuti delle civiltà moderne non potrebbe essere considerata come autentica poesia. Per conseguire veri risultati in tal senso, invece, è necessario riprodurre l'*approccio* degli antichi, che consisterebbe nell'imitazione spontanea del volto esteriore della natura, e dunque in una rappresentazione che non sia né analitica né scientifica, ma solo illusoria.

Leopardi osserva anche che la facoltà poetica degli antichi resta visibile nei fanciulli, che elaborano la realtà attraverso l'immaginazione e senza la mediazione della ragione<sup>21</sup>; egli, però, lascia sempre sullo sfondo la stratificazione sociale (sincronica) del fenomeno, molto cara invece ai teorici del romanticismo. Se a offuscare la facoltà poetica fossero solo fattori contestuali – come il grado di istruzione e il contatto con la civiltà – si potrebbe infatti ipotizzare che chi appartiene agli strati più bassi e marginali della società conservi ancora l'autentico atteggiamento dei popoli primitivi, in tutte le fasi della propria crescita. Leopardi, invece, sposta il ragionamento in direzione opposta, dimostrandosi propenso a una concezione elitaria della poesia.

Ciò si evince già dalle prime pagine del *Discorso*, dove vengono discusse le diverse tipologie di 'inganno' poetico. Qui l'autore afferma che bisogna distinguere tra un inganno intellettuale e uno invece di fantasia: il primo, di segno negativo, corrisponderebbe a quello «d'un filosofo che vi persuade del falso»,<sup>22</sup> mentre il secondo costituirebbe una sorta di illusione oziosa e 'innocua', priva di pretese e responsabilità gnoseologiche. Nei popoli antichi queste due dinamiche coincidevano, poiché – vichianamente – il poetico costituiva anche l'unica forma di indagine e rappresentazione

---

<sup>19</sup> Leopardi 1998, p. 76.

<sup>20</sup> «La vicendevole fratellanza delle scienze e delle arti, i miracoli dell'industria', l'esperienze le scoperte gli effetti dell'incivilimento daranno lena, secondoché dice il Cavaliere [Ludovico Di Breme], alla fantasia? quelle cose che l'affogano ravviveranno? la ragione ch'a ogni poco la mette in fuga e la perseguita e l'assalisce e quasi la sforza a confessare ch'ella sogna, l'esperienza che l'assedia e la stringe e le oppone al volto la sua molestissima lucerna, la scienza che le contrasta e le sbarra tutti i passi col vero, queste cose alimenteranno e conforteranno l'immaginativa» Ivi, pp. 88-89.

<sup>21</sup> « Imperocché quello che furono gli antichi, siamo stati noi tutti, e quello che fu il mondo per qualche secolo, siamo stati noi per qualche anno, dico fanciulli e partecipi di quella ignoranza e di quei timori e di quei dilette e di quelle credenze e di quella sterminata operazione della fantasia». Ivi, p. 9

<sup>22</sup> Ivi, p. 77.

della realtà. Oggi, viceversa, una poesia che volesse proporsi come filosofica e ‘vera’, o che volesse accogliere i progressi della ragione, ingannerebbe falsamente l’intelletto. Solo l’*élite* dei dotti sarebbe immune da questo rischio, perché «la fantasia degl’intelligenti può bene, massime leggendo poesie e volendo essere ingannata, quasi discendere e mettersi a paro di quella degl’idioti, laddove la fantasia degl’idioti non può salire e mettersi a paro di quella degl’intelligenti».<sup>23</sup> Nel momento in cui i romantici volessero indirizzare la loro poesia al popolo, dunque, dovrebbero farlo ricorrendo a un’innocua imitazione della natura e non accogliendo idee metafisiche o assecondando le più astruse fantasie popolari: in quest’ultimo caso si scontrerebbero con l’ignoranza della «plebe»; nell’altro, proprio in ragione di tale ignoranza, ingannerebbero il volgo non solo nella fantasia, ma anche nell’intelletto. L’esito del ragionamento leopardiano è doppiamente elitario: solo gli uomini colti, consapevoli dei progressi della ragione, possono esercitare senza rischi, e responsabilmente, la facoltà poetica; per farlo, però, devono dedicarsi allo studio dei classici, da cui soltanto possono trarre un modello di rappresentazione poetica della natura.

Leopardi, a dire il vero, non ignora la questione della stratificazione sociale, proponendo saltuariamente alcune soluzioni. Nell’affrontare i motivi del successo del gusto romantico, ad esempio, sembra sottintendere un potenziale paradosso: se la poesia classica è la più naturale e universale, e se la «plebe» è depositaria di un approccio ingenuo verso la natura, perché allora il volgo è così incline alle ‘brutture’ della poesia romantica? E perché, viceversa, i poeti moderni, guardando agli strati più popolari della società, traggono da essi una poesia così distante dal gusto classico? Per quanto riguarda «quella parte di plebe che è cittadina»,<sup>24</sup> il fenomeno si spiegherebbe per la capillarità della civilizzazione, che nel contesto urbano comprometterebbe la facoltà poetica in tutti gli strati della società. Per il popolo in generale, invece, Leopardi ricorre al concetto di assuefazione, al quale integra probabilmente uno dei principi della scienza vichiana, il XXXV, secondo cui «la meraviglia è figliuola dell’ignoranza; e quanto l’effetto ammirato è più grande, tanto più a proporzione cresce la meraviglia».<sup>25</sup> La poesia classica, essendo naturale e immutabile in tutti gli uomini, impressiona meno perché di fatto costituisce «la maniera ordinaria» di poetare; la poetica romantica, al contrario, «è non ordinaria alle orecchie inglesi e tedesche, straordinaria alle francesi» e «molto più alle italiane»:

Ora stando così le cose, che meraviglia è che scuota meglio le immaginazioni una poesia nuova o poco familiare, che non un’altra a cui sono tanto assuefatte? che s’interni meglio una punta di stagno nuova e bene acuta, che non una d’acciaio vecchia e per lunga opera, ottusa? Stupisca o mi opponga l’efficacia della poesia

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>25</sup> Vico 2013, p. 68.

romantica chi non conosce le fantasie degli uomini: io stupirei se succedesse altrimenti.<sup>26</sup>

Il successo editoriale dei mezzi romantici, in altre parole, non sarebbe affatto garanzia di naturalezza, universalità e decoro estetico, ma conseguenza di una mentalità rozza, attratta dalla novità, incapace, nel baccano della civilizzazione moderna, di cogliere l'aspetto primigenio della natura umana. Non a caso Leopardi connota l'atteggiamento del popolo con immagini legate alla miopia, all'offuscamento della mente e della vista:

Efficace ho detto altresì quella parte che imita oggetti singolari, ma efficace nelle persone di fantasia dura e torpida, per le quali ci vogliono cose o presentissime o lontanissime; non già che le immagini di queste seconde, figurate dal poeta, le vedano costoro meglio degli altri; anzi le vedono oscuramente e senza paragone più nebbiose e più slavate che altri non vede le immagini di cose né presentissime né troppo lontane, le quali essi non arrivano a vedere, perché né s'adattano alla inerzia della fantasia loro, rappresentando cose fra le quali ei s'aggirino continuamente, né la vincono col fracasso e coll'urto della novità della stravaganza della meraviglia. Questi tali dunque fra il poco e il niente, scelgono senza nessuna dubitazione il poco, attoniti che la poesia li faccia pur finalmente vedere qualche cosa; e parendo loro un gran che, quello che ad altri pare una gran miseria, preferiscono di gran lunga i romantici che li fanno veder poco e male, ai nostri che fanno veder molto e bene altre fantasie ma non le loro.<sup>27</sup>

Quelle stesse stravaganze, inoltre, quand'anche sembrassero sortire qualche effetto tra gli spiriti dotti, lo farebbero «non altrimenti che il puzzo in chiunque ha odorato, e massime in chi l'ha buono».<sup>28</sup>

A margine di tutto ciò, va ribadito che nel *Discorso* leopardiano emerge costantemente l'interesse per una poesia colta e distante dalle richieste del volgo. Leopardi, in altri termini, acquisisce come un dato storico la separazione tra poesia e società, attribuendo esclusivamente ai romantici il desiderio di sovvertire tale ordine di cose:

Ma forse, con tutto ch'il volgo, non mica ieri né ierlaltro, ma da lunghissimo tempo abbia finito di sentire la voce dei poeti, vorranno i romantici che anch'egli debba essere effettivamente uditoro o lettore del poeta.

Per comprendere i sottintesi del trattato leopardiano bisogna considerare il dibattito romantico coevo, a partire dalla posizione di Ludovico Di Breme, che è non solo il destinatario del *Discorso*, ma anche probabilmente il più radicale tra i pensatori dei 'manifesti'. Tra le accuse avanzate da Leopardi alla poesia dei moderni, infatti, quella di

---

<sup>26</sup> Leopardi 1998, p. 101.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 112-113.

<sup>28</sup> Ivi, p. 112.

voler introdurre nei versi un approccio logico, razionale e metafisico può essere rivolta quasi esclusivamente a Di Breme, che tuttavia si muove a partire da premesse conciliabili con quelle del poeta di Recanati. Nel suo *Discorso sulla poesia romantica* (1818), Di Breme evidenzia l'anacronismo della poetica degli antichi, frutto di ingenuità e ignoranza, rispetto invece a una poesia moderna fondata su un'immaginazione sentimentale, in grado di rappresentare tutta la realtà contemporanea. Ciò, a ben vedere, non significa affatto ignorare la scienza vichiana, ma piuttosto prenderne consapevolezza al punto da cercare una soluzione all'irrimediabile 'morte' della poesia. È un cambio di prospettiva considerevole e condizionato da una diversa appartenenza sociale: se Leopardi considera l'elitarismo della scrittura un esito della sua stessa storia e natura, Di Breme, viceversa, scorge nella separazione tra poesia e società l'effetto di un atteggiamento nocivo, dedito esclusivamente all'imitazione pedissequa degli antichi. Quest'ultimo, inoltre, ritiene che l'inclusione della *forma mentis* contemporanea nella scrittura sia in realtà una diretta conseguenza dell'imitazione della natura. Lo snodo logico, forse ignorato da Leopardi, risiede in una diversa definizione della natura stessa, rintracciabile chiaramente nello scritto 1816 (*Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*):

Eppure affermano molti, che nacque da quelle trapiantate scuole [di grammatici Bizantini] la suprema fra tutte le dottrine, quella della imitazione della natura, e *che volete mai*, dicono oggidì i precettisti, *che vi si conceda di più?* Ma cotesta libertà ch'essi ne concedono d'imitar la natura s'assomiglia per verità molto alla libertà dei fatalisti. Quegli spuri Greci che determinarono l'andatura degli studi nostri, non seppero intendere (e volesse Iddio che lo intendessero daddivero i nostri precettisti) siccome nella natura, in ogni età e per prima cosa, rispetto all'uomo, v'ha l'uomo. Perché la natura non ti ha già composto nella mira che tu imitassi lei in quel suo modo che intendi [cioè quello fantastico dei classicheggianti, n. del curatore]; *chè anche tu sei la natura*, e sei per di più il suo interprete, il suo rivale nell'ordine morale, sensitivo e immaginoso; e ciò in tutti i tempi del mondo.<sup>29</sup>

Nella pratica, l'approccio che ne consegue non è distante da quello poi suggerito dal poeta di Recanati: rifuggire «l'osservanza cieca e servile delle regole e dei precetti, l'imitazione esangue e sofisticata, in somma la schiavitù e l'ignavia del poeta» ed essere come Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, «dei quali [...] s'è detto mille volte che sono e similissimi agli antichi, e diversissimi»<sup>30</sup> – similissimi nell'atteggiamento, nell'imitare la natura; diversissimi nel saper adattare le forme (e i contenuti) alla contemporaneità. La differenza, però, sta nel fatto che Di Breme, a partire da una visione totale e metamorfica della natura, auspica una poesia che abbracci tutta la contemporaneità, che includa in se stessa le acquisizioni tecnologiche e intellettuali del genere umano in ogni

---

<sup>29</sup> Di Breme 1951, p. 109-110.

<sup>30</sup> Leopardi 1998, pp. 120-121.



epoca e luogo, e che guardi, infine, a quel variegato ceto medio che costituiva ormai la spina dorsale della società e del sistema editoriale.

La *Lettera semiseria* (1816) di Berchet si snoda ancora attorno a un atteggiamento tutto sommato tradizionale e moderato. Secondo l'autore, infatti, il poeta riceverebbe dalla natura una «tendenza poetica attiva» che lo renderebbe assai diverso dagli altri uomini, al punto che si potrebbe affermare, con «tutti i filosofi», che i poeti «fanno classe a parte, e non sono cittadini di una sola società ma dell'intero universo»;<sup>31</sup> asserzione che, d'altra parte, legittimava l'importanza delle traduzioni e supportava di fatto le posizioni espresse da Madame de Staël. Ma anche Berchet, come Di Breme, dimostra di voler superare l'atteggiamento aristocratico del mondo poetico attraverso una riflessione simultaneamente naturalistica e sociale. Innanzitutto si dimostra attento al rapporto poesia-società e osserva che il poeta, «per quanto esimio egli sia, non arriverà mai a scuotere fortemente l'animo de' lettori suoi, né mai potrà ritrarne alto e sentito applauso, se questi non sono ricchi anch'essi della tendenza poetica passiva»; la quale, pur essendo universale, «non è in tutti gli uomini ugualmente squisita».<sup>32</sup> Nella stratificazione sociale che egli propone vi sarebbero, ai due estremi, il popolo basso – quello di contadini e pastori, che Berchet stigmatizza con l'espressione «stupido Ottentotto» (non lontano, in questo, dal «popolaccio» o dalla «plebe» leopardiani) – e il ceto agiato delle grandi città (il «Parigino agiato e ingentilito da tutto il lusso di quella capitale»). Chi appartiene a questi ambienti sarebbe incapace di recepire profondamente la poesia, nel primo caso per eccessiva ignoranza e rozzezza, nel secondo perché il 'parigino' «viene assuefacendosi a perpetui raziocini, o per dirla a modo del Vico, diventa filosofo».<sup>33</sup> Berchet sembra quindi assecondare un'idea moderatamente colta della poesia, tanto che parrebbe anticipare l'atteggiamento del più tardo *Discorso* leopardiano se non fosse per la poca fiducia riposta nei membri della classe agiata, che, a suo dire, sarebbero intenti ad analizzare la letteratura con la lente dei confronti, dei precetti e della ragione; ad essi, infatti, il poeta «deve portare rispetto senza però curarsi eccessivamente né delle loro lodi né dei loro biasimi».<sup>34</sup> L'autore della *Lettera*, infine, suggerisce di guardare a una variegata fascia sociale di mezzo, né troppo colta né troppo rozza:

La gente ch'egli [il poeta] cerca, i suoi veri lettori stanno a milioni nella terza classe. E questa, cred'io, deve il poeta moderno aver di mira, da questa deve farsi intendere, a questa deve studiar di piacere, s'egli bada al proprio interesse ed all'interesse vero dell'arte. Ed ecco come la sola vera poesia sia popolare: salve eccezioni sempre, come ho già detto; e salva sempre la discrezione ragionevole con cui questa regola vuole essere interpretata.

---

<sup>31</sup> Berchet 1951, pp. 280-281.

<sup>32</sup> Ivi, p. 277.

<sup>33</sup> Ivi, p. 278.

<sup>34</sup> Ivi, p. 280.

Dalle osservazioni di Berchet si intuisce che il termine ‘popolare’ va inteso a tutti gli effetti con il significato di ‘universale’, ovvero di categoria inerente a quella facoltà poetica passiva che è potenzialmente presente in tutti gli uomini a seconda del contesto sociale di appartenenza.<sup>35</sup> Anche in questo caso si potrebbe avvicinare la ricerca berchettiana a quella del giovane Leopardi, che nel definire l’essenza del gusto classico insisteva sulla ricerca dell’indole universale presente in tutti gli uomini, senza distinzione di ceto o classe.<sup>36</sup>

Nelle *Avventure solitarie di un giorno* (1816) di Pietro Borsieri si conferma l’attenzione per un’analisi filosofica e naturalistica della facoltà poetica, benché in modo meno sistematico e attraverso una forma dialogica e narrativa. Nel capitolo II, ambientato nel negozio di un libraio, l’autore torna più volte sull’opera di Vico, chiamata in causa anche per criticare le semplificazioni operate dai curatori della «Biblioteca Italiana». Secondo Borsieri, nella *Scienza nuova* «si piantano le basi di una storia ideale del vivere civile, degli uffici e della riposta indole della poesia» attraverso l’indagine «delle congenite proprietà della natura umana» dei «soccorsi della storia, delle lingue antiche e delle tradizioni».<sup>37</sup> Solo intersecando queste variabili è possibile definire i canoni della filosofia del gusto, che sono a loro volta aperti, svincolati da preconcetti di stile, forma e linguaggio, secondo l’idea che «ogni secolo ha i suoi costumi dai quali è variamente ispirata l’immaginazione degli scrittori»<sup>38</sup>. Gravina, Baretta, Calzabigi e Cesarotti sarebbero i massimi esempi di questo approccio, ma sullo sfondo è possibile percepire anche il lascito di Bettinelli e della sua teoria dell’entusiasmo, dove genio individuale e rispetto per la tradizione giungono a una sintesi vitale e a tratti sfuggente.

Un po’ defilato rispetto ai casi appena discussi appare invece l’approccio di Ermes Visconti. Nelle *Idee elementari sul romanticismo* (1818) si registra una sorta di frizione tra due tendenze, l’una obiettiva e analitica, l’altra parziale e normativa, viziata forse anche dalla radicalizzazione dello scontro tra classicisti e romantici. Dopo aver analizzato vari aspetti della storia e della cultura letteraria moderna, e dopo aver tracciato un quadro della poetica romantica non dissimile da quello degli altri teorici dei ‘manifesti’, Visconti tenta di circoscrivere il ventaglio delle possibilità estetiche sulla base di criteri di buon gusto e senso morale. Al di là di queste indicazioni, però, nel suo esame storico-descrittivo della poesia romantica egli registra anche l’esistenza di una

---

<sup>35</sup> Brunelli distingue anche tra diverse idee di popolarità alla base delle direzioni intraprese dalla ballata romantica: per Berchet il popolo è la borghesia cittadina; per autori come Antonio Berti il popolo è anche «la vulgar femminetta»; per autori degli anni Trenta e Quaranta come Dall’Ongaro e Prati, la ballata deve accogliere elementi realisticamente popolari con un atteggiamento storico-documentario. Cfr. Brunelli 2011, pp. 40-41.

<sup>36</sup> In questo senso Leopardi può anche affermare, a scopo evidentemente difensivo: «Queste cose che ho dette del popolo, bisogna intenderle dirittamente, il che avverto perché quasi pare ch’io tenga contro i romantici che la poesia non debba esser popolare, quando e noi la vogliamo popolarissima, e i romantici la vorrebbero metafisica e ragionevole e dottissima e proporzionata al sapere dell’età nostra del quale il volgo partecipa poco o niente». Leopardi 1998, p. 81.

<sup>37</sup> Borsieri 1951, II, p. 164

<sup>38</sup> Ivi, VII, p. 230.

letteratura promiscua, la quale, per l'approccio moderno con cui tratta la storia antica e per l'attenzione rivolta agli aspetti universali della natura umana, risulta in fin dei conti comune a entrambe le «scuole» dei classici e dei romantici. Poiché si dovrà tornare su questi aspetti, vale la pena riportare almeno parte delle conclusioni dell'autore:

La poesia classica veniva ispirata agli antichi da entusiasmo originale; può chiamarsi *classicismo originale*: ne' moderni è un artificio scolastico, e si potrebbe distinguerlo col nome di *classicismo irragionevole*. Anzi, per fissare ancor più la differenza, serberemo il titolo di *classici* a' greci e romani, e qualificheremo i moderni con quello di *classicisti*.

[...]

La semplice rappresentazione della storia antica, la descrizione del mondo fisico (salvo che si tratti di paesi occulti all'antichità), la pittura delle primitive passioni dell'uomo non ispettano *esclusivamente* né ai romantici né ai classici né ai classicisti: sono comuni a tutti, *poesia promiscua*.<sup>39</sup>

Quanto visto fin qui mette in luce come gli intellettuali romantici prendano parte a un dibattito letterario colto soddisfacendo allo stesso tempo i gusti del pubblico e del mercato editoriale. Nel relazionarsi con la tradizione letteraria essi non tentano mai di produrre uno strappo con il passato; inseguono invece un compromesso tra innovazione e continuità dimostrando come la 'nuova' poetica sia in realtà antichissima e come il romanticismo rappresenti l'erede diretto della tradizione. Le premesse, l'approccio e i criteri di giudizio possono dirsi a tutti gli effetti 'classici', nel senso di un classicismo settecentesco ed erudito che prende le distanze da ogni forma di epigonismo e che ambisce a un dibattito moderno di portata europea. Nei loro scritti teorici ci si ritrova di fronte a un'idea alta e allo stesso tempo attuale di letteratura, con un canone europeo che accomuna – con qualche riserva individuale – i classici greci e latini e i maggiori poeti moderni (Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Shakespeare, Milton, Voltaire, Alfieri, Parini, Goethe, Schiller, persino Monti). Partendo da intellettuali come Gravina, Muratori, Vico, Maffei, Baretta e Bettinelli si potrebbe insomma tracciare un percorso che unisce autori come Foscolo, Leopardi, Manzoni, Berchet, Di Breme, Borsieri, Visconti e altre figure di spicco del «Conciliatore». Lo strappo si materializza invece nelle indicazioni sul presente, con una distanza che è prima di tutto dettata da differenti appartenenze sociali: i romantici del 1816 intraprendendo uno studio 'naturale' e psicologico delle facoltà poetiche e approdano a un'idea di poesia popolare che – significando 'universale' – apre automaticamente a una moderata democratizzazione della scrittura.

Nella pratica testuale, però, le cose sembrano più complesse. Da un lato si assiste alla cristallizzazione commerciale e manieristica dei testi romantici, *in primis* della ballata; dall'altro si possono cogliere tracce di un atteggiamento più ambizioso, soprattutto nella sperimentazione poetica di alcuni autori come Grossi (per la novella in versi), Berchet,

---

<sup>39</sup> Visconti 1951, p. 364.

o ancora, nella fase più tarda della ballata, Dall'Ongaro e Prati. Un caso esemplare è quello della traduzione berchettiana del *Vicar of Wakefield* di Oliver Goldsmith (edito per la prima volta nel 1809 con il titolo *Il curato di Wakefield*), che include una ballata inglese poi diffusa autonomamente nella traduzione italiana con il titolo *Edevino*. Il testo in questione, nel romanzo di Goldsmith, viene pronunciato dal personaggio del signor Burchell come esempio alternativo di poesia rispetto all'*Aci e Galatea* di Ovidio e a un componimento di John Gay, tanto che, per dirla con Giovannetti, nell'economia dell'opera la ballata ha la funzione «di esemplificare un'evidente polemica anti-ovidiana, anzi proprio anticlassicistica»<sup>40</sup>. Berchet – a differenza di quanto farà nel 1816 con i testi di Bürger nella *Lettera semiseria* – traduce la ballata in versi, anche forse per mantenerne la distinzione formale rispetto alla cornice prosastica del romanzo. Giovannetti osserva che lo stile della traduzione è del tutto contraddittorio rispetto alle ragioni che sostengono la ballata stessa: oltre a ricorrere alla forma metrica della *cantata*, Berchet fa largo uso di epiteti e forme classiche come se non cogliesse «l'intento – diciamo – strategico implicito nella *ballad* di Goldsmith»; sarebbe a dire:

[...] innestare un genere in origine basso nell'ambito di una convenzionalità alta, quella dell'idillio (bucolico e non solo), per ridare insomma fiato a un'antica tradizione tuttavia sentita come vitale. Da Goethe a Gessner, da Rousseau a Fauriel fino ovviamente al giovane Manzoni e a Leopardi, la questione dell'idillio come genere ibrido di confine, fondato sulla mescolanza di mediocre e sublime [...] rivela una potenzialità auerbachianamente 'realistica' e ben europea che Berchet – per il momento almeno – non sa assecondare.<sup>41</sup>

Per quanto riguarda gli esiti formali non si possono che condividere le parole di Giovannetti. Va però ammessa anche la possibilità che Berchet adottasse consapevolmente una forma che, nel panorama letterario italiano, risuonava allo stesso tempo colta, familiare e umile. Il richiamo alla poesia per musica poteva infatti conciliare tutti questi aspetti: strizzava l'occhio alla lirica arcadico-classicista e allo stesso tempo rievocava l'orizzonte di una poesia anti-solenne, soprattutto ripensando all'accesa diatriba settecentesca sui metri rimati e sull'endecasillabo sciolto (vd. parte terza, cap II.1). Un atteggiamento simile, come si dirà meglio in seguito, potrebbe aver condizionato anche l'auto-traduzione grossiana della *Fuggitiva*, prima composta in dialetto milanese (1816), poi riscritta in un toscano letterario (1817) che rende perfettamente l'idea dell'ambiguità stilistica – in parte inevitabile, in parte forse voluta – del primo romanticismo italiano:

La scelta linguistica del Grossi si rivela dunque in perfetta armonia con la coeva battaglia romantica, tesa a una riforma radicale dei mezzi espressivi e all'abbattimento della cultura d'*élite*, sebbene, soprattutto nel primo romanticismo,

---

<sup>40</sup> Giovannetti 1999, p. 49.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 50-52.

la riflessione teorica spesso non trovi piena attuazione nella prassi scrittoria, non ancora sufficientemente matura ad accogliere una drastica democraticizzazione della lingua letteraria. È evidente come nei componimenti dei primi poeti romantici permanga ancora un forte divario tra la forma espressiva, sostanzialmente aulica e arcaizzante, e la materia trattata che invece perfettamente si adatta alle tendenze innovatrici espresse nei manifesti del '16 e negli scritti teorici successivi.<sup>42</sup>

Alla luce di quanto visto fin qui, il 'popolare' ricercato dai primi romantici non va inteso come la rivendicazione di una poesia di consumo vicina ai gusti della «plebe», ma come il prodotto di un dibattito sulle facoltà poetiche universali e sull'evoluzione storica della natura umana; le fasce sociali meno acculturate sono il bacino a cui attingere – vichianamente – per la ricerca di un'autentica fantasia poetica e di una tradizione radicata nei gusti dei lettori, con la conseguenza di assicurarsi anche il successo di pubblico e l'inserimento nei canali di diffusione editoriale. Ma l'attitudine resta letteraria e a tratti quasi elitaria: si instaura un dialogo con l'ambiente più tradizionale, ci si rivolge a un ceto medio-colto e ci si pone, nei confronti del popolo, con fare paternalistico e rassicurante.

### 3. Dalla teoria all'estetica: vero, verisimile, *pathos* e morale

Pur muovendo da radici filosofiche comuni, sul piano dello stile e dei contenuti la poesia romantica italiana intraprese una via diversa tanto dal classicismo più epigonico quanto dall'estetica di autori come Foscolo, Monti, Cesarotti, Leopardi. Agli occhi degli intellettuali classicisti, il peggior difetto dei generi romantici era quello di ricorrere in modo sregolato alle fantasticherie del popolo, all'esotismo e al meraviglioso. Lo si è già visto, nella prima parte di questo studio, analizzando il *Sermone sulla mitologia* di Vincenzo Monti, dove emerge anche un quadro per alcuni versi paradossale: da un lato si critica ai romantici l'arido culto del Vero, dall'altro se ne accusa il ricorso a un'immaginazione nordica, macabra e popolare. Tale contraddizione è discussa anche da Leopardi nel suo *Discorso*, dove osserva che i romantici, mentre «si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi» trasportandola «dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee», percepiscono poi il bisogno «di fingere e di mentire», vanno in cerca fra tutti i ceti sociali («e specialmente fra il popolaccio») di tutte le «più strane e pazze e ridicole e vili superstizioni», sostituendo senza ragione al mito classico «quello dell'oriente e del settentrione».<sup>43</sup>

Tanto Leopardi quanto, in realtà, buona parte dei romantici italiani rifiutano la via allegorico-sapienziale, che per ragioni 'vichiane' contraddice le caratteristiche di una

---

<sup>42</sup> Crespi 2018, p.7. Cfr. anche Zangrandi 2000, pp. 349-350: «La traduzione comporta un generale innalzamento di tono, in quanto viene abbandonata l'agile sintassi milanese [...] a favore di una lingua atteggiata classicamente e concretescente su se stessa, che lascia poco spazio all'oralità che caratterizza l'originale milanese».

<sup>43</sup> Leopardi 1998, p.76.

facoltà poetica autentica. Essi, in pratica, rigettano l'impiego allegorico della mitologia pagana e in generale ogni ricerca di un vero sovra-storico e metafisico. Dei classici, secondo Leopardi, bisogna riprodurre l'atteggiamento, imitando la natura nel presente con quello stesso spirito che si ritrovava nei poeti antichi e che si ritrova ancora oggi nei fanciulli. Tale imitazione, per essere autentica, passa inevitabilmente attraverso il sentimento,<sup>44</sup> secondo un'idea conforme a un romanticismo di stampo schilleriano. Anche i romantici italiani, e tra questi Di Breme, si appellano spesso al medesimo principio, salvo poi, nella pratica, declinarlo in forme e contenuti che il poeta di Recanati non può condividere. A partire da una premessa comune, dunque, Leopardi e i romantici approdano a due differenti universi estetici, per lo meno nella percezione dell'autore del *Discorso di un italiano*, che tenta di dimostrare come gli antichi fossero più conformi al principio del 'sentimentale' rispetto ai nuovi sostenitori del 'sentimentalismo' patetico e romanzesco:

Ma i romantici e fra i romantici il Cavaliere [Di Breme] s'appoggiano forte a quello che il Cavaliere chiama «patetico», distinguendolo con ragione dal tristo e lugubre o sia dal malinconico proprio, quantunque esso patetico abbia ordinariamente o sempre un colore di malinconia; e volendo che consista «nel profondo e nella vastità del sentimento», e descrivendolo in guisa che non ci vuol molto a comprendere com'egli in sostanza col nome di «patetico» vuol dinotare quello che comunemente con voce moderna se guardiamo al tempo, se all'uso, antichissima, (tanto s'è adoperata e s'adopera ai tempi nostri), si chiama «sentimentale». [...] Ora che cosa facevano i poeti antichi? Imitavano la natura, e l'imitavano in modo ch'ella non pare già imitata ma trasportata nei versi loro, in modo che nessuno o quasi nessun altro poeta ha saputo poi ritrarla così al vivo, in modo che noi nel leggerli vediamo e sentiamo le cose che hanno imitate, in somma in quel modo che è conosciuto e ammirato e celebrato in tutta la terra. Quegli effetti dunque che fanno negli animi nostri le cose della natura quando sono reali, perché non li dovranno fare quando sono imitate?<sup>45</sup>

Dopo aver analizzato alcuni 'notturni' omerici e virgiliani, Leopardi aggiunge le seguenti considerazioni:

Che ve ne pare? Quelle cose che sono sentimentali in natura, non sono parimente e forse da vantaggio in queste imitazioni? Come dunque diranno che i poeti antichi non sono sentimentali, quando e la natura è sentimentale, e questi imitano e per poco non contraffanno la natura?<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. Ivi, p. 123: «Non ignoro dunque che in certo modo qui sta il nerbo delle forze nemiche; so che per giudizio d'alcuni, in questo differiscono capitalmente i poeti romantici e i nostri, che quelli mirano al cuore e questi alla fantasia». Del resto, come ha notato Giovannetti (1999, pp. 91-99), il poeta di Recanati rifugge da una rappresentazione oggettiva della natura anche nelle sue proposte di superamento dell'idillio settecentesco in direzione sentimentale e soggettiva.

<sup>45</sup> Leopardi 1998, pp. 28-29.

<sup>46</sup> Ivi, p. 30. Secondo Leopardi, la corruzione di tale sensibilità, negli individui adulti, sarebbe dovuta al dilagare di un sentimentalismo moderno fatto di eccessi e di frivolezze: «il fatto che tale sensibilità

Dal punto di vista estetico, secondo il poeta di Recanati la mitologia soddisferebbe tutte le condizioni per l'autentica poesia: la rappresentazione personificata degli enti naturali – che pure non è elemento necessario – è coerente con i meccanismi innati di assimilazione soggettiva (e sentimentale) della realtà, come dimostrano i fanciulli nei loro giochi.<sup>47</sup> La mitologia classica, inoltre, è universale in senso sincronico e geografico, poiché «non è, si può dire, in Europa, non in America nessun lettore di poeti che non abbia le orecchie più o meno assuefatte, alla maniera de' greci e de' latini»; e persino tra inglesi e tedeschi, inclini più di tutti alla «foggia romantica», «non pare che [...] l'uso della nostra sia poco frequente».<sup>48</sup> Da ciò deriverebbe anche un importante vantaggio pratico: «quando il poeta europeo si serve di esse favole, e usa quell'idioma favoloso, o anche se n'abusa, eccetto se l'abuso non fosse enorme, è inteso da tutti coloro fra' quali ed a' quali canta»<sup>49</sup>, senza dover ricorrere a chiose, commenti e spiegazioni.

La proposta leopardiana, in realtà, ha poco a che spartire con il classicismo bersagliato dagli autori romantici, come se Leopardi, in un certo senso, travisasse le critiche della corrente a cui si opponeva. I teorici dei 'manifesti', guardando al panorama italiano, osteggiavano in particolar modo una pratica epigonica e citazionista; per essi, la mitologia, prima ancora di trasformarsi in un terreno di scontro radicalizzato, era emblema della vuota erudizione degli uomini di lettere, della chiusura

---

scompaia: Ora io non dirò di questo sentimentale o patetico quelle cose che tutti fanno; che poco o niente se ne può ritrovare non solo appresso i barbari, ma appresso i nostri campagnuoli; ch'è tenuta per la più sensitiva del mondo la nazione francese, la quale oggidì è parimente la più corrotta del mondo e la più lontana dalla natura; che una sterminata quantità di persone tanto dell'un sesso come dell'altro, non è sensitiva se non perc'ha letto o legge romanzi e altre fole di questa lega, o viene udendo alla giornata sospiri e ciarle sentimentali; di maniera che la sensibilità in costoro non è altro che un mescolamento o una filza di rimembranze di storie di novelle di massime di sentenze di detti di frasi lette o sentite» (Ivi, pp.126). La capacità di produrre nelle epoche moderne, e per via riflessa, il 'sentimento' autentico degli antichi nei confronti della natura porta Leopardi su posizioni simili a quelle espresse da Schiller nel trattato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, dove tuttavia la distanza dell'uomo moderno rispetto alla natura lo pone quasi in una condizione di maggior merito e abilità poetica. Cfr. Schiller 1981, p. 23: «Essi [i poeti antichi] sono ciò che noi siamo stati; sono ciò che dovremo tornare ad essere. Siamo stati, proprio come loro, natura, e alla natura dovrà ricondurci la nostra cultura per mezzo della ragione e della libertà. Essi sono dunque contemporaneamente l'immagine della nostra infanzia perduta, del bene più caro che mai avremo, e dunque fonte per noi d'una certa malinconia; nello stesso tempo rappresentano il massimo grado di perfezione nell'ideale cui noi possiamo ambire, e perciò producono in noi una commozione sublime. Ma la perfezione non può essere attribuita loro come un merito, poiché non è frutto della loro scelta. Essi ci consentono di provare quindi il piacere tutto particolare di riconoscerli come nostri modelli, senza esserne però umiliati»

<sup>47</sup>Cfr. Leopardi 1998, pp. 147: «Quanto sia comune e trita usanza delle immaginative puerili il vivificare oggetti insensati, e non c'è quasi chi l'ignori, ed a me stesso è accaduto già di mentovarlo in questo Discorso. Ma bisogna considerare che vita sia quella che da esse immaginative si attribuisce a questi tali oggetti. Ora chiunque ci porrà mente, verrà subito in chiaro che nella immaginativa de' putti il sole e la luna appresso a poco non sono altro che un uomo e una donna, e il tuono e il vento e il giorno e la notte e l'aurora e il tempo e le stagioni e i mesi e l'ozio e la morte e infinite cose d'ogni genere non sono altro che uomini o donne, e in somma i fanciulli non attribuiscono alle cose inanimate altri affetti altri pensieri altri sensi altra vita che umana, e quindi procurano altresì di vestirle, ed effettivamente le vestono di forme umane il meglio che possono, quando più quando meno confusamente, secondo la facoltà immaginativa di ciascheduno, e le altre circostanze».

<sup>48</sup> Ivi, p. 101.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 142-143.

intellettualistica del mondo poetico e della sua separazione dalla società. Come ha osservato Balduino [1963], infatti, l'abolizione del mito doveva avere innanzitutto un significato linguistico e sociale: superare le perifrasi dotte, chiamare le cose con il loro nome, avvicinare la poesia a una più ampia classe di lettori.<sup>50</sup> Tommaseo, nel proporre soluzioni opposte rispetto a quelle leopardiane, prende le mosse dal medesimo argomento della comprensibilità:<sup>51</sup>

Chi di Mitologia vuol infarcire i suoi versi, convien che rinunci alla gloria d'essere il poeta de' più: la Poesia servirà per grattare l'orecchio di pochi letterati, o di qualche ozioso che un giorno imparò nelle scuole a distinguere quanti sieno i Vulcani, e quante le Veneri, ma nulla più.<sup>52</sup>

Nel negare cittadinanza alla mitologia classica, però, la poetica romantica non stabilisce un'alternativa sistematica, se non nel senso dell'apertura a soluzioni fino a quel momento inedite. Ci si trova quindi di fronte a un grande ventaglio di scelte che sembra testimoniare, almeno in via di principio, una riluttanza verso ogni forma di codificazione aprioristica, con l'apparente contraddizione di una poetica che, valorizzando il 'vero' di contro alle fantasie degli antichi, guarda infine alle superstizioni popolari, alle apparizioni di spettri, a un oriente misterioso e a un medioevo magico. Se però si risale all'approccio dei teorici e lo si confronta con le effettive realizzazioni testuali, ci si accorge che non tutto è ammesso, e che in fin dei conti i tradizionali principi di *verità* e *verosimiglianza* regolano ancora la selezione di temi e situazioni.

Ciò vale non solo per la novella in versi – dove, per riprendere alcuni concetti di Flora, «la tradizione aristocratica italiana che alla narrazione artistica di argomento verisimile o storico assegnava il verso, era tale da tiranneggiare la fantasia dei nostri scrittori» –<sup>53</sup> ma anche per la ballata. Stando almeno ai testi del nostro *corpus*, pare sistematicamente escluso l'universo fantastico e magico dei poemi cavallereschi, a differenza invece di quanto avveniva ancora nella coeva poesia anglosassone. Per citare solo due casi da Walter Scott, la vicenda di *The lay of the last minstrel* (1805) ruota

---

<sup>50</sup> Vd. Balduino 1963, pp. 32 ss.

<sup>51</sup> Per certi versi in conformità con la posizione leopardiana, C. G. Londonio sosteneva invece la necessità del mito come sistema condiviso e universalmente valido per il codice poetico: «molte e molte espressioni allegoriche o figurate, desunte dall'antica mitologia, sono talmente sanzionate dall'uso generale, che per escluderle bisognerebbe mandar sossopra il nostro vocabolario, e mettere in loro luogo delle lunghe e snervanti parafrasi che non arriverebbero mai ad esprimere l'idea coll'egual forza e precisione». (Londonio 1818, p. 25)

<sup>52</sup> Tommaseo 1862, p. 46

<sup>53</sup> Flora 1962, p. 502. Per Loris Marchetti (1985, p. 214), l'osservazione di Flora costituisce una «dichiarazione preziosissima, allorché si afferma la necessità del verso, voluta dalla tradizione, e a cui i romantici almeno per un certo tempo non seppero opporsi, per la narrazione di argomenti 'verisimili e storici'; e indicazione fondamentale per la nostra novella, che potrebbe suonare accusa di conservazione e immobilismo nei confronti della cultura romantica italiana, laddove invece l'adozione del verso per raccontare fatti 'verisimili e storici' è quanto di più romantico, anzi di 'italianamente romantico' si possa dare».



attorno a figure di *goblin*, spiriti naturali, libri magici e maghi; l'intreccio di *The bridal of the Tiermain* culmina con un incantesimo ad opera del mago Merlino, che punisce Gyneth, figlia illegittima di re Artù, condannandola a un sonno di cinquecento anni in un castello incantato. Pur ammettendo la parzialità del *corpus* esaminato, vicende come queste risultano sostanzialmente assenti nei nostri testi. L'universo del *fantastico* resta insomma limitato: per gli incanti fiabeschi e la magia – sia essa bianca, nera o ‘naturale’ – non sembra esserci possibilità di attecchimento, e tutto ciò, a ben vedere, conferma l'azione di una serie di restrizioni culturali che i poeti romantici condividono con gli autori di poemi e poemetti di gusto classicistico (vd. parte prima, cap. II.3).

Il filtro che agisce sul dominio del meraviglioso può risultare più comprensibile tenendo conto di alcune osservazioni di Berchet. Nella *Lettera semiseria*, chiedendosi quale accoglienza possa essere riservata in Italia ai due romanzi di Bürger da lui tradotti, l'autore compie una riflessione insieme tematica e folclorica. Il problema non risiederebbe nella tipologia dei testi, ma nei contenuti che ne sono veicolati e nella loro ricezione da parte del ‘popolo’. È ciò che sottolinea, ad esempio, nelle considerazioni attorno *Cacciatore feroce* (corsivo mio):

La favola di questo romanzo è tratta da una tradizione popolare in Germania; però è un soggetto bello ed opportuno per un poeta tedesco. *Ivi il popolo la crede vera; e da questa opinione acquistandosi fede il poeta, ha potuto a suo talento far piangere e tremar di terrore i suoi lettori.* I costumi, ch'egli ha dipinti, sono o costumi de' suoi tempi, o costumi moderni e notissimi al popolo: quindi sempre maggiore l'interesse, e sempre più aumentata la fede. Ma noi, lettori italiani, non abbiamo come i tedeschi quella tradizione. E, a volere reputar vera o verisimile la catastrofe del *Cacciatore feroce*, ci bisognerebbe uno sforzo d'immaginosa superstizione. Ora, che che ne dicano gli stranieri, siamo, noi italiani, dotati di tanta superstizione? La religione nostra ben ci farebbe tenere come racconto verisimile che Dio avesse castigata severamente la ferocia del cacciatore. Ma il castigo strano ed incessante su questa terra piuttosto che nell'inferno, noi non lo crederemmo, perché non abbiamo esempi consimili da paragonargli.<sup>54</sup>

In qualche misura le parole di Berchet fondano le basi per una revisione dei rapporti tra verità e verosimiglianza: è ‘vero’ ciò che è creduto tale da un popolo in un preciso spazio geografico e culturale; è verosimile, invece, ogni rappresentazione poetica che rispetti le credenze o la sensibilità del popolo da cui prende ispirazione e a cui si rivolge, con tutti i vantaggi che se ne possono trarre anche sul piano editoriale. A ben vedere, si tratta di una replicazione dell'atteggiamento che, in contesto classicista, legittimava la presenza degli enti divini nella macchina dei poemi; solo che a contare, qui, non è più la Verità universale di filosofi e teologi, ma quella, del tutto relativa, condivisa da una fascia sociale molto variegata, maggiormente a contatto anche con i ceti umili e con la tradizione folclorica. Inoltre, a differenza che nei poemi epici, nei

---

<sup>54</sup> Berchet 1951, p. 304.

generi romantici l'autore può prendere le distanze dalla propria materia e presentarsi come un osservatore che rielabora poeticamente temi e credenze popolari. Quando ciò accade, 'vero' e 'verisimile' sono trasposti dal piano contenutistico a quello programmatico e compositivo: il prodotto letterario, pur essendo 'falso', è 'verisimile' perché conforme a un universo 'creduto vero' dal popolo, a cui il poeta guarda con inedita attenzione.

Ermes Visconti, in *Idee elementari sulla poesia romantica* (1818), non sembra allontanarsi di molto dall'approccio berchettiano, ma aggiunge all'analisi etno-culturale anche un filtro di carattere estetico e morale. Dopo aver analizzato la superstizione popolare, le fantasie nordiche e asiatiche entrate nella cultura moderna e i costumi dei cavalieri medievali, e dopo averli catalogati come temi storicamente inerenti al gusto romantico (nel senso di paradigma *romanzo*, post-classico), suggerisce ai poeti contemporanei di agire con cautela:

Non tutto ciò che è romantico può essere convenientemente ricantato al presente; il poeta stia a livello dei suoi coetanei. Washington e i membri delle cortes sono gli eroi che fanno al caso nostro, non più Sacripante o Amadigi: la religione può prestarci occasione di sfoggiare nel meraviglioso; ma essa sola, non il mago Atlante o l'incantatore Merlino.<sup>55</sup>

Resta però fondamentale l'interesse per ciò che è *creduto esistente* in un determinato contesto sociale, con una ricerca che, almeno in apparenza, pretende di essere insieme storica, antropologica e letteraria. Lo stesso Visconti, del resto, ammette che basterebbe questo principio per coinvolgere i lettori e garantire il successo editoriale di un'opera:

Riguardo alle apparizioni de' morti ed altre illusioni terribili, non può negarsi che molte vengano consacrate da credenze locali: la fandonia del *Cacciatore feroce* è un articolo di fede per migliaia di contadini ed artigiani tedeschi. Potrà adunque un poeta valersene? Non sarebbero certamente da trascurarsi, se si dovesse avere principalmente di mira gli applausi; il *Cacciatore feroce* del Bürger fu lodatissimo (se non altrove) per tutta la Germania.<sup>56</sup>

La ricerca di una poesia universalmente vera spinge i romantici ad approfondire anche l'aspetto emotivo, con un atteggiamento vagamente psicologico e analitico.<sup>57</sup> È proprio verso tale approccio che Leopardi indirizza le proprie critiche:

---

<sup>55</sup> Visconti 1951, pp. 375.

<sup>56</sup> Ivi, p. 370. In seguito aggiunge: «Ma il poeta è tenuto di rinunciare a tutto ciò che avvilito l'arte, piegandola ad adulare e perpetuare l'insipienza. Lo scopo estetico dei versi conviene subordinarlo allo scopo eminente di tutti gli studi, il perfezionamento dell'umanità, il bene pubblico e privato» (*Ibid.*).

<sup>57</sup> Come ricorda Balduino (cfr. Balduino 1962, p. 95), Luigi Carrer, trovando impossibile il compromesso tra storia e fantasia, reputava i romanzi psicologici «assai più veraci de' così detti [romanzi] storici». (cfr. Carrer 1854, II, p. 275).

[...] Ne' versi loro [dei poeti 'classici']<sup>58</sup> o non parlava o non pareva che parlasse l'uomo perito delle qualità e degli affetti e delle vicende comunque oscure e segrete dell'animo nostro, non lo scienziato non il filosofo non il poeta, ma il cuore del poeta, non il conoscitore della sensibilità, ma la sensibilità in persona; [...] Che altro occorre dire se non che fanno tutto l'opposto delle cose specificate qui sopra? Laonde appresso loro parla instancabilmente il poeta, parla il filosofo, parla il conoscitore profondo e sottile dell'animo umano, parla l'uomo che sa o crede per certo d'essere sensitivo, è manifesto il proposito d'apparir tale, manifesto il proposito di descrivere, manifesto il congegnamento studiato di cose formanti il composto sentimentale, e il prospetto e la situazione romantica, e che so io, manifesta la scienza, manifestissima l'arte per cagione ch'è pochissima.<sup>59</sup>

Ciò che vorrebbe fare il poeta romantico, insomma, è suscitare sentimenti autentici nel lettore attraverso una scrittura che sia frutto di conoscenza storica, sociale e in senso lato naturalistica. La riproduzione dei meccanismi più conformi alla fantasia poetica universale susciterebbe nel pubblico effetti emotivi 'reali' e umanamente condivisi; ecco, a titolo d'esempio, alcune considerazioni di Berchet:

Gli accidenti ch'io narro tocca al lettore di pigliarseli o come veramente somministrati dalla storia, o come consentanei ad essa, e bene o male inventati. A me nella qualità di poeta [...] non importa [...] che ad un modo piuttosto che all'altro il lettore s'attenga. L'incumbenza mia [...] non è di rappresentare un fatto storico, quale precisamente fu, ma solo di suscitare in lui qualche cosa di simile all'impressione, al sentimento, all'affetto che susciterebbe in lui la presenza reale di quel fatto.<sup>60</sup>

Se per essere verisimile e suscitare sentimenti 'veri' la poesia deve attenersi a ciò che è radicato nell'immaginario del popolo, pare difficile giustificare il ricorso a temi e ambientazioni esotiche. L'estraneità di tale stratagemma dalla teoria dei romantici è evidenziata anche da Ermes Visconti, che propone di classificare in una categoria a parte – né romantica, né classica né promiscua – tutto ciò che appartiene a culture non autoctone. Sorvolando sul fatto, di per sé poco significativo, che l'esotismo emerge soprattutto nella fase più manieristica della ballata, sembra comunque possibile giustificarlo entro i confini del dibattito romantico per almeno due ragioni. Innanzitutto perché l'ambientazione d'oltreoceano non va a inficiare la verosimiglianza 'umana' degli avvenimenti – il cambiamento geografico, in altri termini, non altera i confini della verosimiglianza, e anzi si limita a travestire di un abito più sgargiante sentimenti o condizioni universali (ad es. gelosie, disperazioni e vendette amorose); in secondo luogo perché il cambio di ambientazione può rivelarsi un mezzo utile a rispecchiare la società

---

<sup>58</sup> Leopardi prende le mosse anche dall'*Ossian*, da Petrarca e da Dante, che appunto imitavano la natura secondo la sensibilità spontanea del proprio tempo, senza «mestieri di molto incivilimento» (vd. Leopardi 1998, p. 128).

<sup>59</sup> Leopardi 1998, p. 133.

<sup>60</sup> G. Berchet, *Ballate e romanze...*, pp. 6-7.

ottocentesca da una distanza rassicurante. Il gusto per l'esotismo, ad esempio, permetteva di veicolare efficacemente situazioni scabrose e immorali, realizzando così un giusto compromesso tra immedesimazione (umana e sentimentale), distanziamento, giudizio morale e diletto. Non è un caso, del resto, che Prati decidesse di ambientare in Medioriente una delle sue più sanguinose ballate, *Gelosia Orientale*, incentrata sul tema della vendetta femminile contro un'altra donna. Si tratta di un argomento sostanzialmente estraneo nel repertorio ballatistico, proprio perché inconcepibile nella moralità dell'epoca; stando all'esame di Giovannetti, i temi più consueti erano quelli della vendetta maschile (verso la donna o un rivale), della punizione divina, di quella ad opera di un evento casuale (come nella *Fuga* di Carrer) o dovuta agli effetti di azioni immorali (come nella *Tecla* di Cantù e nell'*Edmenegarda* di Prati), e ancora, soprattutto a partire dagli anni Trenta, della vendetta o del riscatto di una donna nei confronti di un amante ingiusto (come nella *Danae* e in *Usca* di Dall'Ongaro) o di un marito prepotente (come in *Alda* di Dall'Ongaro).<sup>61</sup> L'ambientazione esotica, nel testo di Prati, si limita alla rappresentazione traslata di vicende sentimentali, senza favorire per questo il ricorso a incanti o a culti pagani. La poligamia del pascià è inoltre mitigata (e forse implicitamente condannata) dalla pretesa di esclusività espressa dalla protagonista, approccio a ben vedere conforme all'etica occidentale:

La bella Odalisca fra tutte le belle,  
Zorama di Gaza con tacito piè  
al pallido varca fulgor delle stelle  
la soglia gelosa del vago suo re.

E quando sull'alba rimira vestite  
le punte dei chioschi d'un dolce color,  
le coltri abbandona sì lungo gioite  
ancor colle labbra stillanti d'amor.

E irride superba le vinte rivali  
in duri abbandoni dannate a languir;  
chè pende la gioia de' baci regali  
da un sol di Zorama segreto sospir.

(*Gelosia Orientale*, I, vv. 9-21)

La questione appena toccata del rapporto tra etica ed estetica è di fondamentale importanza nella poesia romantica, fin dalle sue prime formulazioni teoriche. Per Berchet (*Lettera semiseria*), la poesia è «diretta a migliorare i costumi degli uomini, a farne gentili gli animi, a contentare i bisogni della fantasia e del cuore»; è anzi proprio la «tendenza alla poesia» a suscitare nell'uomo «i veri bisogni morali». <sup>62</sup> Si potrebbe

---

<sup>61</sup> Per una più completa rassegna tematica vd. Giovannetti 1999, pp. 97-125.

<sup>62</sup> Berchet 1951, p. 291.

anche affermare che l'istanza gnomica fosse il vero collante di tutta la poesia narrativa italiana del primo Ottocento, indirizzata a una ricerca di un *vero* non fattuale; per dirla con Giovannetti, e sempre in relazione a Berchet:

Esiste un 'vero' di natura non fattuale, non positiva, estraneo ai canoni del realismo narrativo: un 'vero' cioè innanzi tutto *morale*, che è l'oggetto primario della 'romanza' [...] e che richiede una rappresentazione di tipo, diremmo noi, allegorico, basata sull'associazione arbitraria di un'idea etica con un 'oggetto', reale o fittizio che sia [...].<sup>63</sup>

I romantici, a differenza dei classicisti, non inseguono una verità allegorica e consustanziale all'argomento della narrazione: la loro morale appartiene al complesso sociale e umano, si serve di dinamiche sentimentali ed è espressa di volta in volta attraverso *intrecci* episodici, potenzialmente antifrastici rispetto al messaggio del poeta. Talvolta, a dire il vero, è possibile scorgere un atteggiamento censorio: Ermes Visconti, osservando che «lo scopo estetico dei versi conviene subordinarlo allo scopo eminente di tutti gli studi», e cioè «il perfezionamento dell'umanità, il bene pubblico e il bene privato»<sup>64</sup>, è indotto a limitare più di altri la sfera del verisimile poetico: nella sua ottica, ad esempio, le apparizioni dei morti, ritenute reali dal popolo e accolte da autori come Bürger, andrebbero evitate.<sup>65</sup> Ma la posizione più diffusa tra i romantici del «Conciliatore» pare essere quella di una morale che ammette e anzi trae vantaggio da una rappresentazione aperta e varia della realtà umana. Un'etica imposta dall'alto e limitata nelle sue realizzazioni estetiche, infatti, difficilmente avrebbe incontrato l'interesse di un ampio ceto sociale. Poche parole di Berchet (1) di Borsieri (2) bastano a chiarire l'assunto, valido tanto per il romanzo in prosa quanto per i nostri generi poetici:

Ma quantunque alcune pochissime cose vi si possano censurare, il libro [il *Curato di Wakefield*] io apprezzo. E vorrei che da questo avessero tolto esempio coloro che inondano di romanzi l'Europa; anzi che disperare quotidianamente i buoni, proponendo modelli d'una virtù non umana, tutta sognata dalla mente, ma non sentita dal cuore mai, e che nessuno imiterà; perché non s'imita ciò che non si crede, né si crede ciò che non è verosimile.

(G. Berchet, *Commiato del traduttore*)<sup>66</sup>

Credo bene che i Romanzi sieno effetto della corruzione sociale; ma poiché l'innocenza antica non vuol più tornare indietro, bisogna combattere la corruzione colle sue stesse armi, e servirsi della pittura dei nostri costumi per insinuare negli animi svogliati qualche utile verità.

---

<sup>63</sup> Giovannetti 1999, p. 70.

<sup>64</sup> Visconti 1951, pp. 370-71.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Ora in Morace 1990, p. 156

(P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno*, p. 230)

Tutto ciò rivela come i generi romantici fossero attraversati da un conflitto, dal quale poteva sorgere il riconoscimento di un ideale di moralità condiviso sia dall'autore che dai lettori. L'effetto complessivo, recentemente analizzato da Giovannetti,<sup>67</sup> sembra già espresso con consapevolezza in alcune considerazioni di Ermes Visconti:

Noi non ammettiamo il fato de' greci, né che un uomo possa essere punito dal cielo per falli involontari, come Edipo. Prescindendo dal dogma del peccato originale, che è un mistero, la nostra fede non riconosce colpa senza volontà; ma fra le colpe annovera il menomo desiderio immorale, acconsentito anche per un momento. Da un canto ci si prescrive una perfezione più sublime della comandata ai gentili, dall'altro le consolazioni della probità sono dichiarate in nostro potere, perdendosi l'innocenza solamente quando si vuol perderla. Però il senso de' rimorsi è divenuto più pretto, perché coincide sempre col principio inestinguibile della moralità, il quale presuppone intenzione e scelta; è divenuto più potente, perché l'orrore d'un delitto commesso cresce a misura che ci stimiamo obbligati ad una condotta più innocente e più pura. – In tutta l'antichità non si trova una scena paragonabile a quella di lady Macbeth sonnambula.<sup>68</sup>

La rappresentazione di situazioni scabrose o moralmente inaccettabili sarebbe dunque efficace proprio perché in grado di suscitare una tensione nel lettore, combattuto tra (com)passione umana e un più alto senso morale. Questi, mosso da emozioni conflittuali, approda autonomamente all'orizzonte etico implicito, senza per questo sentirsi guidato o giudicato dall'alto. Leggendo romanzi, in altri termini, un'intera società di lettori poteva riscoprirsi, per via antifrastica, nell'universo morale della borghesia ottocentesca.

Nel corso del Novecento si sono alternate principalmente due interpretazioni del rapporto tra etica ed estetica in età romantica. La prima sosteneva la subordinazione dell'estetica al contenuto morale. La seconda, invece, proposta più recentemente da Branca e Balduino, invertirebbe gli equilibri, affermando che, per i romantici:

[l'arte] deve sì tener conto degli interessi e dei bisogni umani, ma solo perché così si pone sulla via migliore per conseguire la bellezza estetica. Siamo dunque di fronte sempre, non come volle il Borgese, a una subordinazione dell'arte alla morale, ma ad una poetica che richiamandosi all'unità fondamentale delle attività dello spirito, nega che l'attività artistica possa alle sue origini prescindere da interessi morali e civili senza risentirne nella sua stessa potenza, senza correre il rischio di scadere ad artificio o divertimento.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Vd. Giovannetti 1999, cap. 3 (*Oltre l'idillio. La mitopoiesi di un conflitto*), pp. 89-138.

<sup>68</sup> Visconti 1951, p. 373.

<sup>69</sup> Branca 1948-1954, I, pp. LVI-LVII. Vd. anche Balduino 1963, p. 29.

Nell'analisi dei testi, però, sembra difficile aderire esclusivamente all'una o l'altra posizione. Si potrebbero fare innumerevoli distinzioni a seconda del contesto editoriale, della biografia degli autori, del periodo storico, delle forme adottate, etc. Permane invece la sensazione che nei generi romantici vi sia una sintesi *potenzialmente* paritaria di entrambe le istanze, esperibile tanto nella teoria quanto nella pratica. Per la ballata possono valere in modo definitivo le parole di Giovannetti, estendibili, come vedremo, anche al genere della novella in versi:

Nella ballata agisce il desiderio, connaturato al mondo che definiamo romantico, di mettere in scena il proprio nucleo di valori, addirittura di farne l'apologia mediante il *melodramma* della sua crisi. Siano essi i contenuti della rilanciata famiglia borghese, ovvero quelli d'una femminilità che rivendica la libertà del cuore, siano anche gli obiettivi dei nazionalismi ottocenteschi: la ballata romantica rappresenta le proprie tematiche 'mettendole alla prova', collaudandole, facendole scontrare con la realtà circostante, e addirittura narrandone la patetica sconfitta. Ma le lacrime piante dal pubblico ottocentesco (realmente o metaforicamente, poco importa) sono il miglior strumento per permettergli di comprendere che certi principi, certi valori sono irrinunciabili.<sup>70</sup>

#### 4. Ballata, romanza, canzone, romanzo: dal nome alla sostanza

Una delle questioni più dibattute sui generi romantici è la terminologia, talvolta piuttosto ambigua, con cui venivano definiti all'epoca della loro diffusione. Non si tratta di una questione superficiale: l'ambiguità nella classificazione influisce ancora oggi sulle prospettive metodologiche. Sia Giovannetti che Brunelli, ad esempio, nel definire il *corpus* delle ballate romantiche,<sup>71</sup> hanno dovuto intersecare il criterio della percezione ottocentesca con quello di una visione odierna fondata su aspetti tematici e formali osservati a posteriori.

Un dato evidente da cui partire è la rarità dell'uso del termine *ballata* almeno fino al 1820, sostituito invece da *romanzo*, *romanza*, *canzone*, talvolta *novella*. Nella sua traduzione del *Vicar of Wakefield* di Goldsmith (1809), Berchet usa esplicitamente il termine *ballata* in relazione alla *ballad* posta in bocca al personaggio del signor Burchell; si tratterebbe, come afferma Brunelli, della prima attestazione di quel termine in lingua italiana con significato di componimento epico-lirico moderno.<sup>72</sup> Sette anni più tardi, introducendo, nella *Lettera semiseria*, le versioni in prosa della *Lenore* e del *Der wilde Jäger*, Berchet definisce i due testi bürgeriani con il termine *romanzi*. A fianco a una serie di riflessioni di carattere storico-sociale, volte a evidenziare come anche in Italia esistessero testi simili a livello popolare, egli offre una spiegazione di

---

<sup>70</sup> Giovannetti 1999, p. 42.

<sup>71</sup> Giovannetti 1999 e Brunelli 2011.

<sup>72</sup>Vd. Brunelli 2011, p.46. Anche in un'altra traduzione apparsa nell'*Antologia britannica* con il titolo *Eldewino e Angelina* (1810) viene mantenuta la dicitura *ballata*.

questa scelta a partire dalla novità tematico-formale dei due componimenti rispetto alle tendenze della letteratura italiana. Quando però si esprimerà sui propri testi, Berchet ricorrerà al termine *romanza*, impiegando il maschile *romanzo* soltanto per designare la *Narcisa* (1818) di Carlo Tedaldi Fores, componimento in terzine dantesche recepito come «una mezza provocazione» nei propri confronti.<sup>73</sup> Il termine *ballata*, prima del 1820, viene impiegato anche da Davide Bertolotti per un componimento narrativo di Thomas Gray, di cui dà notizia nella silloge *Poemi inglesi* del 1813.<sup>74</sup> In quello stesso anno Bertolotti – che con *La Dama del castello e il Trovatore* (1820) inaugurava, assieme al *Ritorno del crociato* di Paride Zajotti<sup>75</sup>, il genere in area italiana – definisce *romanzo* la propria traduzione della già citata ballata di Goldsmith (*L'Eremita, romanzo inglese di Goldsmith recato in verso italiano*). Con il *Novelliere britannico* (1814), invece, classifica la *Lenore* di Bürger (da lui tradotta in prosa con il titolo *Leonora*) come una *novella*.

Per quanto riguarda i termini *canzone*, *cantata* e *lirica*, basterà sfogliare le raccolte di ballate per verificarne l'ambiguità. Emblematica, in tal senso, è l'antologia di Guerrazzi *Ballate e canzoni di stile romantico* (1829), dove i confini tra i generi sembrano dissolversi e dove si registra una «certa approssimazione concettuale» di ardua decifrazione. Nonostante la varia classificazione dei testi, fin dal titolo ci si imbatte in una sovrapposizione tra *ballata* e *canzone*, accomunate, prima ancora che «dalla conformazione oggettiva del testo» (Guerrazzi infatti include anche componimenti più vicini al genere della novella in versi), dalla «capacità di suscitare nel lettore un'appassionata risposta sentimentale» e dalla loro iscrizione in «un sistema di valori in senso lato borghesi, percepiti come ideologicamente primari e irrinunciabili».<sup>76</sup> Analoga difficoltà si riscontra nell'edizione delle *Poesie* (1870) di Cesare Cantù, dove la categoria *liriche* – separata da quella delle *romanze* – contiene testi che tanto Brunelli quanto Giovannetti considerano a tutti gli effetti delle ballate. Bisogna poi tenere conto dell'ambiguità dei termini *canzone* e *lirica*, che potevano essere intesi sia in senso tradizionale – quello, per dire, della canzone o lirica petrarchesca, da secoli svincolata dal supporto musicale – sia in senso canoro, popolare o melodrammatico. Nel primo

---

<sup>73</sup> Il motivo, come osserva Giovannetti [1999, p. 62], è che il componimento di Tedaldi-Fores «volge in caricatura la sua [di Berchet] idea di poesia popolare e narrativa». Interessante anche una testimonianza di Berchet in una lettera a Grossi del marzo 1825, in cui si legge: «Lavori lunghi non ne posso intraprendere; un mar di faccende prosaiche m'affoga. Scrivo a quando a quando qualche scipitaggine ch'io intitulo Romanza, con grande scandalo de' Cruscanti. Così quando n'avrò fatte diverse, verranno a formare un volume; buono o cattivo, sarà una cosa. Ma intanto che tu scrivi un poema di dodici Canti io ne scrivo uno di dodici strofe». (Grossi 2005, I, p. 290).

<sup>74</sup> Cfr. Giovannetti 1999, p. 52: «[...] nella silloge *Poemi inglesi* di Thomas Gray [Bertolotti] dà notizia [...] di un episodio della vita del poeta, usando queste parole: "La narrazione di quest'avvenimento seminata di alcune curiose particolarità fu dall'A. inserita in una Ballata che ha per titolo, *Una lunga storia*"».

<sup>75</sup> Il componimento di Zajotti è contemporaneo, per composizione, alla *Dama del castello e il trovatore* di Bertolotti, però venne pubblicato solo nel 1829.

<sup>76</sup> Vd. Giovannetti 1999, pp.73-75. Sull'antologia di Guerrazzi vd. anche Ivi, pp. 69-73. Sulla base della sinonimia di *ballata* e *canzone*, Giovannetti individua nella *Storia di Sofia* di De Cristoforis (definita 'canzone') il primo esempio di ballata italiana, risalente al 1817 (cfr. Ivi, p. 17).



caso, *ballata* e *canzone* venivano senza dubbio distinte; nel secondo, invece, potevano essere considerate sinonimi, come sembrano suggerire alcune riflessioni di Carrer:

Il popolo non ha mai recitato, né mai reciterà i versi; per aver ad essi ricorso ha bisogno di uscire dalla sua vita abituale, e per conseguenza di dar uno sfogo alla propria immaginazione e ai propri affetti. A questa condizione degli animi è bisognevole il canto.<sup>77</sup>

Nel labirinto delle soluzioni individuali appena elencate, però, è forse possibile circoscrivere alcuni fattori in grado di influire sulla terminologia. Un primo criterio è quello della disambiguazione: specialmente negli anni in cui il genere muoveva i primi passi, l'uso del termine *ballata* poteva sovrapporsi all'omonima forma poetica ben codificata nella letteratura italiana. Giovannetti riporta a tal proposito un passo dell'*Avvertimento* di una traduttrice anteposto alla bürgeriana *Canzone del brav'uomo* (1832):

Era Bürger il poeta popolare della Germania, e chiamò Ballata il suo componimento, perché tale è il nome appunto con cui sogliono distinguersi fra i Tedeschi quei carmi in forma lirica coi quali vengono celebrate le tradizioni popolari, o fatti storici anche meravigliosi con più rapidi e vivaci concetti che non suole l'epopea, a diversità degli Italiani che intendono per Ballata un altro genere di poesia lirica molto comune nel secolo decimo-terzo, e destinato principalmente ad argomenti d'amore.<sup>78</sup>

Con il diffondersi del genere nel corso dei decenni '20-'30, il termine *ballata*, nel senso qui inteso, iniziava ad assumere un significato più chiaro e familiare. Giovanni Gherardini, nella revisione della sua traduzione del *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel (prima edizione del 1817, revisione del 1844), notava con soddisfazione che l'impiego del termine – da lui timidamente proposto, più di vent'anni prima, per tradurre il francese *romance* in alternativa a *romanza* – aveva finalmente preso piede.<sup>79</sup>

Accanto alla necessità di 'distinguere' agiva anche un'istanza assimilatrice, tesa cioè ad assorbire i nuovi generi nell'alveo di categorie già note in ambiente italiano. In questo quadro rientra anche la sovrapposizione tra ballata e novella, legittimata dalla condivisione di contenuti narrativi intrisi di *pathos* e meraviglia. Per dirla con Giovannetti:

---

<sup>77</sup> L. Carrer, *Ballate edite e inedite*, pp. VIII-IX. Secondo Giovannetti, nell'ottica di Carrer «non solo esiste – come pensava Guerrazzi – una stretta parentela fra il genere della ballata e quello della canzone, ma la seconda ha di fatto una priorità sulla prima, ne rappresenta il presupposto storico e antropologico, in quanto componimento *popolare* che – per definizione – è da sempre sulla bocca della gente, e di cui *oggi* uno scrittore 'colto' può e deve farsi continuatore elevandone tono e contenuti». Giovannetti 1999 p. 79.

<sup>78</sup> E. De Battisti di S. Gregorio De Scolari, *Avvertimento* premesso a G. A. Bürger, *La canzone del brav'uomo*, pp. 111-112. Qui in Giovannetti 1999, p. 64, n. 39.

<sup>79</sup> Vd. Brunelli 2011 pp. 47-48, n. 92.

Agli occhi del lettore italiano, a un tempo attirato e respinto dai miraggi delle misteriose letterature nordiche, risulta molto più agevole accettare i contenuti fantastici e macabri della ballata una volta che siano inseriti entro la cornice tranquillizzante della narrazione breve a lui più familiare. Questo, almeno, il ragionamento fatto da Benincasa quando afferma che l'italiano 'ama non poco anch'esso il patetico ed il mirabile: e di fatto in materia di Novelle, in cui l'italiana letteratura a gran pezza supera quelle dell'altre nazioni tutte, tra le novelle facete, o lubriche, spesso ne hanno di serie, drammatiche e tragiche i nostri classici novellieri'.<sup>80</sup>

A complicare le cose, però, poteva entrare in gioco un fattore contestuale, che combinava i criteri appena discussi in base a dinamiche interne o esterne al testo. Si possono fare solo delle ipotesi, ma è probabile che a questo meccanismo vada riportata anche l'oscillazione berchettiana tra *ballata* e *romanzo*. Nella traduzione del *Curato*, infatti, il termine *ballata* viene posto in bocca al personaggio del signor Burchell come se si trattasse di una traduzione letterale del testo di Goldsmith, analogamente a quanto sembra accadere, secondo Giovannetti, anche in una coeva traduzione in prosa di quel testo apparsa nell'*Antologia britannica* (1810) con il titolo *Eldewino e Angelina*.<sup>81</sup> Nel caso della traduzione di Berchet, un eventuale impiego del termine *romanzo* avrebbe eliminato la necessaria distinzione tra il testo *en abyme* e la cornice del romanzo in prosa in cui era inserito. 'Contesto', però, può anche voler dire uno spazio editoriale concreto, dove i componimenti si ridefiniscono per contiguità. Ad esempio, facendo fede alle indagini di Giovannetti, pare che nelle strenne milanesi diffusesi a partire dal 1831 il termine *romanza* fosse di gran lunga preferito a quello di *ballata*. In questo caso si può supporre l'azione di un'analogia per contatto: nelle strenne venivano effettivamente pubblicate anche vere e proprie romanze o arie da melodramma; data la facile sovrapposizione di metri, temi e strutture, ma data anche una cospicua presenza, in queste sedi, di ballate costruite sulla figura di un trovatore nell'atto di cantare una storia, tale estensione del termine *romanza* doveva risultare abbastanza naturale. Non va nemmeno sottovalutato il possibile contesto della diffusione orale: benché si tratti di una questione ancora aperta, pare indiscutibile che molte ballate e novelle venissero recitate o persino improvvisate nei salotti, dove appunto aveva larga circolazione anche la romanza musicale. Del resto, autori di ballate come Biava – che intitolò *Esperimento di melodie liriche* la sua raccolta – non erano affatto estranei né al mondo della musica né a quello della diffusione popolare, se è vero, come si legge in una tra le varie testimonianze dell'epoca, che le sue *Melodie*, «che [...] molti fra i più chiari maestri

---

<sup>80</sup> Giovannetti 1999, p. 57. Un anno prima del *Romanziere Britannico* Bertolotti aveva dato alle stampe, per l'appunto, il *Novelliere*.

<sup>81</sup> «La dicitura *Ballata* dell'originale è qui significativamente mantenuta, anche se la scelta appare conforme all'intento di fornire una mera traduzione letterale, anzi di servizio, il più possibile neutrale rispetto al dettato originale» (Giovannetti 1999, p. 51-52)

dell'Italia hanno vestite di note musicali», dopo essere state adottate nelle sale degli asili per l'infanzia «suonano ora frequenti nella bocca dei popolani di Lombardia [...]».<sup>82</sup>

Legato alla questione del contesto vi è infine un criterio contenutistico-formale. Ripensando alle parole di Berchet sul carattere epico-lirico dei testi bürgeriani, ci si accorge di come la componente lirica delle ballate risieda, fin dalle origini, non solo nei toni sentimentali, ma anche nella scelta di un metro che aveva come riferimento più immediato le forme per musica (l'ode-canzonetta e le arie o i recitativi del melodramma). Se a ciò si aggiunge l'idea che la poesia popolare fosse effettivamente cantata o cantilenata, non c'è da stupirsi dell'impiego di termini come *cantata*, *canzone* (nel senso però di canto popolare, non solo di canzone come forma metrica letteraria) e *romanza*.<sup>83</sup> Quest'ultimo, inoltre, era forse più immediato per l'agire di diversi fattori culturali. Innanzitutto il richiamo alla romanza spagnola e al suo corrispettivo francese *romance*; ma anche l'eco dell'inglese *romance*, il cui campo semantico poteva irradiarsi fino a toccare quello della *ballad* vera e propria. Questa è ad esempio la percezione di Bartolomeo Benincasa, che spiega la scelta del titolo per la raccolta *Romanziere inglese* (1815) con le seguenti puntualizzazioni:

*Romance* presso gli Inglesi è un componimento in versi breve o non molto lungo, di cui il soggetto è una novella per lo più tragica, talora con apparizioni di trapassati, tal'altra con altre soprannaturali avventure, e qualche volta un semplice tristo lamento, o una descrizione di tristo oggetto. Presso i Francesi ha incirca lo stesso significato, ma non esclude l'amor tenero e felice, la lieta catastrofe, o il lamento semplicemente amoroso.<sup>84</sup>

Tutto ciò produceva un circuito di richiami terminologici e concettuali che poteva condurre, nemmeno troppo difficilmente, alla sinonimia del termine *romanza* con quello di *ballata*, come si evince anche dalle parole del già citato Giovanni Gherardini:

La *romance*, come è noto, è presso i Francesi una maniera di poesia breve e tessuta di piccoli versi, contenente qualche antica favola o storia. I Francesi hanno tolta in prestito la detta voce dagli Spagnoli, i quali chiamano parimenti *romance* una poesia cosiffatta. E noi ancora la potremmo italianare, dicendo la *romanza*, una *romanza*, per distinguere tal sorte di poesia da quello che intendiamo comunemente per *romanzo*; se pure non ci piacesse meglio di far rivivere in suo luogo il vocabolo *ballata*.

---

<sup>82</sup> Così si legge in *Lecture popolari. Foglio Ebdomadario*, pp. 162-163.

<sup>83</sup> Cfr. Giovannetti 1999, pp. 16-17: «La ballata romantica italiana è stata in effetti *anche* una romanza; fin dalle origini, una parte della sua traduzione ha palesato un'insopportabile tensione lirica, malamente corretta dalle labilissime storie che ha raccontato».

<sup>84</sup> *Il romanziere inglese*, p. IX. Anche Fischer mette in evidenza come il termine *romance* tendesse ad includere tutto ciò che ricordasse le storie narrate nei 'romanzi', ivi compresi i *romanceros* spagnoli. (vd. Fischer 1991, p. 25).

Sulla base di un criterio contenutistico-formale si potrebbero anche spiegare, pur sempre come ipotesi, altre oscillazioni terminologiche di Berchet. A questo proposito va detto che nel numero del «Conciliatore» datato 12 agosto 1819 l'autore ammonisce circa la distinzione tra il *poema* del Cid e i *romanzi* del Cid, questi ultimi «posteriori di un secolo e pieni di ben altra poesia»; e aggiunge, sintomaticamente: «somigliano questi [i romanzi del Cid] in certo modo per le loro forme esteriori alle antiche *ballate* inglesi, molte delle quali sono sì giustamente apprezzate anche oggidì». <sup>85</sup> Di qui si comprende anche l'uso del termine *romanzi* per i testi di Bürger, trattandosi di brevi poemi caratterizzati da una forma palesemente lirica e assimilabile a quella delle ballate nordiche. Il termine romanzo, però, con il passare del tempo si sarebbe dimostrato troppo ambiguo, motivo per cui – secondo Giovannetti – l'autore avrebbe preferito riferirsi ai propri testi sfruttando la forma femminile del termine. <sup>86</sup> Ciò non toglie che in queste dinamiche possano agire anche criteri formali uniti a un fattore assimilativo: nella prima fase Berchet impiegherebbe il termine *romanzo* (sia per i testi spagnoli, sia per le traduzioni di Bürger) per instaurare un legame tra la cultura letteraria italiana e i generi stranieri. In seguito definirebbe *romanzo* il componimento di Tedaldi Fores perché fortemente narrativo e composto in terzine dantesche, dunque in qualche modo assimilabile alla narrazione poemica tradizionale; per i propri componimenti, invece, dove la diegesi è scorciata e/o teatralizzata e dove il metro è palesemente lirico-musicale, si richiamerebbe alla somiglianza con la *romanza*, termine impiegato in fase più tarda anche per designare i testi spagnoli, come ci segnala la sua raccolta intitolata *Vecchie romanze spagnuole recate in italiano* (1837).

L'esempio di Berchet mette in luce anche la rilevanza di una variabile (non un criterio) prospettico-diacronica: in una prima fase l'ambiguità terminologica poteva dipendere dalla difficoltà nel definire un genere ancora inesistente in Italia. Più tardi, al contrario, le oscillazioni sarebbero derivate dalla maggiore consapevolezza maturata attorno alla forma della ballata. Accadde allora che venissero ridefiniti come *ballate* o *romanze* testi che inizialmente erano pensati come canzone, ode-canzone, poemetto, magari anche romanzo (in senso medievale-rinascimentale). <sup>87</sup> Alcuni poeti e critici, però, discutendo di testi altrui, potevano mantenere la terminologia originaria dell'autore anche se divergente dalla propria, motivo per cui, soprattutto nelle antologie, venivano affiancati in modo quasi indecifrabile criteri eterogenei.

La raccolta *Ballate e canzoni di stile romantico* di Guerrazzi sembra un ottimo esempio per mettere alla prova quanto detto fin qui. L'autore dell'antologia, infatti, classifica i testi sulla base di titoli e sottotitoli, e lo fa anche con i propri componimenti: *Il Succubo* è una ballata; *Li due sventurati* è un lamento; *La canzone di Lucia* è appunto

<sup>85</sup> Berchet 1954, p. 178, n.1. (originariamente in «Il Conciliatore», 99).

<sup>86</sup> Vd. Ivi, pp. 61-63.

<sup>87</sup> Questo atteggiamento classificatorio *a posteriori* è riscontrabile in Carducci, nello specifico nello scritto *Giovanni Prati*, dove traccia una panoramica del nostro genere distinguendo diversi filoni contenutistici e accostando la ballata di argomento sentimentale alla *romanza* vera e propria. Vd. sull'argomento Tognarelli 2013, pp. 21.

una *canzone*, dove Lucia è sia protagonista che narratrice. Nei primi versi di quest'ultimo testo, però, ci si imbatte subito nel termine *ballata*:

O disiose vergini  
in mesto suon di pianto  
eco mi fate, e tacite  
deh! mi posate accanto;  
s'innalza ormai la flebile  
ballata del dolor.

(*La canzone di Lucia*, vv. 1-6)

In questo caso *ballata* sarebbe il canto in prima persona di Lucia, connotato da toni melici e sentimentali (criterio qualitativo-formale) e inserito nel contesto, labilmente narrativo, di Lucia che invita il pubblico delle vergini ad ascoltarla. Ma può esservi un'altra cornice contestuale, quella – se vogliamo meta-poetica – del componimento nella sua totalità, definito 'canzone' allo scopo di evidenziare la distanza tra l'atto compositivo propriamente autoriale e quello, finzionalmente estemporaneo, della «ballata del dolor» intonata dalla narratrice. La classificazione *canzone* è forse supportata dal confronto ravvicinato con la *Storia di Sofia* di De Cristoforis, originariamente definita in quello stesso modo e a sua volta presentata come un testo *en abyme* (per dirla con Giovannetti, «una canzone in cui si canta una canzone»).<sup>88</sup> La dicitura impiegata per il componimento di De Cristoforis è indice anche dell'atteggiamento conservativo di Guerrazzi, che mantiene la terminologia originaria degli autori antologizzati. La *Storia di Sofia*, pur presentando una forma metrica vagamente tradizionale (settenari ed endecasillabi con schema ababcC, con b sdruciolato in sedi strofiche pari), richiama allo stesso tempo la canzone popolare, sia nei temi che nella metrica.<sup>89</sup> Il criterio terminologico, in questo caso, è innanzitutto di carattere storico: il testo era apparso per la prima volta nel 1817, in una fase, dunque, in cui né il termine *ballata* né il genere stesso potevano dirsi ancora consolidati. Si può pensare allora che Guerrazzi abbia mantenuto le diciture autoriali – cosa che si evince osservando gli altri testi dell'antologia, in primis le *Melodie* di Biava –, sfruttandole allo stesso tempo per classificare anche i propri componimenti, forte di una coscienza a posteriori del genere ballatistico.

Tutto ciò può sembrare un problema superficiale. Eppure, proprio nella sua esterità, pone l'accento su due aspetti importanti, l'uno implicato nel futuro della ballata, l'altro nelle sue origini. Il primo è il legame osmotico con le forme liriche italiane, per cui ci si potrebbe interrogare su possibili influenze del nostro genere nei successivi sviluppi della 'lirica moderna', anche ben oltre l'esaurirsi dell'esperienza romantica. L'altro, invece, su cui ora ci si soffermerà, è la presenza di un retroterra culturale profondo che permetteva agli autori di accordarsi silenziosamente sui generi al

---

<sup>88</sup> Cfr. Giovannetti 1999, p. 72.

<sup>89</sup> *Ibid.*

di là delle divergenze formali e terminologiche. Ciò vale di nuovo per la ballata, che pur essendo inaugurata da due autori in certo senso ‘classicisti’, viene ancora oggi definita ‘romantica’ per una questione di toni e argomenti: rispetto alle forme poetiche tradizionali, catalogabili *in primis* su base formale, la ballata «non è una forma metrica specifica ma un genere letterario individuato dai suoi contenuti [in senso ampio] ‘romantici’». <sup>90</sup> E il fatto curioso è che da analoghi presupposti prende avvio anche la tesi di Loris Marchetti – poi confermata dalle analisi testuali di Clara Borelli – sull’origine e la natura della novella in versi del primo Ottocento.

Al centro della questione vi sono appunto le parole *romanzo* e *romantico*. Il primo termine designava, all’epoca, sia il romanzo in prosa moderno, sia – con significato analogo al *romance* inglese – il romanzo cavalleresco medievale, che in Italia, però, aveva da tempo perso l’originaria vitalità. <sup>91</sup> Anche in questo caso i confini sembrano molto labili: talvolta, sulla base forse di un incrocio tra modello cavalleresco e parte della produzione in prosa settecentesca, il termine finiva per assumere una connotazione ‘contenutistica’, nel senso di storia di avventure fantasiose, tendenzialmente lunga o lunghissima. Nel capitolo *Il pranzo delle Avventure letterarie di un giorno* di Pietro Borsieri, ad esempio, il Signor P. concepisce i romanzi come «creazione dell’umana fantasia». Benché si discuta soprattutto di testi in prosa (a partire dalla *Corinne*), resta aperta la possibilità di imbattersi in romanzi scritti in versi, <sup>92</sup> aspetto che confermerebbe sia la continuità del genere con le origini medievali (in questo caso proprio su base contenutistica, come elemento fantasioso da contrapporre al ‘vero’ storico), sia un atteggiamento confuso nei confronti della ‘forma’. Spesso, infatti, il romanzo in prosa veniva considerato a tutti gli effetti come un moderno poema, «tanto più difficile quanto men puntellato da quelle regole che a’ pochi grandi non sono che un impedimento, a’ moltissimi servon di grucce». <sup>93</sup>

Il dibattito si complica ancor più per la sovrapposizione dei termini *romantico* e *romanzesco*. Ermes Visconti, ad esempio, sottolinea l’opportunità di distinguere i due significati (cosa che, del resto, conferma l’idea che venissero spesso confusi), affermando che la poesia romantica *dovrebbe* guardare alla realtà e non, come invece fa la narrazione romanzesca, alle fantasie soggettive. Limitandosi però a un’analisi diacronica, lo stesso Visconti propone una definizione di poesia romantica che avalla la possibilità di un legame, per lo meno in senso diacronico, tra i due termini in questione:

Le memorie de’ popoli antichi possono servire di tema anche oggidì, perché fanno parte dell’esperienza del passato: il medio evo e la storia moderna appartengono a noi soli, ed a quelli tra i nostri predecessori che ne ebbero notizia. Saranno dunque

---

<sup>90</sup> De Rosa, Sangirardi 1996, p. 221.

<sup>91</sup> Come osserva Tellini (1998, p. 3), l’Italia è un paese che «ancora nel primo Ottocento usava la parola ‘romanzo’ per intendere un poema in versi».

<sup>92</sup> Vd. Borsieri 1951, pp. 232-233, dove la questione della forma viene superata con una definizione basata sulla «materia» del genere romanzesco.

<sup>93</sup> L’affermazione di Tommaseo proviene dalla prefazione alla *Capanna del vaccaro* di Luigi Dasti. Cfr. Flora 1962, p. 507. Per ulteriori approfondimenti sulla questione vd. anche Marchetti 1985, p. 218, n. 25.

argomenti romantici il feudalismo, le avventure cavalleresche de' normanni e d'altri popoli, le crociate, e generalmente le guerre di religione, gli atroci supplizi del santo uffizio; [...] Argomenti che prestano tinte variatissime alle combinazioni dell'immaginativa, virtù e vizi, insipienza ed errori e scoperte senza numero; e mostrano i progressivi sviluppi dell'intelletto umano, come dell'ordine prescritto dalla natura alle società.<sup>94</sup>

Dalle parole riportate si evince che, per ragioni storico-culturali, anche i romanzi di Boiardo e Ariosto potevano rientrare nel repertorio della poesia romantica, indipendentemente dal fatto che fossero da imitare o meno. La sovrapposizione tra *romanzesco* e *romantico*, inoltre, poteva essere rafforzata dalla traduzione bertolottiana dell'*Allemagne* (apparsa in Italia nel 1814), in cui, come osserva Giovannetti, il cap. IX, in francese intitolato *De la poésie classique et de la poésie romantique*, appariva in italiano con il titolo *Poesia classica e poesia romanzesca*, e si apriva così: «Il nome di romanzesco venne di recente introdotto in Alemagna per designar con esso la poesia che ricavò la sua origine dai canti de' trovatori»<sup>95</sup>. La scelta potrebbe basarsi anche in questo caso su una particolare concezione storica del romanticismo: l'opposizione diacronico-tematica tra poesia dei classici e poesia dei moderni doveva forse ricordare al classicista Bertolotti la diatriba post-rinascimentale tra epica e romanzo o tra eroico e romanzesco, interpretabile come scontro tra una più spontanea letteratura 'romanza' – spesso legata anche a una dimensione orale e popolare – e una ricostruzione intellettualistica dell'epopea classica. Anche la definizione di romanticismo offerta da Goethe confermerebbe tale connotazione storico-culturale:

I tedeschi pongono l'origine del romanticismo propriamente detto ne' tempi del medio evo, quando l'umana società, quasi rigogliosa di vigor giovanile, era spinta alle imprese cavalleresche, ubbedendo agl'impulsi della religione e dell'amore. [...] Ora è facile comprendere come i tedeschi si facciano le meraviglie di ciò che gl'italiani rigettino il romanticismo, mentre anzi li riconoscono in questo genere come i loro maestri, venerando qual capolavoro romantico l'*Orlando furioso*, e romantica in parte riguardano essi anche la *Divina Commedia* e persino la *Gerusalemme*.<sup>96</sup>

Come afferma Marchetti, tutto ciò doveva portare a una facile infiltrazione di temi e ambientazioni medievali nel tessuto dei versi, con un passaggio logico ben espresso da alcune parole di Ermes Visconti:

---

<sup>94</sup> Visconti 1951, p. 365.

<sup>95</sup> D. Bertolotti in *L'Allemagne*, opera della Signora Baronessa di Staël Holstein, traduzione italiana fatta sulla seconda edizione francese, vol. I, Milano, per Giovanni Silvestri, 1814, p. 18. Cfr. Giovannetti 1999, p. 54.

<sup>96</sup> Goethe 1943, p. 479. La traduzione di Enrico Mayer (da cui si cita) è del 1818, ma apparve in Italia solo nel 1825.

Alla poesia romantica appartengono tutti i soggetti ricavati dalla storia moderna o dal medio evo: le immagini, riflessioni e racconti desunti dal cristianesimo, dalle superstizioni delle plebi cristiane o dei monaci o dall'ignoranza, dalle favole delle fate e geni degli asiatici, introdotte nei romanzi e naturalizzate in Europa; l'ideale cavalleresco; e generalmente tutte quelle opinioni, e tutti quei gradi e tinte di passioni che non si svilupparono negli animi de' greci e romani.

Nel caso delle novelle in versi, inoltre, tale legame con la tradizione andrebbe ricercato proprio nel poema epico:

I percorsi del romanzo e della novella poetica sono, nel primo romanticismo, strettamente uniti e costituiscono le facciate complementari di uno stesso edificio letterario: davvero la novella è l'«ultimo guizzo del vecchio poema», mentre il romanzo in prosa è pur sempre il vecchio poema che si sta incanalando, sia pure con travagli e tortuosità, lungo una direzione che lo vedrà trasformarsi completamente e lo condurrà a inoppugnabili trionfi.<sup>97</sup>

Riprendendo le proposte di Marchetti, Clara Borrelli ha evidenziato come temi e strutture della novella romantica appartenessero già da secoli alla letteratura italiana. La loro affiliazione a una dimensione 'moderna' non le lega soltanto alla narrazione romanzesca (*novel*), ma anche a esempi rinascimentali e settecenteschi di brevi racconti in ottava. La studiosa ha allora condotto un'analisi comparatistica, evidenziando alcune affinità tra testi cronologicamente anche molto distanti: accanto all'*Ildegonda* di Grossi e alla *Pia* di Bartolomeo Sestini, Borrelli ha esaminato *Antonio Foscarini e Teresa Contarini* di Pindemonte (1792), l'*Istoria di Ottiniello e Giulia* (composta da un anonimo canterino prima del 1488), il cantare *La dama del Vergiù*, che è un racconto cortese citato da Boccaccio nel *Decamerone* (III, 10) e redatto probabilmente attorno al 1330, e infine *L'episodio di Ginevra* contenuto nell'*Orlando furioso*. Le somiglianze in diacronia, però, non stabiliscono un processo di derivazione genetica, potendo anche dipendere – in modo sicuramente sintomatico – da fattori contestuali simili ma poligenetici. Per i secoli XVI e XIX, ad esempio, si è già detto come l'espansione editoriale e l'allargamento del pubblico furono incentivi alla scrittura di brevi narrazioni di carattere popolare. Se poi si pensa alla novella in versi come al proseguimento naturale del genere poemato (e non della novella in prosa), allora un ulteriore modello di riferimento potrebbe essere quello del poema epico-eroico ottocentesco, con la sua polarizzazione sempre più netta tra *utile* (l'azione eroica e allegorica) e *dilettevole* (la componente patetica, romanzesca ed episodica). Come si è accennato nella prima parte, in un clima di generale accorciamento delle forme, lo spazio del poemetto poteva isolare e generalizzare tanto l'azione epico-allegorica quanto l'intreccio romanzesco degli episodi. Del resto, volendo risalire a qualche secolo prima, il modo stesso in cui

---

<sup>97</sup> Marchetti 1985, p. 220. La conclusione di Marchetti deriva da alcune osservazioni di Flora circa il rapporto tra verso e prosa nell'Ottocento, su cui si tornerà anche in seguito.



venivano presentate le ‘diversioni’ nell’*Orlando Furioso* (tra cui va annoverato anche l’*episodio di Ginevra*) poteva incentivare tale estrapolazione:

Le quattordici diversioni sono vere e proprie novelle perché presentano un materiale narrativo autonomo rispetto agli sviluppi delle varie *fabulae* del poema, in quanto risultano sempre narrate di seguito. Si presentano, infatti, come delle entità narrative concluse che non vengono mai spezzate, come invece succede alle sequenze di quelle *fabulae* che invece mostrano un evidente carattere distributivo.<sup>98</sup>

In questo modo si concilierebbero, in sincronia, sia la tesi di Borrelli sia quella di Marchetti: la novella in versi potrebbe nascere, a livello di istanze, come tentativo di ripristinare e continuare il genere dell’epopea entro le coordinate di un gusto ‘romantico’ per definizione post-classico. Per questo motivo, guardando forse ai modelli tradizionali e coevi, gli autori delle novelle isolarono nella forma breve soltanto la componente episodica, ripristinando un legame con la tradizione del romanzo cavalleresco, in cui si riconoscevano in opposizione alla sperimentazione neoclassica. Ciò, a ben vedere, sembrerebbe anche in linea con la tesi di Belloni (già discussa nella prima parte) secondo cui la ripresa del poema epico nell’Ottocento dipenderebbe anche dalla sfida avviata su due opposti schieramenti a partire dal 1816. Agli occhi dei poeti del XIX secolo, inoltre, gli episodi dell’epica, ormai incentrati esclusivamente su un ‘verisimile’ umano e sentimentale,<sup>99</sup> potevano riprodurre il tono patetico e avventuroso del *novel* francese e britannico, venendo così a soddisfare tutte le esigenze di aggiornamento espresse dai romantici italiani.<sup>100</sup>

È difficile quantificare il legame tra novella in versi e istanze epiche nella sensibilità del XIX secolo. Qualcosa sembra emergere in alcune considerazioni di Carducci attorno a due opere di Giuseppe de Spuches, l’*Adele di Borgogna* (1860) – poema in diciotto capitoli esaminato anche da Belloni nella rassegna dell’epopea ottocentesca – e la «novella siciliana» *Gualtiero*. Nel caso dell’*Adele*, pur tenendo conto del gusto arcaizzante e classicista di Carducci, può sembrare interessante il tentativo di ricondurre all’epica ciò che De Spuches, in realtà, aveva definito semplicemente *cantica*:

Noi un po’ stucchi dei romanzi e de’ così detti poemi in prosa salutiamo i diciotto capitoli in terzine dell’*Adele di Borgogna* che l’autore intitola *cantica*, e noi, s’ei ce lo permette, chiameremo poema. E ad altri lasciando il discutere se oggi sia

---

<sup>98</sup> Borrelli 1998, n. 26, p. 18,

<sup>99</sup> Vd. *supra*, parte I, cap. II.3

<sup>100</sup> Sul legame tra novelle ed episodi vd. anche Marazzan 1995: «Lasciando stare gli antichi *cantari* o le popolari storie in ottave che da secoli hanno tanta fortuna tra le popolazioni dell’Appennino, nient’altro che novelle, anche se più o meno liberamente inserite in un organico contesto, sono alcuni memorabili episodi a cui debbono giustamente tanta parte della loro popolarità i poemi cavallereschi. Accettato il genere come occasione, sia pure estrinseca e formale, a rallacciarsi a una corrente più immediata e spontanea della nostra tradizione letteraria e poetica, bisogna accettarne anche gli attributi che gli sono ‘ab origine’ connaturali: l’accentuazione lirico-musicale, la fissità delle situazioni sentimentali, l’interna esigenza di una elementare e facile moralità» (p. 169).

possibile l'epopea, se il luogo di lei sia legittimamente occupato dal romanzo storico, se la civiltà nostra si presti meglio alla forma drammatica che all'epica; ringrazieremo anzi tutto il poeta, che si abbia voluto eleggere un argomento italiano.<sup>101</sup>

A proposito del *Gualtiero*, invece, il nesso tra novella in versi 'romantica' e tradizione epica viene espresso da Carducci in modo inequivocabile; nella novella, secondo l'illustre recensore, si concretizzerebbe una sintesi ideale tra epopea e tematiche vicine al gusto moderno:

E noi, cui l'*Ildegonda* piace più dei *Lombardi*, ci rallegriamo che non sia da tutti dimenticata la forma della novella epica; la quale restituitaci su'l principio del secolo tiene il mezzo tra il poema e il romanzo, ben accordandosi all'indole e al gusto dei tempi nostri, e meglio forse d'altra forma presentandosi ad accogliere gli episodi più romanzeschi che drammatici della nostra storia dei tempi di mezzo.

La chiosa finale di Carducci è di rilevante importanza: l'argomento medievale caro ai romantici viene direttamente connesso alla dimensione romanzesca, la quale, a sua volta, riuscirebbe a trovare espressione migliore nella forma breve piuttosto che nella misura estesa dell'epopea. La ragione profonda di tale giudizio sembra anticipata nell'analisi dell'*Adele di Borgogna*. In quel contesto, infatti, Carducci giudicava positivamente gli «episodi romanzeschi», che gli sembravano «bene introdotti a variar l'andamento un po' severo della favola», mentre nutriva qualche riserva sul ricorso al sovrannaturale nella *favola vera e propria*; un sovrannaturale che, in linea con quanto detto in precedenza sui poemi e poemetti epici, pare esclusivamente di carattere religioso o allegorico-psicologico (come da indicazioni del Quadrio e come nel *Cadmo di Bagnoli*), consistendo nell'«invenzione di un ordine di angeli che [...] si prendono cura degli uomini» e nell'apparizione «dello spirito malefico Ibrì (Arroganza)»<sup>102</sup> che ingannerebbe Berengario. Tenendo conto di queste parole e delle affermazioni sul genere della novella romantica, pare che, nell'ottica carducciana, il poema epico possieda per natura due componenti in qualche modo opposte e complementari, ben isolabili per stile e per aspetti qualitativi: l'argomento medievale tenderebbe qui a risentire della dicotomia tra episodi ed azione, tra il patetico-romanzesco dei primi e il sovrannaturale 'grave' della seconda. La forma breve, potendo isolare solo la componente episodica, rappresenterebbe il mezzo espressivo in assoluto più adatto per l'espressione della materia medievale e, nel complesso, dei temi cari ai romantici.

Al di là di questa digressione, resta difficile quantificare l'influsso del poema epico nella novella in versi. A volte si potrebbe ipotizzare un rapporto inverso, come se il successo dei generi narrativi romantici potesse a sua volta aver incrementato la polarizzazione tra eroico e romanzesco all'interno dell'epica di primo Ottocento. Tutte

---

<sup>101</sup> Carducci 1908, p. 12.

<sup>102</sup> Ivi, p. 183.

queste ipotesi, che trovano qualche conferma in sede critica e testuale, servono per lo meno a notificare la complessità di un'epoca in cui tradizione e innovazione restano sempre interlacciate. A tale proposito va ricordato che una delle prime novelle in versi ascrivibile a un gusto romantico proviene dalla penna di Pindemonte, autore che abbiamo già visto impegnato su diversi tavoli di lavoro, dall'epistola narrativa al poemetto epico allegorico, dalla narrazione storico-sentimentale a più ambiziosi progetti poematici di stampo classicistico. Parlare di pre-romanticismo per l'*Antonio Foscarini e Teresa Contarini* sembra prospetticamente deformante. Sarà forse più proficuo affermare che il romanticismo italiano venne a coincidere con un momento favorevole all'emersione e codificazione di tendenze già *in nuce* nella nostra tradizione letteraria, a partire almeno dal tardo Cinquecento.<sup>103</sup>

Novelle e ballate romantiche, in quest'ottica, potrebbero rappresentare l'emancipazione massima della narrazione episodica, di cui mantengono parecchie caratteristiche strutturali. La ballata inoltre, specialmente nella tendenza alla *romanza*, indicherebbe un ulteriore grado di scorciamento, con accentuazione dell'elemento drammatico-monologante rispetto alla diegesi vera e propria della cornice. Di questo suo essere un 'episodio nell'episodio' si era già accorto Francesco De Sanctis, che definiva la *romanza* (a sua volta fatta derivare dalla forma epico-lirica della 'leggenda' medievale) una leggenda «da cui si taglia il racconto, non rimanendovi che il motivo lirico e musicale»<sup>104</sup> Nella pratica, tuttavia, non sempre i confini appaiono così netti. Tra i due estremi della narrazione e del monologo lirico vi sono diverse possibilità di complicazione, con tutti i problemi di classificazione già discussi. Ciò che conta, complessivamente, è l'esistenza di uno sfondo comune e implicito: quello di una poesia post-classica (e, dal 1816, anti-classicista) e di una letteratura che si riconosce come alternativa ai canoni greci e latini e come espressione autentica delle culture *romanze*. Una tradizione, in definitiva, che si nutre di polarità ma che allo stesso tempo insegue una difficile sintesi tra romanzo ed epica, eroico ed episodico, narrativo e lirico.

---

<sup>103</sup> Cfr. Marchetti 1985, p. 214: «Quel che è incontestabile è che la novella poetica, come anche la ballata e la romanza, pur essendo forme tipiche della letteratura romantica, non sono nate col romanticismo, ma sono schemi preesistenti che, negli anni del preromanticismo e in piena civiltà romantica, subiscono una netta metamorfosi e assumono un'impronta che le segna con tratti inconfondibili».

<sup>104</sup> De Sanctis 1954, p. 15.

## II. Strategie stilistiche e narrative nei generi romantici

### 1. Dall'azione all'intreccio. Paradigmi della narrazione tra Sette e Ottocento

Nel libro *L'invenzione del romanzo*, Rosamaria Loretelli riflette sul legame tra fattori storici, cognitivi e strutture narrative nel romanzo moderno. Il Settecento, osserva la studiosa, sarebbe stato per l'Occidente un vero e proprio «momento di svolta» rispetto a ciò che David Hume ha definito la «passione per la lettura». <sup>105</sup> L'espressione è tratta dall'*Enquiry concerning human understanding* e consisterebbe in «una maniera di accostarsi al libro che ne decreta il potere e si consegna al testo, abdicando a ogni altra volontà», <sup>106</sup> ovvero una modalità di lettura «veloce e senza sforzo». <sup>107</sup> Il principio da cui prende le mosse Loretelli è il seguente: nel XVIII secolo, accanto a trasformazioni sociali, storiche ed economiche, il modo di leggere e di venire a contatto con i libri subì una svolta irreversibile. Si sviluppò «un'equazione di tipo nuovo tra leggere e pensare»:

Per un numero sempre crescente di persone, il pensiero nato spontaneo nella mente e quello guidato dal discorso scritto giunsero allora a incontrarsi nel medesimo luogo: l'interiorità. Fu allora che l'atto della lettura divenne qualcosa di naturale e di meccanico, come mangiare e come camminare, come aprire una porta e cogliere un fiore. <sup>108</sup>

Ciò rese possibile e stimolò un modo nuovo di concepire il testo narrativo, determinando una trasformazione «dell'ordine del discorso e del modo stesso di dire il mondo»: poiché a questa altezza la lettura si presenta come «pensiero guidato», è naturale «che gli scrittori organizzino le loro narrazioni sulla base delle stesse relazioni che connettono le idee della mente». <sup>109</sup>

Nel tardo Settecento lo sviluppo dell'industria libraria, sospinto anche da un numero crescente di lettori e dall'incremento del grado di istruzione, determinò innanzitutto un mutamento nell'atto stesso della lettura, a partire dai luoghi, dai supporti e dalle modalità di fruizione del testo stampato. Allo stesso tempo, però, stimolò anche una maggiore richiesta di libri conformi alle nuove esigenze, in un circolo vizioso destinato ad autoalimentarsi in maniera esponenziale. Tutto questo, secondo Loretelli, avrebbe agito direttamente sul genere romanzesco, mutando «le connessioni tra fatti e la temporalità narrativa stessa». <sup>110</sup> Nell'ottica di incentivare la *passione per la lettura* di cui si alimenta il mercato editoriale, infatti, «non basta che il lettore sia in grado di seguire agevolmente in silenzio, con gli occhi, la lunga fila di parole», né è sufficiente che possa farlo attraverso supporti maneggevoli, in posizioni comode e in svariati

---

<sup>105</sup> Loretelli 2010, p. 7.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 6.

momenti della giornata; occorre anche che il racconto sia predisposto per ottenere «l'emozione dell'attesa che induce il desiderio di leggere».<sup>111</sup> Il fatto che la curiosità del lettore sia il motore della narrazione è un dato ormai consolidato dall'esperienza quotidiana e dalle scienze cognitive.<sup>112</sup> Ciò su cui Loretelli insiste, però, è che questa *forma mentis* si sarebbe sviluppata in letteratura solo a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, nel genere del romanzo e grazie a particolari trasformazioni nel contesto sociale e culturale.

Non bisogna credere che l'esito di tutto ciò coincida con una concezione picaresca della diegesi. Dal punto di vista strutturale, Loretelli insiste molto sul fatto che, proprio sul finire del Settecento, si diffuse in Inghilterra una definizione del racconto come 'rete' (*web*). A un'idea di romanzo come «serie di anelli in una catena di episodi narrati velocemente» si sostituì quella di una ragnatela di fili reciprocamente collegati, dove nessuno di essi può essere toccato «senza che l'insieme cambi o si sgretoli».<sup>113</sup> Costruendo un sistema complesso e coerente, il romanziere sarebbe in grado di coinvolgere il lettore e indurlo a ricostruire i percorsi dell'intreccio, i rapporti causa-effetto, i legami tra i personaggi e le vicende narrate. Come affermava Thomas Mann a proposito del *Doctor Faust*, nell'inizio dell'opera «vivono già il centro e la fine, il passato impregna il presente, e anche quando è massima la concentrazione su quest'ultimo, si fa strada la preoccupazione per ciò che ancora deve accadere».<sup>114</sup>

Ai fini di questo studio è bene chiarire questo principio della *rete*, che può produrre qualche ambiguità nel confronto tra romanzo ed epica letteraria. Come si è visto nella prima parte, l'epica tende ad essere concepita in modo ben diverso da una semplice catena di episodi in rapida successione: la costruzione di un'azione eroica può ricordare a sua volta una rete o un telaio dove tutti gli elementi *devono* convergere in un unico grande disegno, tanto più se investito di un significato allegorico-concettuale.<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 11. In ambito italiano, e nel contesto della narrazione in versi, la dipendenza degli aspetti compositivi dalle esigenze del lettore è in qualche modo testimoniata da Berchet, che in una lettera inviata alla marchesa Arconati (Londra, settembre 1826), a proposito dei *Lombardi alla prima crociata*, afferma di temere «che il tempo de' lunghi poemi sia finito» non per particolari ragioni storiche o sociali, ma per il fatto che i lettori, rivolgendo «la loro attenzione a nozioni più positive», non possono dedicare alla poesia «tutto quel tempo che la vacuità intellettuale permetteva ai nostri padri di spendere dietro a mere finzioni»; la poesia contemporanea – conclude Berchet – «vuole essere rapida, e dipintrice continua delle passioni messe in azioni». Vd. Brognoligo 1916, p. 55.

<sup>112</sup> Cfr. Pisanty 2012, p. 268: «Un racconto che si limitasse a reiterare le attese consolidate – per esempio riportando la storia di un innamorato che chiede e ottiene senza problemi la mano della donna amata – sarebbe poco informativo e, alla fin fine, scarsamente narrativo (dunque la narratività appare legata all'informatività di un testo), giacché la forza narrativa di una storia risiede nella sua capacità di mettere in scena una violazione della consuetudine sociale. Questo perché, oltre alla concatenazione causale e all'ancoraggio spaziotemporale, un ingrediente indispensabile della narratività è la peripezia, ossia la mutazione repentina degli eventi dovuta al verificarsi di circostanze imprevedibili. Che sia provocata da un evento naturale (la peste) oppure da un'azione umana (le macchinazioni di don Rodrigo), la peripezia pone il soggetto della storia di fronte a un ostacolo di qualche tipo, e all'interprete interessa scoprire come si dipanerà la trama, ovvero come se la caverà il soggetto di fronte alla difficoltà incontrata».

<sup>113</sup> Loretelli 2010, p. 14.

<sup>114</sup> Mann 2016, pp. 911-912.

<sup>115</sup> Lo stesso Tasso insiste sulla necessità che l'azione eroica sia «autosufficiente alla propria comprensione» e fondata su criteri di coerenza interna (vd. Soldani 2010a, p. 118).

La differenza tra la *rete* dell'epica e del romanzo moderno, dunque, va colta piuttosto sul versante delle tecniche narrative e del loro effetto sul lettore, anche in termini di temporalità emotiva.

Commentando le trasformazioni nel *romance* inglese di fine Settecento, Hermann Fischer parla di un passaggio dal 'disegno' (*design*) alla 'progressione' (*continuity*). Lo studioso si richiama innanzitutto ad alcune osservazioni di Tillotson ispirate da un'analisi del pensiero filosofico settecentesco:<sup>116</sup> mentre, in precedenza, tutto ciò che entrava nella poesia era ben conosciuto ed esplorato, nel XVIII secolo, invece, tutto viene considerato come se fosse nuovo, in costante espansione ed evoluzione, «with the result that the poetry of this generation resembles continuous progress from discovery to discovery».<sup>117</sup> Nei generi narrativi si imporrebbe allora una tendenza alla progressione, visibile nell'impiego di tecniche atte a produrre attesa nel lettore: la *suspense*, la vitalità e l'originalità dell'intreccio, il coinvolgimento emotivo. Più che un fatto di complessità strutturale, è una questione di modalità espressive e di selezione di quei temi che più agevolano tali strategie. La passione della lettura, in altre parole, può essere indotta dai contenuti (ci sono argomenti più accattivanti di altri) ma anche, e forse soprattutto, dal *modo* in cui una vicenda viene trattata dall'autore. Anche Goethe e Schiller discutono di 'disegno' e 'progressione', ed è significativo che lo facciano a partire da due generi ugualmente antichi e 'classici': l'epica e il teatro. In una lettera del 19 aprile 1797, Goethe afferma che «una delle principali caratteristiche della poesia epica è quella di andare sempre avanti e indietro, in modo che sono epici tutti i motivi ritardanti lo sviluppo dell'azione».<sup>118</sup> Ciò non va confuso, però, con l'idea di una trama ricca di peripezie. Goethe, accettando il principio dell'unità d'azione, specifica che i ritardi dell'epica non sono da considerarsi ostacoli veri e propri, poiché questi ultimi «appartengono esclusivamente alla poesia drammatica».<sup>119</sup> Infine aggiunge (corsivo mio):

Se questa necessità di ritardare l'azione, così ampiamente soddisfatta nei due poemi omerici [...] è veramente indispensabile, ogni progetto che procede direttamente verso il suo fine, è da disapprovarsi integralmente o da considerare come un genere storico subordinato.<sup>120</sup>

Queste parole mettono in luce una percezione ben distinta delle strutture dell'epica e della tragedia, alle quali corrisponderebbe anche una differente concezione della temporalità. Lo scarto tra il *ritardamento* epico e l'*ostacolo* tragico risiederebbe infatti nella diversa gestione del tempo e dell'intreccio. Quando la trama è 'ostacolata', l'epilogo viene continuamente dilazionato (non dilatato), con conseguente senso di

---

<sup>116</sup> Vd. Tillotson 2013.

<sup>117</sup> Fischer 1991, p. 43.

<sup>118</sup> Goethe, Schiller 2017, p.167 (Lettera del 19 aprile 1797)

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

attesa, curiosità e *suspense*.<sup>121</sup> Il romanzo del XVIII secolo, secondo Loretelli, svilupperebbe proprio questa forma di narrazione, a partire però da un trattamento specifico della temporalità. Per usare le sue parole, «la narrativa del Settecento si rese conto di dover creare degli ostacoli al flusso del racconto, in modo da dar tempo all'attesa di installarsi del lettore individuale»<sup>122</sup> Ciò sarebbe stato possibile soltanto rallentando dall'interno il filo della narrazione, producendo in essa il bisogno di ricollegarsi a un passato e a un ipotetico futuro che faccia scaturire nel lettore il desiderio di proseguire in avanti. Per creare attese è necessario sospendere la curiosità, creare dei bivi, delle «disgiunzioni di possibilità».<sup>123</sup> Il narratore deve dunque *limitare* le certezze, fornire al lettore solo gli indizi utili a trasmettere il senso della coesione e a instillare il desiderio di scoprire cosa accadrà in seguito. È fondamentale, inoltre, che vi sia un intreccio temporalmente coeso e proiettato in avanti, quel tipo di costruzione che Paul Ricoeur ha definito «forma simbolica» dell'«esperienza umana del tempo»:

Seguire una storia vuol dire avanzare in mezzo a contingenze e peripezie sotto la guida di una attesa che ritrova il suo compimento nella *conclusione*. Questa conclusione non è logicamente implicita in talune premesse anteriori. Essa conferisce alla storia un 'punto finale', il quale, a sua volta, fornisce il punti di vista dal quale la storia può essere colta come formante un tutto. Comprendere la storia vuol dire comprendere come e perché gli episodi successivi hanno condotto a questa conclusione, la quale, lungi dall'essere prevedibile, deve essere congrua con gli episodi raccolti [...]. Leggendo la fine nell'inizio e l'inizio nella fine, noi impariamo a leggere anche il tempo cominciando dalla fine.<sup>124</sup>

La tesi di Loretelli, secondo cui questa modalità di racconto costituirebbe solo *un* tipo di narrazione, impostosi definitivamente nella tarda modernità, appare convincente. Sembra esserlo meno, invece, l'idea che nelle precedenti forme di racconto vi fosse una mancanza di coesione, al punto che non si potesse «leggere la fine nell'inizio e l'inizio nella fine».<sup>125</sup> In realtà lo si poteva fare, ma in modo totalmente diverso, privo di temporalità. Se infatti la narrazione orale *doveva*, per contingenze pratiche, strutturarsi come semplice successione di episodi,<sup>126</sup> l'epica come genere colto aveva via via tradito quel retroterra per assumere una forma concettuale e allegorica. Proprio per questa ragione, l'eroe, e con esso il senso stesso del poema, doveva contenere una rappresentazione universale, morale, leggibile in sincronia e nella sua interezza. La mancanza di temporalità nell'epica, in altri termini, dipendeva *proprio* dalla sua

---

<sup>121</sup> Vd. Loretelli 2010, p. 159 e ss.

<sup>122</sup> Ivi, p. 161.

<sup>123</sup> Ivi, p. 167.

<sup>124</sup> Ricoeur 1986, pp. 112-113.

<sup>125</sup> Loretelli 2010, p. 188.

<sup>126</sup> Cfr. Ivi, p. 174: «La lettura ad alta voce continuò a sollecitare a lungo un tipo di scrittura narrativa basata sugli episodi, che ben si possono adattare a dei tempi di enunciazione non troppo dilatabili e che sono autoconsistenti, nel senso che possono essere compresi anche da parte di ascoltatori i quali, avendo perso qualche 'puntata', non abbiano memoria della parte pregressa della storia.

eccessiva coesione progettuale. L'azione veniva *rallentata* con digressioni che, agli occhi dei romanzieri settecenteschi, apparivano insufficienti a creare attesa nel lettore<sup>127</sup> perché non conformi a una *forma mentis* indirizzata alla costruzione dell'intreccio. Erano *ritardamenti*, episodi esterni, non *ostacoli*; digressioni romanzesche che costituivano un *a sé* rispetto all'azione, e che tuttavia contenevano al loro interno, anche se in forma embrionale, le caratteristiche che Goethe attribuisce alla tragedia e che noi, oggi, possiamo ritrovare nel romanzo moderno. In altre parole, sia l'epica che il romanzo tendono a una costruzione complessa (*rete*) e in qualche modo distante dalla semplice successione di eventi. La differenza, però, è che nel romanzo il lettore deve essere messo nella condizione di percepire i *ritardamenti* come *ostacoli*. Ciò è possibile solo suscitando curiosità e presentando la vicenda come un intreccio che, al di là dell'ordine temporale delle vicende, esaurisce le proprie informazioni nel tempo, in progressione.

Da questo punto di vista, l'*epos* indebolisce la temporalità narrativa riducendo al minimo il non detto, tentando di trasmettere al lettore, fin dall'inizio, la certezza di un sistema di valori incarnato in un eroe e in un argomento ben noti; il romanzo, invece, pone il lettore in una situazione di svantaggio, lo assoggetta alla volontà dell'autore grazie ai mezzi della curiosità, dell'attesa e della peripezia. Tutto ciò è espresso in modo chiaro nella risposta di Schiller alla già citata lettera di Goethe, ancora una volta attraverso il confronto tra epica e tragedia (corsivi miei).

Tutto quello che dite mi convince sempre di più che la principale caratteristica di un poema epico consiste nell'autonomia delle sue parti. *Lo scopo del poeta epico è quello di far risaltare la verità nel suo senso più intimo. Egli ci descrive soltanto la calma esistenza e l'agire delle cose secondo la loro natura: il suo scopo si ritrova in ogni punto del suo movimento, e non siamo dunque impazienti di giungere a una meta, ma indugiamo con piacere ad ogni suo passo.* Il poeta epico ci lascia la più grande libertà spirituale e, ponendoci in una situazione così vantaggiosa, rende il suo compito molto più gravoso, perché le esigenze che suscita da parte nostra si fondano sull'integrità e sulla concentrata attività delle nostre forze. *Il poeta tragico, al contrario, ci toglie questa libertà sentimentale e, dirigendo tutte le nostre attività verso un sol punto, semplifica di molto il suo compito e si colloca in posizione vantaggiosa ponendo noi in svantaggio.*<sup>128</sup>

A variare sarebbe dunque la domanda che ci si pone di fronte ai diversi generi letterari: *come è trattato questo argomento?* si chiede il lettore dell'epica; *che cosa accadrà in seguito?* si chiede invece il pubblico della tragedia, così come il lettore di romanzi e novelle. Le differenze dipenderebbero insomma da una questione di conoscenza e

---

<sup>127</sup> Cfr. Ivi, p. 161: «Secoli d'esperienza con le digressioni avevano mostrato che neppure quelle andavano bene, nel loro caso perché inducevano per così dire il lettore alla fuga, cioè gli facevano dimenticare l'oggetto in attesa».

<sup>128</sup> Lettera del 21 aprile 1797, Ivi, p. 161.



prevedibilità, come sembra confermare lo stesso Goethe confrontando l'*Ermanno e Dorothea* (simile, dal suo punto di vista, all'*Odissea*) con l'incompiuto *La caccia*:

L'*Odissea* è ritardante in quasi tutte le sue più piccole parti ma forse anche per ciò viene assicurato e affermato cinquanta volte che la cosa avrà una felice soluzione. Così molti accenni a profezie, che anticipano la soluzione, ristabiliscono un equilibrio nei confronti del costante ritardo. Nel mio *Ermanno* le qualità dell'impostazione pongono in luce lo speciale merito che tutto sembri definito e concluso nello stesso istante in cui per mezzo del movimento ritardante comincia un nuovo canto.

[...]

La sua unica qualità [della *Caccia*] è che vengono fatti grandi preparativi, e che vengono poste in movimento saggiamente e ragionevolmente molte forze: ma lo sviluppo avviene in maniera del tutto opposta ai preparativi e per una via naturale, ma del tutto inaspettata. Ora mi chiedo se una tale trama possa considerarsi epica, e se sia concepita secondo la legge generale che l'interesse è dato dal come e non dal che: o se un tal poema non si debba annoverare in una classe subordinata di poemi storici.<sup>129</sup>

Sul versante delle strategie, una limitazione dell'onniscienza del narratore e una più fedele attinenza alla mimesi (come avviene, appunto, nel teatro) sono già, di per sé, due espedienti conformi alla produzione di *ostacoli* narrativi.

Alcune istanze romantiche, come la ricerca di un vero storico, umano e sentimentale, paiono adeguarsi più spontaneamente a strategie di tipo romanzesco, anche quando l'autore sembra volersene svincolare. Nella prospettiva di Schiller, ad esempio, il «*tic realistico*» di Goethe inficerebbe l'epicità del *Wilhelm Meister*, definito dal suo autore una pseudo-epopea.<sup>130</sup> Schiller, desideroso di riportare il romanzo del suo interlocutore nei binari di una sublime tradizione epica,<sup>131</sup> si trova infine costretto ad avanzare alcune riserve:

Avrei voluto tuttavia che l'importanza di questo *deus ex machina* e il suo legame necessario con l'essenza intima dell'opera fossero spiegati un po' più chiaramente. L'economia del romanzo dovrebbe essere più evidente per il lettore, anche se quel legame deve rimanere ignorato dai personaggi. Nell'influenza misteriosa che dirige

---

<sup>129</sup> Lettera del 22 aprile 1797, Ivi, p. 170.

<sup>130</sup> Vd. Ivi, p. 76, lettera del 27 novembre 1794: «I piccoli racconti mi procurano grande piacere, dopo il fardello impostomi da quella pseudo-epopea, che è il romanzo».

<sup>131</sup> Vale la pena leggere due passi esemplari del raffronto instaurato da Schiller tra il romanzo e l'epopea: «Così com'è il romanzo si avvicina all'epopea sotto molti aspetti, e fra l'altro perché vi sono dei movimenti che, in certo senso, rappresentano gli Dei o il destino. L'argomento lo esige. Le esperienze di Wilhelm Meister non sono unicamente un cieco effetto del caso, ma una specie di esperimento. [...] Per quanto quest'influenza esterna sia appena percettibile, essa esiste, ed era indispensabile per raggiungere il fine poetico» (lettera dell'8 luglio 1796, p. 132).

l'eroe molti, temo, non scorgeranno altro che un gioco teatrale e un artificio per accrescere la complicazione dell'intrico, produrre colpi di scena e simili.<sup>132</sup>

Il *Wilhelm Meister*, pur ambendo all'epopea, non può rispettare le regole dell'aristotelismo per ragioni interne al soggetto stesso del romanzo: eliminati gli eroi classici ed eliminata la distanza tra piano dell'autore e piano della narrazione, il *destino* retrocede sullo sfondo, gli eventi sembrano muoversi secondo dinamiche casuali e il mondo dei personaggi è più vicino e palpabile di quanto non lo fosse nell'epopea tradizionale. Il lettore, inoltre, sarebbe posto in una situazione di «svantaggio» (per riprendere la terminologia schilleriana) a causa della laconicità del narratore, che non espone fin dall'inizio il piano generale dell'azione. Tanto il lettore quanto i personaggi si *illudono* che gli eventi dipendano da arbitrarie iniziative individuali: quest'ultima è a tutti gli effetti una condizione fondamentale del romanzo moderno, dove «le azioni che creano l'intreccio sono [...] comunque e sempre quelle che scaturiscono dalle iniziative dei soggetti».<sup>133</sup> L'epistolario di Schiller e Goethe ci offre insomma una testimonianza di un mutamento in corso che per certi versi prescinde delle intenzioni letterarie e teoriche dei due autori.

Come si è visto al capitolo precedente, le trasformazioni socio-editoriali che determinarono il successo dei generi romantici furono le stesse che, nella prospettiva di Loretelli, resero possibile lo sviluppo di una nuova concezione della diegesi. Anche nei generi romantici l'azione lascia spazio all'intreccio, la staticità alla peripezia: non tanto perché la costruzione narrativa si complichì rispetto all'*epos*, ma perché la domanda del lettore viene spostata dal *come* al *che cosa* e dalla *morale* all'*evento*. Da un certo punto di vista, le novelle in versi ereditarono queste attenzioni dalla parentela con la tradizione 'episodica'. Nel modello aurorale dei cantari, infatti, la narrazione doveva essere gestita in modo tale da mantenere viva l'attenzione del lettore anche in contesti molto caotici.<sup>134</sup> In quel caso, però, attori e improvvisatori potevano contare sul corpo, sulla gestualità, sulla sonorità della voce, oltre che su un linguaggio molto più semplice e scarno rispetto a quello richiesto da una fruizione intima e silenziosa. Nella recitazione pubblica, inoltre, non si poneva il problema della temporalità narrativa: le trame erano schematiche e formulari, composte su temi ricorrenti a supporto della memorizzazione. La novella e la ballata romantiche, di primo acchito, possono sembrare altrettanto tematiche e schematiche. Nonostante venissero recitate ancora in contesti pubblici, però, la destinazione editoriale e il diverso tipo di fruizione spingevano gli autori a percorrere ben altre vie stilistiche ed espressive. Se per la ballata la questione è complicata dalla forma breve e da strategie liriche, nella novella in versi è più facile riscontrare innovazioni analoghe a quelle del romanzo in prosa, con maggiore attenzione alla gestione dell'intreccio, della curiosità e delle informazioni narrative. Allo stesso tempo,

---

<sup>132</sup> Ivi, p. 132. Lettera dell'8 luglio 1796.

<sup>133</sup> Loretelli 2010, p. 178.

<sup>134</sup> Come osserva Loretelli, solo i cantari più abili, infatti, «riusciranno ad attirare l'attenzione di quel pubblico intermittente, lo sottrarranno, seppur temporaneamente, alle altre incombenze e lo trattiranno presso di sé, attento e partecipe». Ivi, p. 69.

però, tali innovazioni si innestano nell'ambiguo atteggiamento dei romantici e nella persistenza di una tradizione poematica che condizionò il passaggio da un paradigma epico a una *forma mentis* compiutamente romanzesca.

## 2. Tradizione e innovazione nella novella in versi romantica

### 2.1. Tra modernità e classicismo

Prima di entrare nel vivo dell'analisi, si possono cogliere alcuni indizi di una sensibilità 'ibrida' a partire dai paratesti o dai percorsi poetici degli autori. Si tratta di prove che non inficiano la natura ormai episodica, romanzesca e sentimentale della novella in versi, ma che tuttavia indicano il tentativo, da parte dei poeti, di riallacciarsi a una tradizione 'alta' o persino classica, con conseguenze tangibili sulla narrazione.

Nell'introdurre la *Pia de' Tolomei* (1822) nell'edizione Borroni-Scotti del 1848, Sestini fornisce tutte le informazioni per inquadrare la sua novella nel panorama della tradizione letteraria, in questo caso incentrata su un filone romanzesco e post-classico. Il sottotitolo dell'opera è *Leggenda romantica*, termine che contiene una dichiarazione di poetica subito chiarita nelle prime righe della prefazione:

Nuove non sono in Italia le leggende, e nuova tampoco non è fra di noi la romantica poesia, benché scevra di questo titolo: nulladimeno, molto rimane a farsi in quanto alle prime, essendo, quelle poche che noi conosciamo, di niun valore, e non poco resta a tentarsi in quanto alla seconda, se vogliamo osservare che Boiardo, Ariosto, Alamanni, ed altri poeti romanzieri hanno sempre preso a celebrare le cose cavalleresche dei Francesi e di altre estere nazioni. [...] Per questo io reputo che una leggenda romantica di argomento del tutto italiano, sia capace di ricevere i colori poetici usati in tali materie dai riferiti nostri romanzieri, e meno disgradevole in questo secolo, che altre materie di poesia delle quali sovrabbondiamo.<sup>135</sup>

Da questo passo emerge un possibile legame tra il genere della leggenda popolare e quello del grande romanzo cavalleresco. Quest'ultimo conferirebbe un'aurea letteraria alla leggenda, la quale, a sua volta, riesumerebbe il romanzo entro le coordinate di un gusto attento alla tradizione folclorica e alternativo alla materia dei classicisti (le «materie di poesia delle quali sovrabbondiamo»). Nel seguito della prefazione emergono altre osservazioni rilevanti: la leggenda corregge i contenuti del romanzo tradizionale, lo rivivifica entro una forma breve e ne perfeziona l'essenza romantica in senso popolare e patriottico. Tale istanza, che secondo Sestini si starebbe concretizzando nella coeva poesia europea, troverebbe un parziale precedente in Dante, da cui è tratto il soggetto della *Pia*:

---

<sup>135</sup> B. Sestini, *L'autore a chi legge*, introduzione alla *Pia de' Tolomei*, p. 5.

Di quanto interesse e di qual bellezza sieno però i fatti italiani avvenuti nei feroci, melanconici e superstiziosi tempi delle fazioni, lo denotano alcuni di essi per incidenza cantati dal Dante, e i poemi romantici dei forestieri, che ora tradotti con avidità in Italia, ci mostrano sovente tolti dal silenzio degnissimi argomenti della nostra istoria sui quali tacciono, e non a buon diritto, gli ausonici vati. [...] per questo io pubblico la Pia, soggetto per sé medesimo caro a chiunque ha letti i quattro misteriosi versi della Divina Commedia, che ne fanno menzione, e che tessuto su quanto nelle Maremme ho raccolto da vecchie tradizioni e da altri documenti degni di fede, mi ha dato campo di descrivere alla foggia dei Greci alcuni celebri casi e luoghi della patria, e gli antichi castelli feudali, e gli abiti e le esequie, e i costumi dei nostri antenati, e di presentare una catastrofe d'onde si può trarre alquanto morale, e finalmente onorare e difendere l'ancor giacente memoria di quella bell'anima che si affettuosamente raccomandavasi nel Purgatorio al troppo avaro poeta.<sup>136</sup>

La novella andrebbe dunque intesa come il tentativo di assegnare una configurazione poematica (qui si dice «alla foggia dei Greci») alla materia dei quattro versi che chiudono il canto V del *Purgatorio* dantesco, includendo nel progetto anche un'attenzione storica e archivistica al contesto medievale. Va detto, tuttavia, che questa ricerca traspare soprattutto nella ricostruzione dello sfondo, nell'attenzione per i luoghi e per le vicende belliche, mentre la trama dipende in prima istanza da un intento gnomico non dissimile a quello di certi poemi ottocenteschi, declinato però secondo un gusto popolareggiante ed 'episodico'. In questo modo, la Pia, eroina vestita di «ruvidi e disadorni panni», può divenire esempio di una virtù femminile e umana a cui l'autore si propone di affiancare *i casi* di «alcune altre di lei sorelle, che attendono la sorte della primogenita per determinarsi a seguirla nella luce o a restar nelle tenebre».<sup>137</sup>

Nel *Clotaldo* (1826) di Luigi Carrer emerge in modo più evidente il contrasto tra la componente classicistica e quella romantica. Tale frizione, se così la si può definire, pare già insita nella vicenda editoriale del testo: come ha ricostruito Enrico Ghidetti [2006], un primo nucleo dell'opera appare nel 1825 per i tipi padovani della Minerva con il titolo *Clotaldo* (senza l'articolo) e il sottotitolo «carne»; la versione del 1826, ampliata e rimaneggiata (dai 148 versi iniziali ai 1086 dell'edizione in questione), porta invece la dicitura «poema» e il titolo *Il Clotaldo*, «quasi a sottolineare la rigenerazione poematica del testo»;<sup>138</sup> nell'edizione finale delle opere poetiche di Carrer (1845), quando «può dirsi definitivamente consumato» il «distacco dal romanticismo europeo»<sup>139</sup> da parte dell'autore, il testo viene definito «novella», come l'*Omicida*. Nella seconda versione del *Clotaldo*, dunque, il termine «poema» certifica la distanza dal primo nucleo estemporaneo (il «carne»), sancendo l'avvio del poeta verso

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 5.

<sup>137</sup> Ivi, p. 6.

<sup>138</sup> Ghidetti 2006, p. 246. Per la questione editoriale vd. Ivi, pp. 246-247.

<sup>139</sup> Ivi, p. 256

l'adesione a un romanticismo di stampo colto e sublime, dai toni epico-tragici di Byron, Goethe e Hugo; autori che lo stesso Carrer, nell'articolo *I Titani* apparso nel 1834 sul «Gondoliere», classificherà poi come «letterati ai quali accade niente meno che di ammassar le montagne per farne scala all'Olimpo ove sperano di poggiare», manifestando quindi un'ulteriore mutamento di prospettiva.<sup>140</sup> Il percorso editoriale del *Clotaldo*, insomma, evidenzia il passaggio da una scrittura d'occasione e disimpegnata a una consapevole adesione al genere della novella romantica italiana, passando però per un'istanza poetica di stampo byroniano e, rispetto all'intento finale, classicistica.

Nella dedica ad Adelaide Meneghini Tursky (sposa di Jacopo Crescini e destinataria della versione del '26), l'autore avanza alcune riserve sulla componente originaria (estemporanea e più 'romanzesca') della propria opera, anticipando anche le possibili obiezioni dei dotti. Il «poema» (così l'autore) è stato «immaginato e composto con giovanile impazienza, seguendo più l'impulso del cuore e la fantasia, che consultando le regole dei classici».<sup>141</sup> E ancora:

Quanto poi alle censure che i dotti e gli indotti faranno a questo componimento, sappiate che la soverchia ridondanza delle immagini e dello stile, il tuono, pressoché sempre concitato, della narrazione, la povertà e la stravaganza del disegno mi avrebbero fatto dimenticare del tutto una poesia che, da due anni cominciata e scritta per la maggior parte, non mi era mai bastato l'animo di terminare, se non mi avessero indotto a ripigliare il lavoro certe verità qua e là in esso sparse, e certo colore d'affetto, da cui mi sentiva tratto tratto infiammare.<sup>142</sup>

Si tratta di affermazioni di circostanza che indicano però un atteggiamento prudente e remissivo. Il contesto d'occasione e le attese del pubblico dotto inducono l'autore a precisare alcuni aspetti eccentrici dell'opera, dimostrando se non altro di esserne consapevole: il «disegno» originario era povero e stravagante, il tono sempre concitato; per convincersi a completare l'opera l'autore ha dovuto attingere a una più alta Verità che fosse in grado di bilanciare quel suo ricorso istintivo al sentimento e alla fantasia.

L'intento edificante emerge quando Carrer auspica che Adelaide si riconosca in Egilda, personaggio femminile della novella; di quest'ultima, infatti, la destinataria del poemetto potrà apprezzare «la forza d'animo, l'esuberanza delle passioni e le ingiustizie della fortuna».<sup>143</sup> Adelaide diviene anche il pretesto per innestare nel racconto una componente bellica e genealogica:

Tanto vi dico per quello ch'io lessi dei vostri maggiori, la più parte dei quali furono soldati, e lasciarono la vita sul campo. Ancora mi parve che dovesse piacervi la povera Egilda, di cui partecipate alla bellezza, alla gioventù, al dolce animo;

---

<sup>140</sup> Carrer 1969, *I Titani*, p. 39. Per una riflessione su questo processo di distanziamento dal romanticismo europeo, vd Ghidetti 2006, pp. 255 e ss.

<sup>141</sup> L. Carrer, prosa introduttiva al *Clotaldo*, s.n.p.

<sup>142</sup> Ivi, s.n.p.

<sup>143</sup> Ivi, s.n.p.

benché diversi sieno da quelli di lei i vostri destini: ché ad essa vita breve e affannosa; a voi lunga, come spero, e seminata di consolazioni il Cielo prepara.<sup>144</sup>

L'ambiguità della poetica di Carrer non è un tema nuovo per la critica letteraria. Gambarin, tra gli altri, ha osservato che il poeta «non seguiva decisamente l'una piuttosto che l'altra scuola» e che «nella questione romantica assunse una posizione incerta, o, meglio, intermedia».<sup>145</sup> Più netto il punto di vista di Balduino, che ha scorto in Carrer il sostenitore di un romanticismo lontano da eccessi cruenti o patetici. Lo studioso, però, ha anche specificato che nel *Clotaldo* l'autore indulge a un «romanticismo colle mani insanguinate e con perpetua lacrima agli occhi»,<sup>146</sup> bilanciato nello stile da reminiscenze classiche:

Ma il linguaggio ha una uniformità classicheggiante ben più netta che nelle novelle di un Grossi, di un Torti o di un Cantù: la sintassi si sostiene in amplosi e paludati giri di frase, con un ricorso frequente ad invocazioni, ad apostrofi e a lunghe similitudini e solo a tratti le pause si fanno più nette e secche, con l'incalzare di interrogative e di esclamative. Il lessico si mantiene nei limiti della tradizione aulica, senza oscillazioni con termini popolari [...].<sup>147</sup>

Nella novella, dunque, si riscontrerebbe una compresenza di «classicismo d'ordine formale e romanticismo d'ordine contenutistico», in cui però, per dirla ancora con Balduino, Carrer «non sembra avvertire contraddizione alcuna».<sup>148</sup> Come vedremo in seguito, la frizione è più evidente nella macrostruttura del *Clotaldo*, dove si verifica in diacronia la giustapposizione tra due diverse modalità diegetiche, l'una novellistica o romanzesca, l'altra ancora di stampo classicista.

Rimandando per il momento una riflessione sull'*Algiso* (1828) di Cesare Cantù, che in quanto a istanze esibisce palesemente il modello del poema epico-eroico, vale la pena soffermarsi sul percorso poetico di Tommaso Grossi, che sembra racchiudere nel suo complesso l'atteggiamento di tutta una generazione di novellisti fino almeno alla fine degli anni Trenta. Grossi si muove fin da subito sui binari di un romanticismo sensibile alle intersezioni con la tradizione 'alta': prima nell'amicizia con Porta, che gli permise di stare a contatto con un circolo di «spiriti colti e illuminati, o anche solo concordemente impegnati in una certa consapevolezza della vita morale, civile e letteraria»,<sup>149</sup> poi in quella, più aristocratica e intellettuale, con Manzoni, consolidatasi soprattutto a partire dagli anni Venti. La sua prima novella in versi, la *Fuggitiva* (1816),

---

<sup>144</sup> Ivi, s.n.p.

<sup>145</sup> Gambarin 1913, p. 922. Gambarin trae la propria interpretazione da affermazioni d'autore come: «Io vorrei dire a' miei contemporanei: a che tanto cicalio e tante risse? Fate: storie, drammi, orazioni, poemi, o, se non più, romanzi; ma fate» (Carrer 1854, II, p. 494); dove la distinzione tra poemi e romanzi dovrebbe far riflettere anche sul sottotitolo del *Clotaldo* (definito appunto 'poema') e sulla concezione che ne aveva l'autore.

<sup>146</sup> Cfr. Balduino 1962, p. 99.

<sup>147</sup> Ivi, pp. 121-122.

<sup>148</sup> Ivi, p. 113.

<sup>149</sup> Marazzan 1955, p. 149

pur essendo composta nel vernacolo delle satire giovanili, esibisce già una ricerca di emancipazione in senso letterario. L'intento dichiarato da Grossi, infatti, sarebbe quello di «vedere come regga il dialetto milanese al genere patetico».<sup>150</sup> Vi sarebbe la consapevolezza di sperimentare qualcosa di ibrido, un «tentativo»,<sup>151</sup> per dirla con l'autore stesso, dove ad essere messo alla prova non è la forma poetica, ma il vernacolo. Nel momento stesso in cui compone la *Fuggitiva* in milanese, insomma, Grossi sembra già indirizzato a un superamento dell'esperienza giovanile, come del resto dimostrerà l'anno successivo con l'autotraduzione in toscano. Per la data di composizione e per la temperie culturale in cui nasce, la *Fuggitiva* è considerata il primo esempio di novella romantica italiana.<sup>152</sup> Ma è anche la dimostrazione di come il genere stesso intersecasse diversi vettori: generi poetici preesistenti (in questo caso il romanzo cavalleresco, la novella pre-ottocentesca, gli episodi dei poemi), la tradizione folclorica, il romanzo moderno, gli episodi dell'epica, i modelli del *Bardo* montiano, dell'*Ossian* e non ultimo dell'*Antonio Foscarini e Teresa Contarini* (1792) di Pindemonte. Su questi aspetti vale la pena riportare alcune lucide osservazioni di Marcazzan:

Se nella *Fuggitiva* infatti egli viene trattando su un piano avventuroso e patetico una materia che avrebbe potuto fornire occasione, più che a una novella in ottave, a un racconto di gusto moderno, non va sottovalutato il fatto che da una parte egli muove da una sia pur vaga indicazione montiana, e dall'altra sfiora il romanzo psicologico d'ispirazione francesizzante richiamandone alcuni motivi sulla linea di uno svolgimento di forme che a prescindere dalla novità dell'esperimento dialettale [...] tien fede a una certa continuità della nostra tradizione letteraria e si distingue per l'impegno a rinnovarla dall'interno.<sup>153</sup>

Un confronto con l'esempio 'pre-romantico' dell'*Antonio Foscarini* può evidenziare le peculiarità del percorso di Grossi e del contesto in cui operano i romantici. I due testi sono molto simili per estensione: 67 ottave della novella di Pindemonte contro le 59 della *Fuggitiva* in dialetto e le 61 della versione italiana del 1817. Entrambi presentano uno spiccato carattere episodico e romanzesco: l'argomento è patetico e avventuroso,<sup>154</sup>

---

<sup>150</sup> L'affermazione è riportata sul verso del frontespizio della prima edizione della *Fuggitiva* (1816).

<sup>151</sup> Vd. Crespi 2018, p. 5.

<sup>152</sup> Cfr. Borrelli 1998, p. 10: «Anzi il genere non sarebbe stato ripreso con tanto interesse e tanta sollecitudine se non si fossero diffuse e non fossero state apprezzate, in Italia, le ballate del Bürger e forse il caso dell' *Antonio Foscarini e Teresa Contarini* del Pindemonte sarebbe rimasto isolato e inoperante, se Madame de Staël nel 1816 non avesse smosso le acque intorno alle prove di narrativa in versi dei romantici stranieri, con il suo articolo *Sulla maniera e sull'utilità delle traduzioni*. La *Fuggitiva* e l'*Ildegonda*, infatti, prime novelle del Grossi, ma anche prime manifestazioni del risorto interesse per il genere in Italia, non si possono spiegare se non come nate dall'incontro tra l'attrazione per una tradizione di narrativa in versi che, in modo latente, continuava a fare sentire la sua presenza nella penisola e la suggestione delle letterature d'oltralpe».

<sup>153</sup> Marcazzan 1955, p. 154.

<sup>154</sup> L'*Antonio Foscarini e Teresa Contarini* è la storia tragica di un amore illegale ma sincero, di quelli che si ritrovano anche in diverse ballate romantiche: Antonio, giovane di alto lignaggio, è innamorato di Teresa, che è però sposata con un uomo rozzo e volgare; grazie all'aiuto di una fantesca, Antonio riesce ad accedere in casa di Teresa, che ne ricambia l'amore. I due continueranno a vedersi segretamente fino a

l'intreccio semplice, il destino, se c'è, resta sullo sfondo o appare come il risultato (e non la premessa) delle azioni dei personaggi. L'*Antonio Foscarini*, come anche buona parte della produzione di Pindemonte, nasce però da una sperimentazione letteraria su più tavoli, frutto a sua volta di un atteggiamento settecentesco che concilia gusto classicista, formazione illuministica e trasformazioni socio-culturali dell'epoca. Come si è detto in precedenza, accanto all'ambizione (poi sopita) del poema epico, Pindemonte isola gli aspetti della tradizione ora in direzione allegorico-celebrativa ora in senso più patetico-sentimentale, raggiungendo forse un più efficace compromesso nel tono oraziano dell'epistola o del sermone. Per Grossi, invece, quel rapporto con i generi del passato nasce e cresce nel tempo a partire da un retroterra borghese e da un apprendistato portiano. La vicenda editoriale della *Fuggitiva*, in altre parole, documenta il passaggio da un atteggiamento ancora disimpegnato a uno invece più colto e ambizioso. Già nella versione del '16, Grossi prendeva le distanze dall'esperienza dialettale d'occasione e satirica per percorrere la strada di una narrazione patetica già consolidata nella letteratura italiana; in seguito, con la traduzione in toscano del 1817, sanciva una volta per tutte il distacco dall'esperienza giovanile, confrontandosi con un codice linguistico distante dalla naturalezza e agilità del dialetto e giungendo inevitabilmente a un ibrido classico-romantico incline a contatti con la tradizione 'alta'. Ciò è suggerito anche da alcune interpolazioni tassiane apparse solo nella versione del '17. È il caso, per fare un esempio, dell'ottava 51, ammiccante al riconoscimento di Clorinda da parte di Tancredi:<sup>155</sup>

Più m'avvicino gorgogliar sentendo  
voci indistinte e rotte dal respiro:  
attente al basso suon le orecchie intendo  
oh Dio! m'illuser, o il mio nome udiro?  
Mi balza il cor, trema la man che stendo  
a svelar quella fronte. Ahimè! che miro?  
È il mio Terigi! Fuor de' sensi uscita  
fra le sue braccia piombo tramortita.

(*Fuggitiva*, ottava 51)

---

quando Antonio non sarà denunciato da un nemico che lo crede colpevole di pratiche eversive; egli allora rinuncia a scagionarsi per non tradire Teresa, fino ad essere condannato a morte e giustiziato. Teresa, appresa la notizia, si lascia morire per il dolore. Nella *Fuggitiva*, invece, la giovane protagonista Isabella fugge di casa per inseguire l'amato Terigi, soldato italiano costretto a partire per il fronte napoleonico della campagna di Russia del 1812. La morte in guerra dell'amato, unita alle fatiche del viaggio, porterà anche Isabella a spegnersi per gli stenti e per il dolore.

<sup>155</sup> Cfr. Crespi 2018, p. 17: «Ma al di là di un'evidente teatralità nei gesti e nelle parole dei personaggi, la lingua classicamente atteggiata, lo stile grave, la sintassi artificiosa del rifacimento italiano, denunciano soprattutto la lezione del Tasso, autore letto e ammirato dal Grossi fin dalla prima adolescenza. E di certo non stupisce che nella *Fuggitiva* occupino uno spazio privilegiato le immagini più patetiche e sentimentali della Gerusalemme: la quasi totalità dei prestiti proviene infatti dal Canto XII del poema, cioè il Canto in cui si consuma la nota tragedia amorosa di Tancredi e Clorinda». Per i rilievi testuali qui esemplificati, vd. Ivi, p. 62.



Poco quindi lontan nel sen del monte  
scaturia mormorando un picciol rio.  
Egli v'accorse e l'elmo empié nel fonte,  
e tornò mesto al grande ufficio pio.  
Tremar sentì la man, mentre la fronte  
non conosciuta ancora sciolse e scoprio.  
La vide, la conobbe, e restò senza  
e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

(*Gerusalemme liberata*, XII, ottava 67)

Nell' *Ildegonda* (1820) emergono più chiaramente gli indizi di una presa di distanza dalla pratica estemporanea dei primi anni. È l'autore stesso a renderlo manifesto in una lettera a Porta del 1820, dove rimpiange di essere stato lodato da un critico della *Gazzetta di Milano* assieme ad alcuni poeti satirici o d'occasione. In questo caso, l'autore manifesta apertamente il desiderio di appartenere alla schiera dei romantici più illuminati:

Poveretto me! sperava d'essere bestemmiato insieme col Manzoni, con Visconti, con Torti, con Berchet, e con simile canaglia = ho fatto tutto quello che era in mio potere per meritarmi l'onore di questa compagnia; e mi tocca in vece di star insieme al Picciarello, al Paganini, al Tuttociolla ed agli altri infiniti galantuomini di questo calibro! [...] Ti assicuro che se non avessi il giudizio favorevole di voi altri amici, mi persuaderei che la mia *Ildegonda* è una cosa abominevole.<sup>156</sup>

Un merito spesso riconosciuto all'*Ildegonda* è quello di essersi procurata il plauso dei classicisti e dei romantici grazie a una riuscita sintesi di novità e tradizione.<sup>157</sup> Allo stesso tempo, però, «è difficile immaginare un'accolta più disinvolta di motivi ispirati a un facile gusto romantico» (Marcazzan):

Situazioni psicologiche esasperate, contraddittorie, innaturali; incubi, terrori, allucinazioni, deliri; sotterranei, rovine, solitudini paurose, voci di sventura; le evocazioni più macabre, la tavolozza più lugubre a servizio di un Medioevo convenzionale e artefatto, bravamente abbozzato su qualche indicazione storica e sullo sfondo di pittoresche, arbitrarie scenografie.<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Lettera di Tommaso Grossi a Carlo Porta, del 6 ottobre 1820 (Grossi 2005, I, p. 247).

<sup>157</sup> Cfr. la testimonianza di Porta (Ivi, pp. 223-224): «E della tua *Ildegonda* che mi resta di dirti? Presentemente ella è sulla bocca di tutti, e dal consenso dei dotti e dei leggitori è universalmente giudicata uno dei capolavori della poesia italiana dei giorni nostri. [...] Insomma la tua *Ildegonda* è un pezzo sublime che ha fatto sacra la tua persona e non lascia pronunciare il tuo nome senza rispetto [...]. Vd. anche Brognoligo 1916, p. 36: «Non fu egli, il solo che lodasse la novella, ma e classicisti e romantici la applaudirono tutti con pari entusiasmo, onde il Manzoni, che ne mandò gran lodi all'amico Fauriel e per essa ottenne da questo un articolo ora perduto, scrisse argutamente: "le opinioni divise sulla teoria furono concordi, moralmente parlando, in una specie d'amore pel componimento"».

<sup>158</sup> Marcazzan 1955, p. 166.

Il segnale più indicativo del percorso di Grossi, tuttavia, è forse il recupero del poema epico nei *Lombardi alla prima crociata* (1826). Seppure estraneo al genere della novella, il poema in questione sembra mantenere forti legami con i tentativi precedenti, fino quasi a rappresentarne un ipotetico punto d'arrivo, benché con conseguenze opposte anche sul versante della ricezione. Essendo l'epica un genere ben regolato, in questo caso i giudizi della critica mossero da prospettive inverse rispetto all'*Ildegonda*: non più quelle di un romanzo in grado di conciliarsi sorprendentemente con le norme dei classicisti, ma quelle di un poema eccentrico, influenzato anche dalla vicinanza dell'autore all'ambiente manzoniano. Ancora oggi si tende a cogliere nei *Lombardi* una polemica nei confronti del modello tassiano;<sup>159</sup> tuttavia, sulla scorta di un atteggiamento già verificato nella *Fuggitiva* e nell'*Ildegonda*, è possibile che Grossi intendesse 'mettere alla prova' il gusto romantico nell'espressione più alta della tradizione letteraria, con esiti inevitabilmente antifrastici rispetto al genere stesso. I *Lombardi*, insomma, potrebbero rappresentare l'ultimo atto di resistenza a un sovvertimento della tradizione poetica e alla prosa del romanzo storico, a cui l'autore approdò solo nel 1834 con il *Marco Visconti*,<sup>160</sup> affiancato parallelamente dalla composizione di un'ultima, rassicurante, novella in versi (*Ulrico e Lida*, 1837).

## 2.2. La logica dell'intreccio

1. Nella *Pia de' Tolomei*, accanto a una ripresa dell'universo romanzesco, si constata anche un'attenzione inedita per le logiche dell'intreccio e per le strategie di coinvolgimento del lettore. L'importanza che questi espedienti assumono nel contesto della novella è evidente fin dal legame con i due versi danteschi, che non risolverebbero i nodi del *come* e del *perché* Pia potesse dirsi uccisa dal marito. Al poeta, come emerge dalla prefazione, spetterebbe il compito di colmare l'ellissi dantesca fornendo una versione dei fatti allo stesso tempo verosimile e morale. Sestini propone un'interpretazione abbastanza distante dalla vulgata (che vuole la donna uccisa violentemente dal marito): Nello, dopo aver scoperto di essere stato ingannato dal fratello Ghino sul presunto adulterio della moglie, tenta di salvare la Pia dalla reclusione che egli stesso le ha inferto, salvo però giungere quando la donna è ormai morta di stenti e di dolore.

Il senso dei due versi danteschi potrebbe esaurirsi già nel primo canto, che narra del viaggio della coppia verso il castello di Maremma e del conseguente abbandono della

---

<sup>159</sup> Per la questione si rimanda a Borrelli 1996.

<sup>160</sup> Cfr. Marazzan 1955, p. 173: «La continuazione ideale dei *Lombardi* è da cercare più che in *Ulrico e Lida*, nel *Marco Visconti*». Cfr. anche Brognoligo 1916, p. 117: «Forse l'insuccesso dei *Lombardi* gli diede il primo lontano suggerimento di ricorrere alla prosa quando ancora avesse voluto dipingere una epoca storica mediante una finzione; forse prima che l'esempio dei *Promessi Sposi* venisse a determinarlo nel proposito di scrivere anch'egli un romanzo storico, gli insegnò a fare non più della finzione il pretesto per la pittura di un' epoca storica, bensì della storia lo sfondo e insieme la causa determinante dei casi inventati».

Pia da parte di Nello. Questa prima sezione è piuttosto statica e descrittiva, quasi dovesse predisporre le basi per un racconto più articolato. Il dinamismo dell'intreccio si attiva infatti nel canto II, per mezzo di due espedienti che denotano l'avvio di un'ampia zona dedicata all'*inventio* e alla complicazione della *fabula*: l'incontro della Pia con un eremita e lo spostamento prospettico su Nello, che diviene il vero protagonista della novella.

All'inizio del canto II la Pia si imbatte in un eremita di passaggio nei pressi del castello in cui è reclusa; a questi affida una treccia di capelli (da consegnare alla madre) e l'anello nuziale da inviare al marito come pegno di immutata fedeltà. L'introduzione dell'eremita scuote la staticità del racconto instillando il dubbio (ingannevole) che la vicenda possa subire qualche rivolgimento. Il lettore, che conosce perfettamente l'epilogo della novella, viene così posto di fronte a nuovi interrogativi: vorrà sapere *se e come* l'eremita riuscirà a incontrare Nello, *quale* sarà la reazione di quest'ultimo di fronte al messaggio della Pia e *perché*, nonostante il probabile incontro tra i due, le cose non possano risolversi positivamente. L'episodio dell'eremita si presenta dunque come un inatteso 'ostacolo' alle certezze del lettore. Lo spostamento prospettico su Nello ha a questo punto almeno tre funzioni: incrementare i dubbi e le curiosità sullo stato di salute della protagonista; risolvere i passaggi logici e temporali che hanno portato all'abbandono della Pia; introdurre un breve, ma intenso, momento di *suspense*.

L'incontro tra Nello e l'eremita è un pretesto per avviare un'analessi di secondo grado in cui vengono chiariti i fatti pregressi (in parte a sfondo bellico) e i sospetti sull'adulterio della Pia. Nel canto III i due si imbattono in Ghino ormai in punto di morte a causa dell'agguato di un lupo. Questi confessa a Nello di averlo ingannato, introducendo un ulteriore antefatto ricco di implicazioni sull'intreccio. Le analessi, infatti, non sono sfruttate come semplici digressioni circostanziali (similmente a quelle introdotte dalla Bandettini nella *Teseide*), ma come momenti fondamentali per lo svolgimento della storia: solo il racconto di Ghino riuscirà convincere Nello ad ascoltare i consigli dell'eremita e a mettersi immediatamente sulla via del ritorno per salvare la Pia. L'omissione di indizi sulla salute della protagonista e la restrizione della prospettiva alle sole vicende di Nello stimolano il lettore a seguire con fiato sospeso la cavalcata verso il castello. L'insistenza sulle vicende intermedie del canto II e III provocano anche l'illusione che qualcosa, nel finale, possa accadere. Pur senza dubitare della tragedia, si può credere che Nello riesca almeno a riconciliarsi con la moglie prima della sua morte. Non realizzandosi nemmeno questa attesa, il senso del dramma è acuito dall'inutilità degli eventi occorsi, che hanno come unico effetto quello di rafforzare i rimorsi di Nello e deludere le poche speranze del lettore.

Nella costruzione della novella sembrano giustapporsi due diversi paradigmi. I versi danteschi pongono inizialmente il lettore in una situazione di vantaggio rispetto alla trama; su questo orizzonte noto e 'rassicurante', però, l'autore introduce alcune varianti che attivano dubbi e curiosità. Lo scarto prodotto dal secondo canto e il fatto stesso di agganciare l'*inventio* alle azioni parallele di Nello sono sintomi di una mancata integrazione tra le due componenti, come se la vicenda dantesca costituisse uno sfondo

su cui introdurre una parentesi di tipo romanzesco, con all'interno i suoi 'ostacoli' e le sue dinamiche. Per poter sviluppare un intreccio, in definitiva, Sestini deve quasi duplicare il racconto: c'è una storia, statica e prevedibile, che ha per protagonista la Pia; ce ne è un'altra, coinvolgente e dinamica, che ha per protagonista il marito. La convergenza delle due componenti, nell'epilogo, si traduce in una vaga legge del contrappasso che vede Nello pagare lo scotto per l'errore commesso, sia sul piano personale (il lutto e il rimorso) che su quello politico (la distruzione del castello da parte di un esercito avversario). La trasposizione dei versi danteschi «alla foggia dei Greci» si traduce però in una vera e propria leggenda popolare, dove anche la vicenda 'morale' della Pia è presentata come racconto patetico in una cornice idillica e agreste:

Sotto l'assiduo martellar dei lustri  
cadde il castello, e i diroccati brani  
de' muri suoi, per empietade illustri,  
fer tristo ingombro alli infelici piani;  
crebber le limacciose onde palustri,  
e ne coprir le fondamenta immani  
or si odon lamentar, sotto l'interne  
volte, converse in umide caverne.

E dicon che talor da quei rottami  
voce profonda come d'eco emerge,  
e sembra che la Pia dal fondo chiami;  
ed ella appar sull'onde e vi s'immerge;  
e quando scuote il vento i bruni rami  
del folto bosco che sul lago s'erge,  
vi si odon canti e salmodie lontane,  
e arcano suon di funebri campane.

Né qui sveller virgulti, o fender zolle  
l'ausiliario agricoltor s'attenta;  
e, salvo ritornando al natal colle,  
quando Maremma inospital diventa,  
la sera, assiso sull'erbetta molle,  
all'adunata gioventude intenta,  
l'udita istoria, che per lunga scende  
tradizion di padri, a narrar prende.

E ciò narrando, alternamente adocchia  
i parvoli scherzanti; ed or li abbraccia,  
or li fa mobil peso alle ginocchia,  
or dolce incarco alle robuste braccia.

L'ode la moglie, intenta alla conocchia,  
e la luna, che a lei risplende in faccia,  
la concetta pietà, che muta cela,  
sulle bagnate guance altrui rivela.

(*Pia de' Tolomei*, III, ottave 43-46)

2. L'importanza dei vuoti informativi e della funzione strutturale delle analessi è alla base anche dell'intreccio del *Clotaldo*, che di per sé potrebbe altrimenti svilupparsi in modo piuttosto semplice e lineare. La novella, ispirata in parte al *Prigioniero di Chillon* e al *Manfred* di Byron,<sup>161</sup> prende spunto dal tema del contrasto tra famiglie avverse, qui trasposto in una vaga ambientazione medievale. Clotaldo ed Egilda si amano vicendevolmente; questo amore sembra riappacificare le rispettive famiglie, ma Osvaldo (padre di Egilda) fa rapire e imprigionare Clotaldo in un luogo segreto. Il racconto si avvia *in medias res* con una tecnica che oggi diremmo cinematografica, introducendo il lettore nella scena con oscillazioni tra esterno e interno, lontananza e vicinanza:

Nell'intime latebre della torre,  
che da lontano il navigante esplora  
mentre fende le azzurre onde tirrene,  
miserabile segno alla vendetta  
di potente nemico, un'infelice  
salma, dai ceppi e dal digiuno affranta,  
su duro letto di macigno posa.  
Ma di quella infelice offesa salma  
animator lo spirito gentile  
traspar dai scintillanti occhi, e dal viso  
che, macero e pallente, ancor è bello.  
Notte regna laggiù, perpetua notte;  
se non che d'alto scende e le fumose  
mura rischiara moribonda face.  
A quel pallido lume le cadenti  
brune anella del crine, e il niveo collo,  
e le braccia discerno estenuate,  
e il largo petto che stancò la speme  
e il cocente desio della vendetta.  
Sorgi, Clotaldo, e le catene obblia,  
e l'infamia decenne e le vigilie;

---

<sup>161</sup> Cfr. Pozzobon 1984, p. 38: «Che la vicenda del *Clotaldo* sia costruita alla luce del *The Prisoner of Chillon* e in parte sul *Manfred* del Byron è evidente. Ma se si osserva bene, il byronismo si riduce a poca cosa. Nella figura di Clotaldo si possono distinguere tre aspetti: 1) la bellezza fisica e le qualità morali del giovane; 2) la rassegnazione e il persono cristiani. All'eroe byroniano Clotaldo si avvicina solo per il secondo aspetto che tra l'altro, se si eccettua la caratteristica costante della solitudine, si limita a uno sfogo di alta retorica nel canto terzo». Sul rapporto del *Clotaldo* con la poesia byroniana si rimanda anche a Ghidetti 2006.

sorgi, e il consunto aspetto offri all'aperto:  
venerabile all'uomo è la sventura.

(*Clotaldo*, vv. 1-23)

Solo a questo punto il «leggiadro Spirito» di Adelaide (destinataria del poemetto) può ricevere dal poeta le informazioni necessarie a colmare i vuoti sugli antefatti. Ma il seguito della vicenda ci viene accuratamente nascosto fino quasi alla fine del canto II, quando Clotaldo viene improvvisamente liberato e riprenderà i sensi nella dimora di un vegliardo che si è preso cura di lui. Il vecchio, a questo punto, inizia a narrare i fatti di guerra che hanno portato alla liberazione del giovane: l'analessi non solo è fondamentale per sciogliere la curiosità del lettore, ma è anche necessaria per giustificare le successive azioni del protagonista. Questo tornare sul passato per rinarrarlo da un punto di vista diverso non ha niente a che vedere con gli espedienti ritardanti dell'*epos*, né con la volontà di arricchire la trama con semplici episodi divaganti: è una ridondanza finalizzata alla coerenza logica del racconto, a sua volta subordinato, nei canti I e II, all'esigenza di porre il lettore in una momentanea condizione di svantaggio. Le prime due parti della novella, in altre parole, sono costruite in modo tale da trasformare le tecniche di differimento in strategie di curiosità e coinvolgimento. A questo punto, si innesca anche una spinta propulsiva verso l'epilogo teologico: Clotaldo, scoprendo di aver perso tutta la famiglia, gli amici e anche la bella Egilda, si congeda dall'interlocutore per visitare in solitudine le rovine dei suoi castelli.

3. Come anticipato, nell'*Algiso o la Lega Lombarda* di Cantù l'archetipo epico-eroico, accanto a quello della novella sentimentale, è evidente nella scelta stessa dell'argomento, ovvero la nota battaglia di Legnano del 1176 in cui la Lega Lombarda, guidata da Alberto di Giussano, sconfisse l'imperatore Barbarossa. Proprio da queste premesse risulta ancora più interessante l'insistenza sull'*inventio* narrativa e sulle strategie con cui l'autore tenta di trasformare l'azione epica in intreccio romanzesco. L'incipit è anche questa volta *in medias res*, ma non per l'esigenza (tradizionalmente epica) di avviare l'opera in prossimità dell'azione. La vicenda, infatti, si apre con un aneddoto affettivo che anticipa notevolmente il nucleo eroico della novella, sovvertendo così gli equilibri tradizionali dell'epopea.

In un certo senso, le ragioni dell'intreccio legittimano un avvio anticipato rispetto all'inizio del conflitto bellico, con il solo scopo di introdurre un quadro storico-politico e di agganciare all'argomento principale la componente sentimentale della trama. In una dettagliata quanto didascalica descrizione di oggetti e costumi medievali, Vitano, nobile comasco e ghibellino, si reca a Lodi con i figli Aldighiero e Ildegarde per assistere ai giochi offerti al cospetto dell'imperatore. Vincitore del torneo è un misterioso cavaliere milanese che manifesta pubblicamente la propria ribellione al Barbarossa. Il cavaliere, la cui identità resta sconosciuta, si inginocchia ai piedi di Ildegarde pregandola di incoronarlo. La giovane accondiscende con gioia, ma Vitano non è disposto a tollerare i sentimenti della figlia nei confronti di un traditore dell'impero:

Ma a quell'applauso, a quel solenne onore  
sdegno e corruccio intorbidia Vitano.  
– Che la mia figlia ad un ricambio amore  
dell'esecrata razza di Milano? –  
Ed il tumulto dell'oppresso core  
tenta sviar della sembianza invano:  
sicché, tosto lo può, prende la figlia,  
schiva i guardi, e al tornar volge la briglia.

(*Algiso*, I, ottava 25)

Colta dalla disperazione, Ildegarde si affida all'amore materno, secondo un copione ben consolidato nella novella romantica.<sup>162</sup> In questo frangente si colloca una lunga analessi esplicativa: la giovane racconta di aver già stretto un patto d'amore con quel cavaliere, di cui svela il nome (*Algiso*), gli antefatti e il rapporto d'amicizia con il fratello *Aldighiero*. L'analessi, nel fornire delle spiegazioni sul passato, produce anche un sistema di attese e di segnali fondamentale per la costruzione dell'intreccio: le vicende che in precedenza hanno legato *Aldighiero* e *Algiso* si dimostreranno necessarie per giustificare il corso degli eventi bellici e amorosi. Questa disseminazione di informazioni produce ciò che *Loretelli* chiama il «passato futuro» della narrazione, che consisterebbe in una serie di indizi atti a stimolare il ricordo e le attese del lettore.

Un esempio di questo espediente lo si ritrova anche tra la prima e la seconda parte. Al termine del canto I, nel mezzo di una ribellione a Milano, *Algiso* viene colpito e imprigionato. All'inizio del canto successivo, osservando il panorama da un pertugio della sua prigione, l'eroe scorge il Castello di Baradello, vicino a Como. Il narratore, a circa metà del canto I, aveva abbandonato *Ildegarde* proprio a Como per dedicarsi alle vicende milanesi dell'eroe. Fornendo quel dettaglio geografico vengono dunque stimulate le attese del lettore sulla possibile riunificazione dei due innamorati. Durante la notte, in effetti, l'eroe viene raggiunto da un canto di trovatore, identico a quello che *Ildegarde* intonava durante i loro primi incontri. In seguito riceve un biglietto con l'annuncio dell'imminente liberazione da parte di *Aldighiero*, grazie al quale potrà ricongiungersi alla sua giovane amata e celebrare le nozze in gran segreto.

La ricerca di un intreccio su base sentimentale, nell'*Algiso*, sembra quasi nascere da un'urgenza talvolta priva dei necessari accorgimenti logico-causali. Nel passo in questione, ad esempio, *Sestini* non si preoccupa di spiegare come *Ildegarde* fosse a conoscenza della prigionia di *Algiso*, liquidando la questione molto rapidamente:

---

<sup>162</sup> Cfr. *Pozzobon* 1984, pp. 42-44.

E [Ildegarde] narrar sguità come al fratello  
venuto era intenzion di sua ventura  
e come a prezzo d'or guadagnò quello  
che il custodiva entro l'esose mura.

(*Algisio*, II, ottava 34)

Anche in un altro episodio fondamentale per l'evoluzione della storia, l'intreccio sembra risolto per pura casualità. Nel canto III, dopo aver a lungo peregrinato tra le città lombarde e venete nel tentativo di comporre un fronte anti-imperiale, *Algisio* si imbatte casualmente in due bravi nell'atto di rapire *Ildegarde*. L'eroe la salva, guadagnandosi finalmente la fiducia di Vitano e risolvendo in questo modo due nodi fondamentali dell'intreccio: la creazione di una Lega lombarda al completo e la legittimazione dell'unione con la giovane. Il fatto che l'episodio determinante per lo svolgimento venga affidato a un incontro casuale è di per sé sintomo di una tecnica ancora immatura; ma è, allo stesso tempo, segnale inequivocabile di una *forma mentis* ormai del tutto votata alla narrazione moderna.

4. Nelle due novelle di Grossi non sembra esservi un impiego significativo di analessi o alterazioni dell'ordine temporale. La *Fuggitiva*, che è interamente presentata come racconto retrospettivo, riporta i fatti in modo del tutto lineare. Lo stesso si può dire per l'*Ildegonda*, strutturalmente più ampia, sicuramente attraversata da strategie di sospensione e coinvolgimento, ma non per questo articolata su uno sfasamento significativo dei piani temporali. Le brevi analessi hanno per lo più lo scopo di informare la protagonista di alcuni fatti (la falsa condanna a morte di Rizzardo, lo svelamento delle menzogne della badessa, significativo perché posto in prossimità dell'epilogo), incidendo sulla sua psicologia senza però influenzare in modo determinante il corso degli eventi. Si tratterebbe insomma di ritardamenti e approfondimenti emotivi, non di 'ostacoli'. L'iter compositivo della novella, stando anche alle ipotesi disponibili, potrebbe aver ostacolato la costruzione di un intreccio anacronico. È difficile cogliere nel dettaglio questo processo, ma si può pensare a una scrittura inizialmente *a rebour*, confermata non solo dalle ottave inviate a Torti in una lettera del 1818, ma anche dalla testimonianza di Teresa Borri Stampa, amica di Grossi, che a margine dell'opuscolo di Cantù *Vita e opere di Tommaso Grossi* annota: «L'*Ildegonda* la scrisse incominciando dalla fine così mi disse». <sup>163</sup> Allo stesso tempo, però, si può anche immaginare una scrittura disordinata e «a precipizio», secondo l'ipotesi, apparentemente confermata dalle epistole e dai documenti autografi, «di un testo formatosi in seguito all'aggregazione di segmenti narrativi concepiti e rielaborati in modo autonomo, solo in un secondo momento saldati tra loro tramite ottave di raccordo a costituire un tessuto narrativo organico e coeso». <sup>164</sup> Ad ogni modo resta evidente una frizione tra due componenti eterogenee: una più avventurosa e

---

<sup>163</sup> La notizia è riportata in Crespi 2018, p. 245.

<sup>164</sup> *Ibid.*



propriamente narrativa, l'altra invece più distesa e liricamente vibrante; frizione che, forse per via delle dinamiche compositive, o forse solo per la diversa articolazione del contenuto, delle vicende e dell'ambientazione, tende a concretizzarsi in una distinzione tra i canti I-II e i canti III-IV. Sintomatico, a tal proposito, il fatto che ben sette delle otto sequenze narrative isolate da Borrelli si concentrino sui primi due canti, mentre gli ultimi due possono essere riassunti in un unico punto:

8) Ildegonda, saputa la terribile notizia [la condanna di Rizzardo come eretico], si consuma nel dolore, ma prossima a morire può finalmente rasserenarsi, perché un frate le dice che le accuse fatte a Rizzardo sono false e che il padre è in pace con lei.<sup>165</sup>

La coerenza logica della narrazione, nella novella, si verifica soprattutto per disseminazione di piccoli indizi e rimandi a distanza, in modo simile a quanto visto per l'*Algisio*, di cui sembra anticipare anche lo stratagemma della prigionia e della liberazione annunciata da una romanza. Nel canto II, Ildegonda viene punita con la segregazione in convento per aver tentato di fuggire con Rizzardo. Ad un tratto ode una romanza provenire dall'esterno:

S'innalza un canto... «Errante, pellegrina,  
e pur segnata della croce il petto  
la regal casa abbandonò Fiorina  
per seguir l'amato giovinetto:  
combattendo al suo fianco in Palestina  
fu il terror de' credenti in Macometto:  
da valorosi insiem caddero in guerra,  
dormono insieme in quella sacra terra.

Era d'autunno un bel mattin sereno  
l'ultimo ch'ella si destava all'armi  
«Fiorina, ah non voler» diceale Sveno  
«non voler nella pugna seguirarmi:  
immensa strage s'apparecchia, oh! almeno  
il diletto tuo capo si risparmi».  
non l'ascoltava: insiem caddero in guerra,  
dormono insieme in quella sacra terra.

I cadaveri santi fur trovati  
nel campo ove la strage era maggiore

---

<sup>165</sup> Borrelli 1998, p. 24. Sintomatico è anche il fatto che Marcazzan, per potersi esprimere positivamente sull'opera a partire da un criterio di liricità e verità psicologica, affermi che bisognerebbe «distruggere le tre parti precedenti [canti I, II, III] o ridurle a un antefatto più umano e sfumato, nel quale abbia parte un'inafferrabile fatalità più che il concorso macchinoso di forze e volontà che non appaiono psicologicamente motivate o proporzionate all'effetto». (Marcazzan 1955, p. 167).

tenacemente insieme ambo abbracciati  
in atto dolce di pietà e d'amore:  
riposano gli spiriti beati  
nella pace ineffabil del Signore;  
i corpi, come già caddero in guerra,  
dormono insieme in quella sacra terra».

(*Ildegonda*, I, ottave 22-24).

Il canto introduce con ogni evidenza un episodio divagante; ma è anche, *en abyme*, l'anticipazione di un successivo tentativo di fuga da parte di Ildegonda. Tra episodio e cornice non si percepisce una differenza di tono e contenuti; la diversione, anzi, condensa in sé la natura romanzesca della vicenda principale e determina anche gli sviluppi nell'intreccio, trattandosi di un mezzo impiegato da Rizzardo per convincere Ildegonda a fuggire. Qualcosa di simile accade anche nel canto I, quando i due innamorati pronunciano un giuramento che affonda le radici in una leggenda popolare:

Così di consolarla ei s'affatica,  
ma alla fanciulla ogni lusinga è tolta,  
e parle che una voce al cor le dica  
«Non sperar di vederlo un'altra volta».  
D'ogni conforto uman però nemica  
disfacendosi in lagrime l'ascolta,  
e come certa già di sua sciagura  
un suo strano pensier volge e matura.

Universal correva in fra le genti  
una stolta credenza a quella etate,  
che sorgesser dai tumuli recenti  
l'anime all'altra vita trapassate,  
e a visitar tornassero i parenti  
e le persone caramente amate,  
per varj segni dando lor contezza  
se in loco eran di pena o di salvezza:

Nell'età prima al creder più leggiera  
avea Ildegonda quell'error succhiato,  
quando d'amiche tra una poca schiera  
nel loco della casa il più appartato  
avidamente s'accogliea la sera,  
e ogni lume alla camera levato,  
tutte a cerchio, fantastiche avventure  
narravansi di spettri e di paure.

Ed or le torna alla memoria un fatto  
che avea più volte già in quel crocchio udito,

siccome fêr di visitarsi il patto  
premorendo un de' duoi, moglie e marito;  
e come quel sia valido contratto  
quando con certe forme è statuito,  
e stretto è il primo che di viver cessa  
da arcana forza a scioglier la promessa:

(*Ildegonda*, I, ottave 59-61)

Anche in questo caso l'episodio assumerà significato nel seguito del racconto, quando Ildegonda, reclusa forzatamente in convento, verrà tormentata dalla visione infernale dello spirito di Rizzardo. Si è di nuovo di fronte a un tentativo, seppure ancora meccanico, di creare un intreccio coeso lungo le direttrici della memoria e dell'attesa. Gli effetti di *suspense*, però, sembrano spesso attenuati dalla regia esterna del narratore, che anche nell'episodio della romanza risolve rapidamente ogni dubbio sull'identità del cantore:

Tacque, ma non fu il suon del tutto spento  
che in quell'alto silenzio trascorrea,  
però che dalle mura del convento  
le triste note l'eco ripetea,  
e mormorare un flebile lamento  
per la vasta campagna s'intendea,  
che a poco a poco manca, e si confonde  
col susurrar dell'acque e delle fronde.

Fu il suo Rizzardo a riconoscer presta  
la bella solitaria innamorata,  
e la memoria lusinghiera e mesta  
de la coppia che il canto ha ricordata,  
invitandola al pianto, in cor le desta  
il desio della prossima crociata,  
a che Rizzardo contra il suo volere  
dalla città fu assunto cavaliere.

(*Ildegonda*, II, ottave 25-26)

Molto più avvincente sembra invece il racconto delle allucinazioni che attraversano il canto III della novella, ancora oggi memorabili per icasticità e sperimentalismo:

D'onde alzando la faccia insanguinata,  
però che nel cader s'è tutta pesta,  
vedea la cella a un tratto rischiarata  
da una luce di fiamma, e in mezzo a questa  
starsi in martorio un'anima dannata  
coi capelli drizzati in su la testa,

lo sguardo spaventevole travolto,  
e rigonfiati i muscoli del volto.

E non tanto del foco in ch'egli ardea  
crucioso il miserabile dolente,  
quanto d'un altro spasimo pareva  
ond'era lacerato internamente;  
chè dalla bocca fuori gli pendea  
la coda smisurata d'un serpente  
e il flagellava per la faccia, mentre  
il capo e il tronco gli scendean nel ventre.

È quanto un braccio e più grossa la dira  
bestia, e sbarrate tiengli le mascelle:  
con ambe mani egli l'abbranca, e tira  
di tutta forza, néperò la svelle;  
perchè tratta a ritroso, e mossa ad ira  
si gonfia, e innaspra la scagliosa pelle,  
e l'irte spine delle terga estolle  
che s'appuntellan nella carne molle.

Fischia la biscia nella orribil lotta  
entro il ventre profondo del dannato,  
che dalla bocca lacerata erutta  
un torrente di sangue raggruppato;  
e bava gialla, venenosa e brutta  
dalle narici fuor manda col fiato,  
la qual pel mento giù gli cola, e lassa  
insolcata la carne ovunque passa.

Fisso nella infernal larva ha lo sguardo,  
che con fragor di catene infinito  
al desco s'avvicina a passo tardo  
e a lei mostra la lettera col dito.  
Riconobbe a quell'atto il suo Rizzardo,  
gridar pur volle; ma era già sparito,  
e successa con subita vicenda  
era vision nova più tremenda.

Chè in quell'istante di veder le sembra  
stranamente confondersi e mischiarsi  
tutte fra lor di Rizzardo le membra,  
e in un brutto demonio trasformarsi:  
allor sue forze la Caduta assembla,

e a quell'orribil mostro per sottrarsi,  
in piedi sbalza e fugge, e pur sel mira

(*Ildegonda*, III, ottave 55-60)

È bene specificare, però, che questo effetto sembra quasi sfuggire al controllo dell'autore, che in una lettera al Torti del 1818 si chiede se la lunga e meticolosa descrizione del dannato non offuschi il progetto «di voler lasciar credere che tutte queste cose non succedono in realtà ma che sono puri effetti d'una fantasia alterata».<sup>166</sup> Ciò è forse indizio di una resistenza all'oscurità narrativa, sintomo di una compostezza ancora classica nel presentare il 'disegno' e le situazioni del poema in modo lucido. A confronto con le altre opere, l'*Ildegonda*, che tanto piacque agli opposti schieramenti, si presenta come una sintesi ben riuscita di gusto romanzesco, limpidezza strutturale e gestione rassicurante delle informazioni.

### 2.3. Temporalità emotiva

L'alternanza o il susseguirsi, all'interno dei testi, di sezioni statiche e altre più dinamiche potrebbe suggerire la compresenza di due opposti paradigmi narrativi: l'uno più classicistico, erede dell'azione epica, l'altro moderno, votato all'urgenza dell'intreccio. Non bisogna però trarre conclusioni affrettate. Molti romanzi contemporanei, di fatto, puntano su una temporalità emotiva che valorizza la quiete, la lentezza e l'introspezione. Da questo punto di vista le novelle possono apparire anche più moderne di quanto si è portati ad immaginare osservandone soltanto la struttura.

La *Pia* rappresenta un buon esempio per chiarire l'assunto. Come anticipato, la parte I sembra slegata dall'intreccio romanzesco dei canti II e III, a cui oppone la certezza dell'epilogo e una narratività più lenta e distesa. Coerentemente con l'intento edificante dichiarato da Sestini, inoltre, il narratore esterno rassicura subito il lettore circa l'integrità morale della Pia, rinunciando così a un possibile motivo di curiosità. Ecco, a titolo d'esempio, una breve sequenza che ritrae i due coniugi a cena:

A mensa ei siede muto e turbolento;  
stagli incontro la donna, e fissa i rai  
più che nei cibi in lui, ché il turbamento  
mal celato ne ha scorto; e poi che assai

---

<sup>166</sup> «Mi è nato anche un altro dubbio ed è che la descrizione di quell'anima dannata che appare alla fanciulla non sia troppo lunga e troppo minuta, e temo che quel serpentaccio si può dire misurato col braccio, quel tirarlo che fa il *revenont*, quei fischi che mette, quella bava, quel sangue, e che so io, non mi distruggano l'idea che ho io di voler lasciar credere che tutte queste cose non succedono in realtà ma che sono puri effetti d'una fantasia alterata: Cosa ne dici? Ho da mandar tutto al fuoco, e cominciar da capo? per tutto intendo tutta l'apparizione col fulmine inclusive, perchè in ogni caso mi riservo le 3 stanze della mano che discende e quelle poche che servono di principio all'ultima parte: Che bella idea è quella d'incominciar dai piedi: ho paura per dirti la verità che questa mia scoperta abbia ad abortir male». (Grossi 2005, I, p. 121).

stette in silenzio, grazioso accento  
movendo, gli dicea: – Sposo, che hai?  
– Nulla – ei rispose –, ed un amaro riso  
chiamò sul labbro, e non fe' lieto il viso.

Ma poi che il castellan la mensa tolse  
e restar soli nella chiusa stanza,  
le bianche braccia al collo ella gli avvolse  
siccome avea di far sovente usanza:  
poi nelle mani sue la man gli accolse,  
e con ingenua e tenera sembianza  
la strinse e ne sperò bel cambio invano;  
qual di persona morta era la mano.

Tremò, s'impallidi, ma avvalorata  
da coscienza di sentirsi pura,  
e visto che di seno avea levata  
per notarla, domestica scrittura,  
pensò che avesse l'anima agitata  
del censo avito in qualche acerba cura,  
e si scostò con femminil modestia  
onde al suo cogitar toglier molestia.

(*Pia de' Tolomei*, I, ottave 31-33)

Proprio la posizione di 'vantaggio' in cui è posto il lettore, tuttavia, diviene in questa prima parte un pretesto per dilatare la tensione che prelude all'abbandono e alle successive peripezie di Nello. Il narratore può sospendere il tempo del racconto con squarci elegiaci (tra cui un lamento di Nello, combattuto da sentimenti opposti), momenti di intima solitudine notturna e invocazioni liriche ad oggetti simbolici, come il letto matrimoniale disertato dal marito. Persino l'esuberanza didascalica dell'*incipit*, con la descrizione dell'ambiente esterno e delle stanze del palazzo, contribuisce alla costruzione di una profonda temporalità emotiva. In questo caso il narratore gioca di volta in volta sulle somiglianze o sul contrasto tra la descrizione dell'ambiente circostante, le emozioni provate dalla protagonista e il tragico destino che la attende, di cui la Pia si dimostra ancora ignara. Si legga ad esempio quest'*ekphrasis* delle stanze del castello, condotta con insistenza sullo splendore degli oggetti e sulla meravigliata reazione della giovane:

Entran la bella donna e il cavaliere  
nel limitar della magion ferale;  
non travagliata da verun pensiero  
ella ricerca i vòti atri e le sale;  
osserva l'ampio e sinuoso ostiero  
e i nascondigli e le ritorte scale,

donde si cala in cave di tenebre,  
che percorron del monte le latebre.

Vede alle mura ed alle travi appese  
armi smagliate di guerrier vetusti,  
e insegne nei civili assalti prese,  
rastrelli, e sbarre d'alberghi combusti;  
legge descritte le onorate imprese  
nei piedistalli degli sculti busti,  
e il loco estranio contemplando, sente  
gioia e stupor la giovinetta mente.

[...]

Còlta da strania meraviglia vede  
la Pia tai cose, e mentre intorno gira  
s'arretra il guardo e se va innanzi il piede,  
e finchè dura il giorno attenta mira:  
quando delle crescenti ombre s'avvede,  
nelle camere interne si ritira,  
ove ancor le riman molto a vedere  
allo splendor di lampade e lumiere.

(*Pia de' Tolomei*, I, ottave 18-29)

Diversamente dalla *Pia*, il narratore esterno e onnisciente del *Clotaldo* gestisce la temporalità per mezzo di una restrizione delle informazioni. Lungo tutto il racconto della prigionia, che rappresenta di fatto un'ampia sospensione degli eventi, il lettore è posto in una condizione di svantaggio quasi analoga a quella dell'eroe. Clotaldo (e noi con lui) trascorre gli anni nella sua buia prigionia scorgendo solo il tenue lume della luna e ascoltando i rumori provenienti dall'esterno. Sente un fragore d'armi e si illude che l'amico Ruberto, a cui è legato come un fratello, stia giungendo in suo soccorso:

Ma il crescente fragor, che, cupo in prima  
e indistinto e lontano, indi ad ogni ora  
più si fa presso, e sembra veramente  
alterno calpestio di genti armate.  
E grida, e tintinnio di spade e lance,  
destano al prigioniero le sopite  
potenze della vita; ond'ei sul fianco  
s'alza, e tenta il cammin per la deserta  
cava, quanto il consente la catena  
che lunga dal piliere orribilmente  
scende, e le membra dolorose annoda.  
E più cresce il clamor; cresce, e distinte

ode le voci, e numera gli accenti.  
Clotaldo! fratel mio! sorgi, Clotaldo!  
[...]  
Poi repentino un tremito per l'ossa,  
e pel sangue scorrea di gioja un rivo,  
finché la speme alle parole il varco  
rallegrò: Se' tu dunque? T'odo io ancora,  
o fratel mio? Se l'angelo non sei,  
che me dal letto dell'angoscia chiama  
alla pace suprema, ancora un detto! –  
Che? Tutto è muto? E il rio silenzio usato  
Su quest'alma ripiomba, e la comprime?

(*Clotaldo*, I, vv. 222-253)

Ascolta gli inni della caccia, di tanto in tanto gli pare di percepire un canto di donna, il tutto in un'atmosfera elegiaca infarcita di apostrofi, lamenti, riflessioni esistenziali. Così, quando nel canto II un messaggero gli annuncia l'imminente liberazione, anche il lettore è preso alla sprovvista; quando Ruberto viene a scarcerarlo e, abbracciandolo, si accascia morente al suolo, non ci si può che meravigliare:

In caldo amplesso si serrar le braccia  
de' ritrovati amici; e petto a petto  
aggiunto, palpitar, svennero entrambi.  
Né più l'un si riebbe; e l'amoroso  
spirto, seguace dell'interno affetto,  
la ferita deluse, ond'era fato  
ch'egli pur si perisse. Il duro caso  
commosse ogni uom. L'esanime guerriero  
quinci gemendo trasportar nel breve  
giro d'erma chiesetta, e mormorando  
l'accorso sacerdote il requie estremo,  
entro un umil sepolcro fu rinchiuso

(*Clotaldo*, II, vv. 70-82)

Pur se attraverso un codice lirico di maniera, nelle prime due parti del *Clotaldo*, e nella scelta stessa di introdurre la lunga parentesi della prigionia, affiora una consapevole ricerca di strategie atte ad espandere la temporalità emotiva, fino quasi ai limiti dell'esperienza soggettiva del protagonista.

Anche nell'*Aliso* di Cantù la reclusione dell'eroe fornisce il pretesto per una sequenza statica e contemplativa. In questo caso, però, la temporalità sembra risentire di qualche schematismo, a partire dall'ottava che introduce la quotidianità del prigioniero:



Qui dentro al prode il dì passa increscioso  
passa la notte torbida ed eterna;  
l'alba ogni dì saluta, ognor dubbioso  
se alla doman più fia che la discerna.  
Ma vigor di natura e generoso  
proposto accheta la procella interna;  
contento che scrutando il cor sicuro,  
mondo lo trova e di delitti puro.

(*Aliso*, II, ottava 5)

Le strofe che seguono espandono questa premessa, alternando elenchi di azioni iterative o condizioni statiche a veri e propri monologhi. Il narratore, anche nel farsi carico dello stato d'animo del protagonista, sembra mantenere sempre una distanza obiettiva, forse anche a causa dello schema metrico, meno fluido e libero rispetto allo sciolto del *Clotaldo*. L'espansione del tempo del racconto avviene più per l'accumulo di dettagli e sequenze mimetiche che per un'effettiva dilatazione emotiva:

Non ha un amico che gli sia conforto;  
non ha con cui sfogando il duol divide:  
ma la certezza del soffrire a torto  
a costanza virile il cor gli affida.  
O nel pensiero dei Celesti assorto  
par che una gioia placida gli arrida  
pensando come Tal sempre il rimiri  
che dell'insetto ancor nota i sospiri.

– E forse solo il Ciel, dicea, vedrammi  
portar costante come vuol la sorte,  
o se un coltello a qui sgozzar verrammi  
o se languirò sempre in queste porte –  
ma nel suo viso appar come l'infiarmi  
tristo il pensiero d'illaudata morte:  
e della man facendo notte agli occhi,  
s'incurva colla fronte in sui ginocchi.

(*Aliso*, II, ottave 6-7)

Del resto, l'approdo a una temporalità romanzesca, nel genere della novella in versi, non pare né immediato né banale. Da questo punto di vista, la *Fuggitiva* di Grossi, nonostante l'adozione di un narratore in prima persona, sembra ancora molto vicina agli esiti immaturi dell'*Antonio Foscarini e Teresa Contarini* di Pindemonte. Entrambi i testi presentano una successione di eventi abbastanza repentini, tanto che si potrebbe parlare di una temporalità da romanzo antico. Nella novella di Pindemonte, ad esempio, il corteggiamento di Teresa viene riassunto in poche ottave, con indicazioni temporali

schematiche e senza che se ne percepisca realmente la durata (in corsivo i riferimenti temporali):

Tra sì nobile amante, e sì perfetto,  
e un marito sì rozzo, e sì dappoco  
un cor gentile, a cui gentile affetto  
è accolta in specchio vigoria di fuoco  
star non potè che verso il primo oggetto  
non sentisse piegarsi a *poco a poco*,  
né di questo inclinar s'avvide in pria,  
che ella sì disse: «Ahi ch'io non sia più mia».

[...]

*Scorso era l'anno* ed agitata, e mesta  
cerca, né trova mai gioia, o riposo,  
mentre le ondeggia in orrida tempesta  
di rimorsi, e desiri il cor dubbioso.  
*Più volte* egli l'avea forte richiesta  
che il lasciasse in sua casa entrar nascoso,  
Teresa dell'assenso non compiacque  
*di nuovo* ei la richiese, ed ella tacque.

(Antonio Foscarini..., ottave 12-14)

Nella *Fuggitiva*, l'adozione di un narratore autodiegetico dilata sicuramente le maglie del discorso, ma non determina di per sé un effettivo senso di temporalità. Gli eventi salienti emergono come rapide impennate su una griglia cronologica astratta; la loro significatività è segnalata con espedienti retorici carichi di *pathos*, ma si tratta pur sempre di tessere stilistiche che incidono poco sulla percezione del tempo come sedimentazione delle emozioni. Il 'tempo del racconto' è più rapido del 'tempo della storia', e le digressioni, più che dilatare la percezione delle vicende dall'interno, sospendono la narrazione per riportare il lettore al momento dell'atto elocutivo, quando la protagonista racconta alla madre la propria vicenda. Lo si vede nell'esempio che segue, con quel «credilo madre» che introduce un commento a margine senza affatto dilatare la temporalità, già sommaria, degli eventi (corsivi miei):

Frattanto proseguiva *a gran giornate*  
ansia per tutto alle sembianze conte  
domandando se pur fosser passate  
le schiere ai cenni di Terigi pronte.  
*Di di in di* più vicina alle adorate  
pupille mi vedeva; un bosco, un monte  
sol ci tenea divisi e forte in petto,  
sentia la scossa del soverchio affetto.

Né puro di piacer senso era tutto,  
*credilo madre*, quel che allor sentia;  
ma di gioja un feral misto e di lutto  
che dal tumulto della gioja escia:  
or di vederlo dal desio distrutto  
sentiva il core che nel sen languia,  
e or scelto avrei da insana smania vinta  
pria che mirarlo di cadere estinta.

Combattuta così senza aver posa  
l'alma e le membra travagliate e rotte  
dai lunghi stenti di via faticosa  
e dalle interne mie crudeli lotte,  
giunsi dove al confin scitico posa  
picciol villaggio e già scendea la notte:  
e qui pur giunte intesi esser le schiere  
di tormento a me fonte e di piacere.

Già cavalcando al mio fratello appresso:  
giovin veggio che il bacia e stringe al seno:  
qual vestir?... Quali forme?... Qual amplesso?..  
Quasi direi che di Terigi sieno.  
Solleva il volto: oh ciel! che miro? è desso!  
È il mio Terigi! non ho allor più freno,  
balzo di sella, ver di lui mi spingo  
e con le braccia il collo amato cingo.

(*Fuggitiva*, ottave 25-28)

Al contrario, invece, Grossi sembra giungere a risultati più maturi nell'*Ildegonda*, forse anche grazie alla maggiore estensione della novella. Specialmente negli ultimi due canti, la segregazione della protagonista si traduce in una temporalità più espansa, in grado di accompagnare il lento consumarsi delle forze della protagonista. Per agevolare un confronto con la *Fuggitiva*, però, è forse più utile leggere un passo del canto I:

Spesso, abbracciando gli origlieri e il letto,  
il suo Rizzardo d'abbracciar si crede;  
e come donna fuor dell'intelletto  
sensibilmente a sé dinanzi il vede,  
e con lui parla, e sente il poco affetto  
rimproverarsi e la mancata fede,  
le par ch'ei piagna, e pur com'ella suole,  
di lagrime il conforta e di parole.

«Ch'io t'abbandoni?» dicea spesso, «ch'io  
giammai ponga in altr'uom gli affetti miei?»

Deh! per pietà non crederlo, cor mio,  
che nè manco volendo io lo potrei:  
ti giuro, o mio Rizzardo, e sallo Iddio  
siccome a me tu necessario sei:  
ei che il segreto mio gemito ascolta  
sa ch'io di duol morirò se ti son tolta.

La madre?... Oh! la dolente madre mia!  
La dolce madre! io l'ho pur sempre in core:  
sai di che amore io l'ami, e tuttavia  
quel che a te porto è più profondo amore:  
tutta in pianto pregavami la pia,  
che cedessi al voler del genitore,  
con cari nomi mi pregava, ed era  
rifiutata per me la sua preghiera».

Sì vaneggiando, il letto d'infocati  
baci travaglia tuttavolta e abbraccia;  
a più illudersi gli occhi tien serrati  
e sulle coltri abbandona la faccia;  
e dolcemente ne' bei dì passati  
lascia rapirsi d'aurei sogni in traccia,  
di pensiero in pensier passa e delira  
e dimentica il duol che la martira.

Ma intanto che la bella dolorosa,  
così fra il sonno e il vaneggiar sopita,  
dal pianger finalmente si riposa  
e il travaglio addormenta della vita,  
ecco giunger Rizzardo, d'ogni cosa  
ignaro, che dappoi fosse seguita,  
e cruccioso dall'orto, e pien di sdegno  
invitarla al veron col noto segno.

(*Ildegonda*, I, ottave 32-36)

La parentesi emotiva è breve e viene subito ricondotta alla narrazione agile di questa prima parte. I rimorsi nei confronti della madre coprono pochissimi versi, i sentimenti sono teatralizzati, il tempo del racconto è comunque sommario rispetto al tempo della storia. A confronto con la prima novella, tuttavia, la griglia cronologica si allenta, i riferimenti sono meno schematici e le reazioni della protagonista inducono il narratore a sospendere la progressione degli eventi e a muoversi su sequenze spazio-temporali simultanee, come si evince dall'attacco dell'ultima ottava («ma intanto...»).

## 2.4. Componenti eterogenee

Tra le novelle qui esaminate, il *Clotaldo* di Carrer è quella che forse esibisce in diacronia una più vasta gamma di strategie romanzesche, dalla variazione dei punti di vista (con dilatazione della temporalità emotiva) alla funzione strutturale dell'analessi. Come si è visto, però, l'autore stesso afferma di aver integrato la narrazione con una componente morale e allegorica in grado di elevare la 'concitazione' e 'povertà' del disegno originario. La presenza di un'istanza di ascendenza classicista è visibile in una sorta di 'proemio' introdotto immediatamente a ridosso dell'incipit narrativo:

E tu brami da me, leggiadro spirito,  
ch' io svolga intera agli occhi tuoi la tela  
di sì lunghe sciagure, e di Clotaldo  
l'alto natal ti narri e i giovanili  
fatti, e qual caso un così forte e bello  
garzone addusse al miserabil passo  
tal ch'ogni ammenda del destin fu tarda  
a ravvivar la spenta alma nel duolo,  
che solo in seno a Dio trovò sua pace?

(*Clotaldo*, vv. 24-32)

Gli ultimi due versi della citazione anticipano un contrasto visibile soprattutto nell'articolazione della macrostruttura: le prime due parti possono dirsi avventurose, passionali, 'umane'; nella terza e ultima, invece, il racconto trascende in senso mistico e teologico.

Nel canto III il narratore concede ancora ampio spazio al punto di vista del personaggio, il cui cammino è segnato da invocazioni e apostrofi blasfeme. Gli elementi naturali divengono i muti interlocutori di una coscienza lacerata, da cui, tuttavia, traspare poco della perturbazione che ci si attenderebbe in un simile frangente (*Clotaldo* ha appena saputo di aver perso tutti i suoi cari). I pensieri del protagonista sono governati da una mano razionale e da uno stile letterario che ricorda, seppure superficialmente, le filosofiche contemplanzi leopardiane:<sup>167</sup>

Virtù? mirabil nome! e bello! e santo!  
Mostratti a me, ch'io mi ti prostri: tante  
sono virtù, quante son genti e lingue.  
[...]  
Ed io pur t'adorai nei florid'anni,  
quando la sconsigliata anima mia,  
esuberante di speranze, il lento

---

<sup>167</sup> Sul probabile influsso di Leopardi, e in particolar modo del *Bruto minore*, vd. Ghidetti 2006, pp. 256 e ss; cfr. anche Mazzoni 1860, parte. I, p. 721.

avvenir precorra: ti finsi anch'io  
moderatrice dell'umane sorti,  
e t'ebbi fede, e t'invocai presente  
all'opre della destra e del pensiero.  
Volgomi addietro a rimirar le sparse  
vestigia di mia vita, e lutto e pianto  
incontro ad ogni passo, e un avvenire  
muto d'ogni allegrezza e d'ogni speme  
mi sorge incontro. [...]

(*Clotaldo*, III, vv. 121-159)

La vera svolta, però, si verifica quando il giovane giunge ad un tempio abbandonato nella foresta. All'iniziale scetticismo subentra qui una voce divina che rivela a Clotaldo le Verità della religione, indicandogli la via da seguire per la salvezza. Lo stile, questa volta, si pone a mezza via tra la severità del sermone e la razionalità del discorso metafisico:

A che, anelante di virtù sull'orme,  
stanchi la terra co' tuoi passi? Riedi,  
cercala in te: l'abbia, non l'abbia il mondo,  
a te che serve? Ma giusto e felice  
esser ti giova. Assai sofferarsi, gridi.  
[...]  
E dal senso infedel, che ti fa inganno,  
libera lo intelletto. Che parole  
son le tue che concetti? E su quai piume  
alle negate region t'insusi  
ardimentoso a giudicar l'Eterno  
e i suoi giudizi! In Lui giustizia e amore,  
sapienza e poter, tutte congiunte  
in una sola indefinita idea,  
alla cui norma il mondo si suggella,  
per lo falso veder di tue pupille  
appaiono divise; e della grave  
armonia poche ascolti e sparse note,  
che fan discorde metro al tuo pensiero.

(*Clotaldo*, III, vv. 323-350)

Alla concitazione della dimensione umana (canto I ma soprattutto II) si contrappone dunque la contemplazione spirituale: Clotaldo abbandona il mondo, si cinge di un saio e vive i propri giorni «in casta povertà contenta». Tale mutamento riflette bene la diacronia strutturale del testo, fondato per due terzi su un 'effetto romanzesco' e per un terzo sull'edificazione di un sistema etico-religioso. L'ultimo canto costituisce una

sezione a sé per ritmo, tematica e atteggiamento narrativo, mentre l'intera opera può essere considerata un ibrido di romanzo ed *epos*, innovazione e tradizione: la prima materializzatasi sul piano diegetico, la seconda su quello stilistico e semantico.

Nella *Pia*, lo scontro di componenti eterogenee emerge non tanto nella diversità di tono tra la prima parte e le due successive, ma in un espediente collocato proprio nel canto II, nel bel mezzo dell'*inventio* romanzesca. L'incontro tra Nello e l'eremita fornisce infatti a quest'ultimo il pretesto per introdurre due brevi racconti strutturalmente autonomi rispetto alla *fabula* principale, di cui però riflettono l'intento semantico. Il primo riproduce *en abyme* la vicenda della Pia: un cacciatore, dopo essersi a lungo preso cura di una bellissima cerva, viene convinto con l'inganno a cederla a un altro cacciatore, che la ucciderà. A questa altezza non è ancora stata svelata la menzogna di Ghino, di cui nemmeno l'eremita può essere a conoscenza se non grazie all'intuito e alla saggezza conferitegli dal magistero spirituale; si tratta dunque di una favola allegorica che racchiude e anticipa profeticamente il senso di tutta la novella. Il secondo racconto è invece tratto dal passo evangelico di Gesù e l'adultera (Gv, 8, 1-11), ed è sfruttato dall'eremita per convincere Nello a perdonare la moglie. I due episodi, da un punto di vista strutturale, funzionano un po' come le digressioni dei poemi eroici, dal momento che non sembrano condizionare il corso degli eventi: solo l'incontro con Ghino, infatti, convincerà Nello a perdonare la moglie ripudiata. Queste digressioni si presentano dunque come zone estranee al contesto romanzesco, finalizzate all'espressione di un sistema ideologico con pretese di universalità. Il fatto che l'eremita, dopo aver acceso la curiosità del lettore, influisca assai poco sulle decisioni di Nello (e dunque sull'intreccio) rafforza questa impressione, come se il personaggio rappresentasse un *alter ego* del poeta posto al servizio di un messaggio morale. Dal punto di vista semantico e qualitativo, dunque, le digressioni hanno la stessa funzione assegnata spesso all'azione eroica, cioè quella di presentare al lettore degli *exempla* di natura etica e allegorica.

Rispetto ai due casi appena discussi, nei testi in cui il modello eroico è evidente fin dall'argomento pare anche più agevole la sintesi tra epico e romanzesco, come se la caratura del tema bastasse ad equilibrare il ricorso a strategie romanzesche. La struttura dell'*Algiso*, ad esempio, può dirsi a tutti gli effetti ibrida: non solo perché la materia bellica pare inscritta in una cornice sentimentale, con la quale si apre l'opera; ma anche perché l'intera vicenda politica trova esito positivo solo da una compenetrazione reciproca delle due direttrici, congiunte nella personalità e nelle gesta dell'eroe. Come anticipato, infatti, il salvataggio di Ildegarde dalle grinfie dei bravi di Pagano (canto III), che è o può sembrare una semplice vicenda privata, è un evento fondamentale per risolvere anche l'impasse delle alleanze contro Federico Barbarossa.

Nei *Lombardi alla prima crociata* di Grossi colpisce l'impatto del nucleo romanzesco di Giselda<sup>168</sup> sulla materia epica; questa componente sentimentale e

---

<sup>168</sup> Cfr. Brognoligo 1916, p. 99: «L'intento di dare una veritiera e compiuta rappresentazione storica sopraffà ogni altro nei Lombardi, che perciò si risolvono in una serie di quadretti e di episodi, ciascuno dei

avventurosa eredita le caratteristiche delle precedenti narrazioni dell'autore, tanto che, in un'edizione delle novelle di Grossi apparsa nel 1837, venne pubblicato, a fianco alla *Fuggitiva* e all'*Ildegonda*, anche un racconto costruito attraverso un 'taglia e cuci' delle vicende di Giselda. Le parole con cui il curatore presenta il testo sembrano un'ulteriore conferma del rapporto 'virtuale' tra novelle romantiche ed episodi epici:

In questo volume ho inserito dapprima un episodio preso dai molti canti del poema, *I Lombardi alla prima crociata*; lo ho preso a pezzi qua e là come sta intarsiato nel poema, e mi pare che stia bene così da sé, e formi la più bella di tutte le novelle di questo autore; s'io osassi dargli un nome, lo direi *Giselda*.<sup>169</sup>

La facile riconoscibilità di un nucleo romanzesco ha indotto la critica a ipotizzare una composizione su due tempi, dove a una prima stesura episodica e patetica sarebbe seguita quella dell'argomento storico-eroico.<sup>170</sup> In realtà, come nota Marazzan, gli elementi che caratterizzano le peripezie di Giselda innervano tutto il poema, incentrato quasi esclusivamente sui fatti privati della famiglia di Arvino (lombardo, per l'appunto, fratello di Pagano e padre di Giselda e Galfiero).<sup>171</sup> L'epicità è inoltre corrosa da una moderata fedeltà al dato storico-reale e a una verosimiglianza di carattere umano: con forse l'unica eccezione dell'episodio della 'prova del fuoco' (canto XI, 61-73), nel poema non si ritrova nulla né dell'eroico né del meraviglioso cristiano o romanzesco,<sup>172</sup> mentre sembra esservi maggiore attenzione per le testimonianze storiche e per la sfera dei sentimenti. Su ciò si fonda anche la cosiddetta polemica anti-tassiana: i crociati sono persone ordinarie, con vizi, ambizioni, affetti umani, debolezze, e in quanto tali vengono ritratti senza alcuna deformazione ideologica se non quella, chiaramente in opposizione rispetto alle regole dell'*epos*, di negare l'eroicità della crociata.<sup>173</sup>

Tutto ciò è rafforzato dalla tecnica narrativa, che riproduce modalità episodico-romanzesche lungo tutte le dimensioni del poema. Innanzitutto manca il proemio: non

---

quali, osserva il Mazzini, sarebbe potuto divenir interessante se avesse dato argomento a una novella invece di esser legato con gli altri in un'unica opera».

<sup>169</sup> Anonimo, in Grossi 1837, p. VII.

<sup>170</sup> A smentire l'ipotesi di una composizione in due tempi fu soprattutto Michele Barbi. Per la questione vd. Marazzan 1955, p. 172 e Brognoligo 1916, p. 106.

<sup>171</sup> Cfr. Marazzan 1955, p. 172: «In verità tutta la storia di Giselda è intimamente intrecciata alle vicende della sua famiglia e in particolare dello zio Pagano, e anche, sebbene più estrinsecamente, ai casi della spedizione. Non ci sarebbe dunque bisogno di riferirsi alla testimonianza di Alessandro Manzoni ("son intention est de peindre une époque par le moyen d'une fable de son invention, à peu près comme dans Ivanhoe") per confermarci che il Grossi aveva fin dall'inizio concepito i *Lombardi* sul piano di un racconto poetico che aveva il respiro e la complessità di un romanzo».

<sup>172</sup> Cfr. Borrelli 1996, pp. 281-282: «Nei *Lombardi*, il 'meraviglioso' appare piuttosto distante dalle proposte emerse nel dialogo dei 'Conciliatori' – fatta salva qualche riserva per certi spunti del Visconti –, sulla linea di quello che Manzoni realizza nel romanzo, fondato sulla potenza delle forze dell'anima e sulla grazia divina che le sorregge e le soccorre secondo una necessità che la nostra logica non sempre comprende. È un meraviglioso del cuore e dei sentimenti, psicologico potremmo definirlo, che si realizza nel miracolo della conversione di Pagano, nel perdono da parte di Arvino delle atroci colpe commesse dal fratello (anche un parricidio) e nell'estremo pentimento di Giselda, sotto l'azione degli avvenimenti che la Provvidenza ordina con vigilanza esterna».

<sup>173</sup> Su questo aspetto si rimanda a Borrelli 1996.



c'è esposizione dell'argomento e non c'è alcuna dedica o intenzione encomiastica a sostenere la narrazione. Il poema prende avvio con una serie di dettagli storici e geografici e con un progressivo avvicinamento alla grotta in cui vive un pellegrino che, nel canto VII, si scoprirà essere Pagano, fratello di Arvino e zio di Gulfiero, fuggito dopo aver ucciso il padre e convertitosi a vita religiosa per espiare la propria colpa. La curiosità del lettore attorno alla figura del pellegrino è però alimentata fin dal primo, casuale, incontro con il nipote:

Disse Gulfier: «Se la domanda è onesta  
tu pur del nome deh mi sii cortese,  
ch'io far contenta almen possa l'inchiesta  
del padre e dirgli chi il figliuol gli rese».  
«Alta ragion», rispose in voce mesta,  
«per or mi vieta altrui farmi palese:  
giorno verrà di grazia e di perdono,  
forse è vicino, e allor saprai chi sono».

(*Lombardi...*, III, ottava 19)

La vicenda ha dunque inizio con un misterioso fatto privato che si estende fino a coinvolgere la dimensione eroica, producendo una serie di curiosità tipiche di un intreccio romanzesco. Alcuni *topoi* tipicamente epici, delegati in genere alla voce impersonale del narratore, vengono qui trasposti nello sguardo soggettivo dei personaggi. La prima apparizione dell'esercito crociato, ad esempio, è presentata dal punto di vista sfocato di Pagano:

Mentr'egli, all'alternar di preci sante,  
per gli omeri a due man si flagellava,  
un remoto fragor vario, incessante  
udito avea pel vano della cava:  
non era il vento che investia le piante,  
non l'onda che dall'alto rovinava,  
ma sì ben, quale udir giammai nol suole,  
un fragor d'armi effuso e di parole:

perch'ei n'uscia maravigliando fuore,  
e pei gioghi lontani e per le valli  
un brulichio confuso, uno splendore,  
un luccicar vedeva di metalli;  
quindi i vessilli e il segno redentore  
raffigurava e gli uomini e i cavalli  
che la montagna ingombrano da lunge  
fin dove del veder l'acume aggiunge.

A quella vista, prono con la faccia

devotamente sul terren si prostra,  
poi tende in atto di dolor le braccia  
alla soggetta spaventosa chiostra  
né valendo a stornar da quella traccia  
la schiera che di fronte gli si mostra,  
nel pio fervor del confidente zelo  
sovr'essa invoca la pietà dal cielo.

(*Lombardi...*, I, ottave 12-14)

Il classico catalogo degli eroi, invece, viene esposto per bocca di Arvino, all'interno di una narrazione in prima persona. Anche in altre situazioni i crociati sono presentati per mezzo di brevi bozzetti narrativi in cui si incrina ogni posa araldica ed eroica:

Allor che apparve Arvin, già in bel drappello  
si stringevano intorno a Boemondo  
di Fiandra il conte, Ugo del re fratello  
per sangue a nullo e per valor secondo,  
Tancredi, il duca de' fiamminghi e quello  
di Valsorda e Ranolfo; ma Raimondo  
solo passeggia e dispettoso, male  
comportando l'onor fatto al rivale.

Una devota melodia di canto  
udissi, e l'apostolico legato  
il vescovo Ademar giunse frattanto  
tutto di ferro fuorchè il capo armato;  
il sacro anello e il pretalizio manto,  
l'elmo e la spada recangli da lato  
quattro modesti anacoreti e macri  
in lunghi clericali abiti sacri.

(*Lombardi...*, II, ottave 30-31)

L'evento bellico, in definitiva, non si incarna nei paladini, nei loro rapporti di forza o in un'azione epica, ma rappresenta piuttosto lo *sfondo* sul quale si stagliano alcune vicende individuali. Il poema, in questo modo, racconta solo una delle storie possibili, resa interessante da una regia romanzesca e coinvolgente. La dimensione episodica pervade tutta l'opera: tolto il *disegno*, rimane, e anzi si complica, l'*intreccio*. Non c'è da stupirsi, dunque, che il finale dei *Lombardi* insista sulle dinamiche affettive tra Pagano, Arvino e Gualfiero più ancora che sulla riconquista del Santo Sepolcro

Il percorso di Grossi esemplifica quello di un'intera generazione letteraria, prima scettica nei confronti dei romanzi in prosa (tanto da doverli legittimare come 'poemi') poi sempre più estranea al paradigma epico. Le sue novelle in versi, ma soprattutto il poema finale, si comprendono forse meglio se inserite proprio in questo processo:

Dovette essere ben forte, nel Grossi, l'attaccamento alla poesia, se soltanto nel *Marco Visconti* si decise ad abbandonare quelle ottave che s'erano accompagnate fedelmente alle sue fantasie narrative, e che avevano resistito persino al logorio della materia storica, restia per la sua positiva concretezza, alla disinvolta e sciolta libertà dei modi poetici. Sui *Lombardi* pesa, in fondo, questa contraddizione [...]. Attaccamento alla poesia significava, per Grossi, attaccamento alla tradizione, riconoscimento dei suoi valori universali e perenni. Proprio quel motivo che spiega certa caratterizzazione più conservatrice e razionalisticamente equilibrata del nostro romanticismo, e che meno si lascia cogliere in esperienze più responsabili e consapevoli del loro impiego, si confessa nella sua forma più elementare e istintiva in questa riluttanza del Grossi a dire addio all'ottava e a spezzare il filo di una continuità nella quale la sensibilità rinnovata si sarebbe pur compiaciuta di risolvere l'antica.<sup>174</sup>

Marcazzan, indebolendo l'ipotesi di una diretta influenza di Manzoni, afferma che la definitiva conversione di Grossi alla prosa fosse dovuta alla popolarità editoriale toccata dal genere romanzesco. È un'ipotesi condivisibile, se si tiene conto dello scarso consenso ricevuto dai *Lombardi*, che delusero le attese dei più. Ma quel passaggio potrebbe essere stato accelerato anche da una constatazione di ordine pratico: il poema imponeva una serie di vincoli compositivi e strutturali non più in linea con la *forma mentis* ottocentesca e con le nuove modalità di lettura e fruizione. È probabile, insomma, che proprio l'esito ibrido e anti-eroico dei *Lombardi* abbia persuaso Grossi ad adottare il romanzo come via più naturale per la narrazione storica, oltre che come genere più adatto a una sintesi di istanze letterarie e popolarità.<sup>175</sup>

## 2.5. L'ultimo 'atto' della novella in versi: l'*Edmenegarda*

Il genere della novella, forse per la sua più facile fruibilità, continuò a essere intrapreso da diversi autori per tutta la prima metà dell'Ottocento e anche oltre.<sup>176</sup> Lo stesso Grossi

---

<sup>174</sup> Marcazzan 1955, p. 177; pp.178-179.

<sup>175</sup> Anche Manzoni, osserva Marcazzan, era giunto al romanzo per un percorso aristocraticamente letterario, cogliendo in quella forma la massima possibilità di espressione per uno scrittore moderno. Grossi, però, secondo il critico, accentuerebbe l'attenzione per la popolarità del genere: «Manzoni farà testo, da quel punto in avanti, per gli scrittori. Grossi fa testo, da quel punto in avanti, per quanto riguarda la sensibilità dei lettori». (Marcazzan 1955, p. 179). Sul ruolo esemplare di Grossi nel passaggio da epica a romanzo vd. anche Zatti 2000, p. 9: «[...] *I Lombardi alla prima crociata* (1826), poema tassiano fin dal titolo, denuncia l'inattualità del modello poetico tradizionale. Quel fallimento decreta un passaggio di consegne istituzionale dovuto al fatto che le istanze nazionali dell'età risorgimentale erano ormai incorporate proprio nel genere nuovo del romanzo storico».

<sup>176</sup> Cfr. Pozzobon 1984, p. 19: «Secondo l'elenco redatto da Gian Battista Passano, fino al 1868 si erano già dedicati alla novellistica in versi non meno di centocinquanta poeti, tra i quali anche autori di provata fede classicista». L'elenco a cui si fa riferimento è *I novellieri in verso*, indicati e descritti da Giambattista Passano, Bologna, Romagnoli, 1868.

si dedicò negli anni Trenta alla composizione dell'*Ulrico e Lida* (1837),<sup>177</sup> che non ebbe però il successo dei suoi testi precedenti. Risale invece al 1841 l'*Edmenegarda* di Giovanni Prati, uno degli esempi più celebri del nostro genere.

Tra gli anni Trenta e Quaranta le esigenze dei narratori (in versi e in prosa) subirono un profondo cambio di tendenza. Superata la stagione del romanzo storico, «i vettori narrativi erano ormai sensibilmente indirizzati in senso realistico»<sup>178</sup> e, dal punto di vista formale, in senso prosastico. Al patetismo medievale si sostituì una più attenta ricerca della tradizione popolare *reale*, con passaggio «dalla rappresentazione della storia passata, alla rappresentazione del presente come storia».<sup>179</sup> Tali tendenze si incarnano in modo esemplare nell'*Edmenegarda*, da diversi punti di vista: nel soggetto, che è per l'appunto un fatto di cronaca contemporanea; nella forma, non più l'ottava ma l'endecasillabo sciolto; nelle tecniche narrative e nella costruzione dell'intreccio. La 'rivalità' tra poema e romanzo restava sicuramente attiva negli anni Quaranta, se persino in un'edizione della seconda metà del secolo l'*Edmenegarda* poteva essere accolta in seno a questa contrapposizione:

Il caso di *Edmenegarda* si è riprodotto molte volte nel romanzo moderno, ma la sazietà del romanzo non isvaglia dal poema; anzi ne cresce il desiderio a ravvivare il gusto oppresso dalle stemperature contemporanee.<sup>180</sup>

Ma è altrettanto vero che, se si sposta il confronto nell'orizzonte della sola scrittura in versi, l'opera di Prati tende con netta evidenza al romanzo. Dal punto di vista tecnico e strutturale il testo rinuncia a residui epici e sembra anzi guardare a strategie sceniche di stampo melodrammatico. All'inizio della vicenda *Edmenegarda* vorrebbe recarsi al Lido di Venezia, ma sa che il marito, in quei giorni, sarebbe impossibilitato ad accompagnarla:

«Oh, vedi come azzurro  
il ciel, placide l'acque! Mi lusinga  
un desiderio di recarmi a Lido.  
Ci verrai tu?»  
«Non posso».  
«Oh che? tel vieta  
qualche dolce ritrovo?» – (e sorridendo  
gli accarezzò le chiome).

---

<sup>177</sup> La novella viene completata e pubblicata dopo il Marco Visconti, ma la sua composizione risale già ai primi anni Trenta. Si riportano a tal proposito alcune osservazioni di Marazzan (1955, p. 173): «Gioverà innanzi tutto osservare che *Ulrico e Lida* (la cui vicenda cronologica in ordine alla composizione non è certo chiara) se pur non riprendono e concludono, com'è probabile, un disegno che va portato assai addietro nel tempo, tutto fa pensare che fossero giù superati, quando videro la luce, da nuovi interessi del Grossi».

<sup>178</sup> Borrelli 1998, p. 92

<sup>179</sup> *Ibid.*

<sup>180</sup> Carlo Teoli, prefazione all'*Edmenegarda*, in G. Prati, *Opere*, I, p. VII.

«Edmenegarda,  
va' tu».

«Sola?»

«Che temi?»

«È tristo il mondo  
ed io fragile troppo! – (e ancor sorrise  
la infortunata). – e poi... da te disgiunta  
andar m'accora».

«A rivederti. Il cielo  
e il mar t'inebrii di sue forti gioie;  
poi riedi a me. Mi troverai, tel giuro,  
sposo recente!»

«In ver? Novo portento  
già non sarebbe!»

«La superba!... Addio.  
fatele guardia, o fanciulletti!...» –

A questo

scherzoso favellar termine pose  
un'armonia di baci.

(*Edmenegarda*, I, vv. 80-94)

Lo statuto melodrammatico del dialogo, che in quanto a convenzionalità rasenta quello dell'opera lirica, è in parte esibito dal narratore con quello «scherzoso favellar» che sembra un'annotazione allo stesso tempo contenutistica (i personaggi scherzano tra di loro) e stilistica (lo stile mima quello di uno scambio teatrale scherzoso). Di là da queste osservazioni, nel testo riportato si assiste a un quadretto intimo e familiare che va ben oltre i monologhi sentimentali delle precedenti novelle in versi. In un contesto domestico e quotidiano, Prati insiste sulla fiducia reciproca tra i due coniugi e sulla libertà concessa da Arrigo a Edmenegarda. L'intreccio ne guadagna in verosimiglianza, coesione ed effetto sul lettore: date le premesse, il successivo tradimento della giovane risulterà ancora più tragico perché privo delle restrizioni sociali che in molte novelle alleggerivano le debolezze umane delle protagoniste. Non a caso, il primo dialogo di congedo tra Edmenegarda e l'amante sembra insistere ulteriormente su questo aspetto della fiducia coniugale:

«Ei [Arrigo] ti disama; non t'amò giammai.  
Co' suoi gelidi modi ei ti contrasta,  
gentil rosa d'amor! Ben meritava  
d'aversi a moglie una rubesta donna  
delle carniche rupi, e non la dolce  
Edmenegarda mia!»

«Deh! più non dirne;  
mi son pugnale avvelenato all'alma  
le tue parole! Ei sì ancor mi ama Arrigo,

troppo umano e cortese a questa sua  
miseranda colpevole!... Che fora,  
s'ei risapesse?... Oh mio Leoni!... Un serpe  
mi sta nel core!... Io lo disamo, io sola;  
e si tormenta il misero a vedermi  
tramutata così!»

(*Edmengarda*, II, vv. 68-81)

Un elemento che caratterizza in modo particolare la novella di Prati è la casualità, a tratti disarmante, dei nessi fattuali che muovono l'intreccio, a partire dall'innamoramento della protagonista. Mentre Edmenegarda passeggia nel vecchio cimitero ebraico di Venezia, uno dei suoi figlioletti cade accidentalmente a terra. Questo fatto minimo e quotidiano attiva una catena di cause ed effetti che determinerà tutto il seguito della vicenda. Nel soccorrere il bambino, infatti, Edmenegarda smarrisce un bracciale d'oro che le è stato regalato da Arrigo. Madre e figli iniziano a setacciare il luogo, ed ecco apparire sulla scena, del tutto casualmente, il nobile Leoni, introdotto con un *a parte* scenico, quasi ci si trovasse di fronte agli spazi di una scenografia teatrale:

Non lontano da lei terribilmente  
batteva un core a rimirar quegli atti.  
«Eccola! – e indarno indarno sempre il sogno  
della mia vita io seguirò; né un guardo,  
né un sol guardo di lei questo profondo  
deliramento acqueterà! Che spero?...  
Vedi iniqua fortuna; ella ha perduto  
qualche sua dolce cosa, e gli affannati  
occhi volge alla terra. Oggi soltanto  
le son sì presso... e non mi vede! Oh sia  
maledetta la cosa che a sé tira  
Le ostinate pupille e inganna il lungo  
mio desiderio! Mordere le possa  
i bei diti una serpe, onde sollevi,  
almen gemendo, quell'amato capo!  
Una volta, una volta ella mi veda  
così scarnato e misero per lei!»  
In queste voci di dolor proruppe  
il giovine Leoni, a cui la notte  
è un lungo sogno del celeste viso,  
e il giorno un'acre voluttà superba  
di ricomporlo nell'ardente idea.

(*Edmenegarda*, I, vv. 191-212)

Sarà questi a trovare il bracciale e restituirlo a Edmenegarda. Anche lo svelamento della tresca avviene per pura casualità: in assenza di Arrigo, i due amanti si incontrano in casa di Edmenegarda; nel congedarsi, Leoni urta accidentalmente uno dei due figli, Adolfo, provocando un piccolo incidente che tuttavia si preannuncia carico di sciagure. Edmenegarda tenta di convincere il figlio a non parlare mai più di quell'episodio:

[...] accorse alle dolenti strida

La madre.

«Oh santa Vergine! rispondi;  
rispondi; angelo caro. Che hai tu fatto?»  
«Mamma, non io; ma quel signor del Lido...»  
«Taci; t'inganni; non è ver. Non deve  
un bel fanciullo lagrimar. Se taci  
e non parli ad alcuno, io ti prometto  
che un bell'abito avrai, ma de' più belli  
che si veda in Venezia».

Ed asciugando

il poco sangue del picciolo viso,  
molte feste gli fece. Alle carezze  
inusitate da gran tempo, e al gajo  
promettere, il fanciul serenò gli occhi  
subitamente; e non finia la madre  
di carezzarlo.

(*Edmenegarda*, II, vv. 186-200)

La bugia e lo stratagemma adottato con il bimbo non fanno che accentuare la responsabilità soggettiva della protagonista, che da qui in avanti intraprenderà un percorso di menzogne di fronte ai sospetti del marito e alle sue richieste di sincerità. Qui, inoltre, vengono stimolate le attese del lettore, il quale, intuendo l'importanza dell'evento, è curioso di scoprire come i fatti evolveranno; e, per la terza volta, l'intreccio viene mosso dal caso. In un episodio collocato verso la fine del canto, Arrigo e Adolfo stanno giocando insieme in un angolo di piazza San Marco. Il bambino, vedendo casualmente passare Leoni, si estrania improvvisamente dal gioco iniziato con il padre. Questi, chiedendogli spiegazioni, viene a sapere dell'incidente e dell'incontro tra Leoni ed Edmenegarda. La donna, interrogata sul nome dell'amante, cerca di ingannare il marito con una menzogna ben architettata: quell'uomo si sarebbe recato in casa una sola volta convinto di essere giunto nella dimora di un'altra persona, e nel farlo si sarebbe imbattuto in Edmenegarda. Intuendo poi che alla base della domanda vi sia il racconto di Adolfo, la donna anticipa sul tempo il marito, riferendo per intero dello scontro accidentale tra Leoni e il figlio.

Ciò mostra l'abilità di Prati nel costruire un intreccio psicologicamente coeso e mai troppo meccanico. I fatti che innescano la catena degli eventi sono episodi quotidiani e

casuali, ma il modo in cui l'autore li presenta e ricollega a distanza li rende apparentemente *necessari* per gli equilibri interni dell'intreccio. Le relazioni causa-effetto sono più sfumate rispetto alle novelle in versi già esaminate. Si prenda l'ultima scena descritta: la menzogna di Edmenegarda è costruita con tale astuzia da fugare razionalmente ogni sospetto. Eppure Arrigo è ormai troppo dubbioso per credere ciecamente alla donna: la ragione gli dice che non è innocente, il cuore continua a fomentare la sua sfiducia. L'impatto della rivelazione di Leoni, che avrebbe potuto essere decisivo nel rivolgimento degli eventi, funziona più come ritardamento che come vero e proprio 'ostacolo' o trampolino. Piuttosto che determinare un brusco rivolgimento della storia, infatti, finisce semplicemente per incrementare il tormento psicologico di Arrigo, prolungando la tensione dell'intreccio fino al canto III. La logica evenemenziale lascia spazio, dunque, a una coerenza psicologica che si serve di un più profondo senso della temporalità. Nel canto III, già sul punto di salpare per uno dei suoi viaggi, Arrigo viene colto improvvisamente da un sospetto e decide di fare ritorno all'abitazione, dove sorprenderà i due amanti. Se tale dubbio non si sostenesse su un accumulo di indizi ben sedimentati nel corso del tempo, il pretesto apparirebbe molto debole. Ciò non accade per l'abilità di Prati nel costruire una trama psicologica che finisce per compensare, e anzi forse valorizzare in senso realistico, la casualità degli eventi. Tutto ciò emerge con estrema chiarezza a partire dal canto IV: il fallimento della relazione tra Edmenegarda e Leoni è il frutto di un irriducibile senso di colpa e di un lento ed oscuro affievolirsi della passione, di una graduale caduta in una noia esistenziale che spingerà Leoni ad abbandonare l'amante. Si tratta di vicende umane i cui esiti dipendono dalla combinazione di fattori tanto imprevedibili quanto, psicologicamente, comprensibili.

Nel giudicare l'*Edmenegarda*, Claudio Giunta sostiene che sarebbe impossibile definire questo testo un romanzo, optando di preferenza per i termini 'poema' o 'poemetto'. «Era forse inevitabile – specifica lo studioso – che la scrittura in versi portasse ad elidere, a sacrificare tutti quegli indugi nella trama, quelle pause, quegli approfondimenti psicologici che rendono memorabili le storie, in sé così banali, di Emma Bovary e di Anna Karenina». E aggiunge, relativamente ai nessi causa effetto:

Non sappiamo perché Edmenegarda decida di tradire il marito, non sappiamo cosa trovi in Leoni, non sappiamo perché Leoni a un certo punto si stanchi di lei. Prati ci mette davanti i fatti conditi da monologhi spesso dolciastri e da dialoghi spesso melodrammatici (ma non più di quelli che nei vari melodrammi hanno deliziato, e tutt'ora deliziano, generazioni di ascoltatori). Sulle ragioni che stanno dietro quei fatti Prati non dice niente.<sup>181</sup>

Tali osservazioni valgono sicuramente per la novella in versi come genere letterario. Nel caso di Prati, però, le cose sembrano leggermente più complesse. Quasi per paradosso, la mancanza di spiegazioni razionali va imputata, oltre che alle esigenze

---

<sup>181</sup> Claudio Giunta, *Premessa all'Edmenegarda*, in G. Prati, *Edmenegarda*, p. XII.



imposte dalla forma e dal codice poetico, anche a un'inedita valorizzazione *realistica* del piano umano e dell'apparente casualità delle vicende sentimentali. Non si tratta di un'attenuante: se nella vita reale non è sempre possibile razionalizzare le cause di un tradimento o dell'affievolirsi di una passione, in una buona *fictio* narrativa il lettore dovrebbe in qualche modo poter giustificare azioni e reazioni dei personaggi. Prati, se messo a confronto con i grandi romanzieri dell'Ottocento, pecca con ogni evidenza di queste accortezze. Se affiancato agli altri autori di novelle in versi, però, dimostra una più alta sensibilità per la temporalità psicologica, avvicinandosi al romanzo più di quanto non fosse stato fatto dai suoi predecessori. Nel valutare la novella va poi tenuto conto del contesto ottocentesco: per un lettore dell'epoca la causa del tradimento di Edmenegarda poteva dipendere semplicemente dal suo *status* fisico e psicologico di giovane donna. Un confronto tra la voce *Donna* della *Nuova enciclopedia italiana* del 1879 e le ragioni addotte da Carlo Teoli (pseudonimo di Eugenio Camerini) nell'introduzione alla novella nel primo volume delle *Opere* può chiarire l'assunto:

Giunta all'epoca della pubertà, il suo volto comincia ad arrossire, il suo cuore a palpitarne alla vista di persone di sesso diverso; essa legge con avidità i romanzi, s'intenerisce e piange alla rappresentazione di tragedie in cui l'amore sia dominante [...] e guai a quella fanciulla che in questa età ha la mala sorte di concepire una passione cui non possa soddisfare secondo le leggi sociali! Essa ben sovente diventa infelice per tutto il tempo della sua vita, oppure dà nei più grandi travimenti.

(dalla *Nuova enciclopedia italiana*)<sup>182</sup>

Quel poema è una pittura reale, ed uno squisito idoleggiamento. La pura e santa donna cade, ma non è possibile aborrrirla. [...] Si sente ch'è il primo amore. L'attaccamento al marito era quell'affetto inconscio ed anonimo che precipita le giovani credule ai battiti un poco accelerati del cuore nelle braccia del primo uomo che promette loro affetto e tutela.

(C. Teoli, *Prefazione all'Edmenegarda*)<sup>183</sup>

Le cause discusse da Camerini sono naturali e umane, talmente imperscrutabili nei loro meccanismi da ricordare quasi «il fato antico». Nelle precedenti novelle in versi il motivo del tradimento nasceva da pretesti forse meno casuali, ma certamente più meccanici ed esteriori: erano quelli delle dinamiche sociali ed economiche per cui la donna era costretta a sposare uomini che non poteva amare. Qui la 'geometria' del racconto novellistico è sfumata con le ombre di una più realistica e sfuggente psicologia. Del resto, come abbiamo visto, proprio la mancanza di ragioni sufficienti a rendere infelice il matrimonio di Edmenegarda è sfruttata da Prati per incrementare la

---

<sup>182</sup> *Nuova Enciclopedia Italiana*, a cura di Gerolamo Boccoardo, VI edizione, vol. VII, 1879, p. 932. Sulla questione cfr. anche Pozzobon 1984, p. 23.

<sup>183</sup> C. Teoli, *Prefazione all'Edmenegarda*, in G. Prati, *Opere*, I, p. VII.

tragicità delle vicissitudini sentimentali. Il narratore non nasconde la lacuna, anzi la esalta fin dall'inizio del poemetto nel nome dell'imprevedibilità degli affetti umani, trasformandola in tutto e per tutto in una clausola del suo patto con il lettore:

A molte donne della sua contrada  
l'altera e disdegnosa indole piacque.  
Ei non curò.

Ma nella dolce terra  
d'Italia nostra un dì fisse gli ardenti  
lampi degli occhi a Edmenegarda in viso.–  
Era il loco romito, il sol morente  
e inchinevoli l'alme alla tristezza.  
e le piacque e fu suo. Parea tessuta  
dal paradiso la gentil catena. –  
Ed ei l'amò di quell'amor che vince  
ogni memoria di passata gioia,  
ogni speranza di futuro bene!  
Tremendo amor, che, quando fugge, insolca  
profondamente l'anima di sangue!  
Oh, custodite, miseri! il bel sogno,  
che sì celere passa.

(*Edmenegarda*, I, vv. 41-56)

La novella di Prati sembra chiudere un percorso che, all'interno del nostro genere, adombra il progressivo fascino del romanzo moderno e simultaneamente il graduale imporsi di un nuovo paradigma storico-cognitivo: dalla cronaca contemporanea della *Fuggitiva*, ancora legata a strutture narrative arcaiche ed estemporanee, passando per uno stuolo di novelle attente alle dinamiche e alle risorse dell'intreccio, si approda alla temporalità emotiva dell'*Edmenegarda*, con la sua difficile sintesi di *mimesis* teatrale ed espansione lirica, coerenza psicologica e casualità realistica. In bilico tra apice della novella in versi e romanzo sentimentale, il testo di Prati sembra davvero rappresentare un punto d'arrivo e di non ritorno; il che equivale, in certo senso, a certificare anche il parallelo trionfo della prosa narrativa.

### 3. Il 'bisturi' della ballata

Tra gli aspetti stilistici che caratterizzano la ballata romantica, ve ne sono alcuni, come l'ellissi e il differimento, che sembrano porre il lettore in una costante posizione di 'svantaggio'. Sul versante della ricezione ottocentesca, l'ironia di un conservatore come padre Bresciani pare esemplificare bene questo aspetto. Nello scritto *Sopra il*

*romanticismo* (1829) egli commenta con parole inequivocabili quelli che, ai suoi occhi, sarebbero i principali difetti del nuovo genere poetico:<sup>184</sup>

Vi ragionano per mezz'ora, e poi dicono chi sono. Andate errando di torre in torre, di sotterraneo in sotterraneo e poi riuscire alla luce pieno di ragnatele, di nitro, e di gromma, ma fino a che non site pervenuto di là della riviera, non sapete né chi vi conduca, né a che fare là giunto. Tutto vi si balestra dinanzi a' piedi, senza che voi sappiate *donde* e *come* vi sia capitato sott'occhio. E se v'aggiunge lo stile *spiritualizzato* con cui vi dispongono le cose, il gioco è una dolcezza.<sup>185</sup>

Gli espedienti ritardanti qui descritti sono tipici anche delle ballate popolari, dove figurano spesso «ellissi incolmate» e «bruschissimi trapassi nella diegesi» che hanno sovente «suscitato la perplessità degli studiosi ottocenteschi».<sup>186</sup> In contesto folclorico, tuttavia, la ricezione di queste strategie, legate innanzitutto a schemi orali e mnestici,<sup>187</sup> deve essere valutata in un'ottica inversa rispetto a quella, per dire, di padre Bresciani. Il destinatario di una ballata popolare, a differenza del lettore colto, non è posto in una analoga condizione di svantaggio nei confronti della trama: i temi sono archetipici, l'immaginario è condiviso e ben radicato, i misteri sono accettati, gli epiloghi e gli antefatti sottintesi. A contare, in tale contesto, è invece il *modo* in cui ogni esecutore riesce a coinvolgere il pubblico grazie a variazioni espressive e strutturali su un tema noto. La tensione, nella narrazione orale, non nasce dal bisogno di sciogliere gli arcani, ma dalla fibrillante attesa di una circostanza inevitabile o dal contrasto tra la consapevolezza dell'ascoltatore e l'ingenuità dei personaggi coinvolti nella vicenda. Di fronte a una ballata come la *Lenore* di Bürger (che rappresenta comunque una rielaborazione colta) il lettore non avvezzo a questi temi può forse dubitare della morte di Wilhelm (l'amante della protagonista), può chiedersi quale sia la destinazione del viaggio notturno dei due amanti a cavallo e può restare interdetto di fronte al tragico rivolgimento finale; l'ascoltatore del 'popolo', al contrario, anticipando i vari archetipi (la morte in guerra dell'innamorato, l'apparizione di uno spirito, la cavalcata notturna, le nozze infernali), può lasciarsi coinvolgere dalla disperazione iniziale di Lenore, dalle sue attese e illusioni, dal lento e ingenuo precipitare della protagonista nell'Aldilà. La circolarità e il dialogismo hanno in questo caso la funzione di coinvolgere teatralmente il pubblico, dilazionare il tempo con una mimesi vocale e gestuale che ha pari importanza rispetto al contenuto verbale (o testuale) e che è allo stesso tempo conforme

---

<sup>184</sup> Sul fatto che padre Bresciani si riferisca alla ballata e non, ad esempio, alla novella e al romanzo, vd. Giovannetti 1999, p.p. 139-141. Altro esempio di un punto di vista ironico, e dunque sintomatico degli aspetti caratterizzanti il nostro genere, è quello di Paride Zajotti. Come ha evidenziato Cristiana Brunelli, infatti, *Il ritorno del crociato*, nel quale si intravede una caricatura del gusto romantico, insiste su un offuscamento dei nessi causa-effetto, avvolgendo nel mistero le ragioni dell'epilogo (cfr. Brunelli 2011, pp. 63-64).

<sup>185</sup> Ivi, p. 140.

<sup>186</sup> Ivi, p. 142.

<sup>187</sup> Per questo legame tra *performance* ed ellitticità testuale vd. Loretelli 2010, cap. III, in particolare pp. 77-80.

a schemi metrici e performativi dell'oralità. Senza contare che, in molti casi, la ballata può funzionare semplicemente come luogo di riconoscimento sociale. Un componimento antico come *Il testamento dell'avvelenato*, che ha un corrispettivo anglosassone nella celebre *Lord Randal* e che sviluppa il tema archetipico dell'avvelenamento di un innamorato da parte di una dama, sottintende la morte del protagonista fin dall'inizio del dialogo con la madre:

– Dôve si sta jersira,  
figliuol mio caro, fiorito e gentil ?  
Dôve sî sta jersira? –  
– Sôn sta dalla mia dama:  
signôra mama, mio core sta mal!  
sôn sta dalla mia dama:  
ohimè, ch' io moro, ohimè

(*Il testamento dell'avvelenato*, vv. 1-6)<sup>188</sup>

– O where have you been, Lord Randal, my son?  
O where have you been, my handsome young man?

– At the house of Marr; mother, make my bed soon,  
for I'm wearied with hunting, and fain wad lie down'.

(*Lord Randal*, vv. 1-4)<sup>189</sup>

In questo caso il coinvolgimento dipende non tanto dalle circostanze della morte, ma dalla progressiva acquisizione di consapevolezza da parte dei personaggi e dall'elenco dei beni lasciati in testamento, dove si materializzano le strutture sociali del popolo e dell'epoca da cui trae origine la ballata. Questa tattica compositiva, fondata «sulla consapevolezza degli eventi da parte del lettore (e del narratore) e invece sull'incoscienza del personaggio a cui ci sentiamo emotivamente più vicini», è stata osservata da Giovannetti anche per alcune ballate letterarie, con riferimento ad esempio alla pratiana *Storia paurosa*, dove la protagonista «non si rende affatto conto di aver commerci con il diavolo nemmeno quando ne scorge il piede caprino».<sup>190</sup> In questo caso il procedimento può dirsi effettivamente fedele ai meccanismi folclorici, ma si tratta pur sempre di una possibilità tra le varie (riconosciute e analizzate dallo stesso Giovannetti) che caratterizzano le strategie empatiche della ballata romantica.

Il passaggio dal folclore alla scrittura letteraria, in altri termini, produce degli slittamenti dovuti innanzitutto alle diverse dinamiche di ricezione e produzione del testo: l'attenzione tende a trasferirsi dall'esecuzione all'intreccio, dalla tensione tipica

---

<sup>188</sup> Ed. di riferimento: D'Ancona 1906, p. 126.

<sup>189</sup> Ed. di riferimento: Child 1882-1898, vol. I, p. 152.

<sup>190</sup> Giovannetti 1999, p. 159.

dell'ascoltatore al senso di curiosità e sorpresa tipici del lettore di romanzi; simultaneamente, gli espedienti un tempo legati alle esigenze dell'oralità si tramutano in scelte estetiche adottate per effetti narrativi inediti o perché necessarie a caratterizzare la ballata nel panorama dei generi poetici. Indagare il grado di consapevolezza con cui questi slittamenti si verificano nella scrittura e nella ricezione del nostro genere è un modo come un altro per tracciarne un quadro storico-interpretativo, evidenziando non tanto l'ampio ventaglio di strategie narrative e stilistiche (per cui si rimanda invece a Giovannetti 1999), quanto, piuttosto, quegli espedienti che più caratterizzano la trasposizione della ballata in ambito colto, al fine anche di agevolare la ricerca di possibili intersezioni con la lirica del secondo Ottocento (vd. *infra*, parte quarta, cap. II).

### 3.1. L'autorialità di Berchet

Nella *Lettera semiseria*, dovendo giustificare l'adozione del termine *romanzo* per i testi di Bürger, Berchet insiste in particolare sul rapporto tra forma e contenuto, evidenziando anche alcuni aspetti salienti della propria concezione della ballata (corsivo mio):

Il Bouterweck, nella sua *Estetica*, riconoscendo tuttavia l'eccellenza di questi due romanzi, ne censura l'autore per questo solo che dava ad essi titolo di poesie «epico-liriche»; censura che in un filosofo mette stupore, da che l'epiteto di «epico-lirici» caratterizza ottimamente siffatti componimenti. *Tutti sanno che «poesia epica»*, definendone il senso più generico e più filosofico e prescindendo dalle distinzioni de' retori, *significa «poesia narrativa»*; e i due poemetti di cui trattasi sono narrazioni. *E la forma epica è poi mescolata in essi colla forma lirica, attesa la qualità del metro, che è di versetti lirici rimati e scompartiti in tante strofe.* Nell'edizione per altro che ho sott'occhio, i due romanzi, stampati in un fascio con altri, non portano titolo che di Poesie semplicemente: Gedichte. Volendo servire ad una scrupolosa esattezza nel classificare i lavori de' poeti, parmi che alcune odi di Orazio ed alcune odi e canzoni nostre meriterebbero anch'esse il nome di «romanzi», consistendo appunto in narrazioni, come, a modo d'esempio, la canzone del Guidi sulla Fortuna. E che altro è infatti quella canzone, se non un racconto di una apparizione immaginaria della dea Fortuna, di un dialogo seco lei e d'una vendetta ch'ella consuma? Ma ho detto che poesie del genere di codeste del Bürger non furono forse mai scritte da' letterati in Italia, per la somma differenza che codeste hanno per cento lati coll'ode del Guidi e con altre che si potrebbero citare.<sup>191</sup>

Con la dicitura «epico-lirico» egli non intende dunque la sintesi di una componente narrativa e di una di tipo effusivo, sentimentale o autobiografica. Berchet, al contrario, utilizza il termine *lirico* semplicemente per designare la forma metrica, non

---

<sup>191</sup> Berchet 1951, p. 274.

riconducibile a quella dell'epica tradizionale. Poiché tale sintesi pare del tutto estranea ai generi codificati nella letteratura italiana, l'autore si sente legittimato a impiegare il termine *romanzo*, che a quell'altezza, come si è visto, possedeva un'ampia versatilità semantica. Allo stesso tempo, pur ribadendo la specificità dei due testi di Bürger, Berchet sembra anche ammettere una possibile sovrapposizione tra ballata e genere lirico, a patto, naturalmente, che quest'ultimo presenti un contenuto effettivamente narrativo.

Le *romanze* letterarie di Berchet rispondono a tutte queste caratteristiche: presentano un nucleo diegetico evidente e si articolano su strofette liriche per lo più isometriche. Un caso esemplare è la ballata *Il trovatore*, che per la sua brevità può essere riportata per intero:

Va per la selva bruna  
solingo il trovator  
domato dal rigor  
della fortuna.

La faccia sua sì bella  
la disfiò il dolor;  
la voce del cantor  
non è più quella.

Ardea nel suo segreto,  
e i voti, i lai, l'ardor  
alla canzon d'amor  
fidò indiscreto.

Dal talamo inaccessò  
udillo il suo signor:  
l'improvvido cantor  
tradì se stesso.

Pei dì del giovinetto  
tremò alla donna il cor,  
ignara fino allor  
di tanto affetto.

E supplice al geloso,  
ne contenea il furor:  
bella del proprio onor  
piacque allo sposo.

Rise l'ingenua. Blando  
l'accarezzò il signor;  
ma il giovin Trovator

cacciato è in bando.

De' cari occhi fatali  
più non vedrà il fulgor;  
non berà più da lor  
l'oblio de' mali.

Varcò quegli atri muto  
ch'ei rallegrava ognor  
cogl'inni del valor,  
col suo liuto.

Scese – varcò le porte –  
Stette – guardolle ancor:  
e gli scoppiava il cor  
come per morte. –

Venne alla selva bruna:  
quivi erra il trovator,  
fuggendo ogni chiaror  
fuor che la luna.

La guancia sua sì bella  
più non somiglia un fior;  
la voce del cantor  
non è più quella.

(*Il trovatore*)

Berchet, però, tradisce l'origine popolare della ballata introducendovi l'argomento risorgimentale e il tema biografico dell'esilio. Nel caso del *Trovatore* il riferimento resta celato dietro a un personaggio-emblema e a una vicenda medievale, ma in altri testi gli indizi sono molto più scoperti, a partire dall'ambientazione ottocentesca. Berchet sfrutta temi e personaggi radicati nella sensibilità del tempo (la perdita di un figlio da parte di una madre, la rovina della reputazione femminile a causa di matrimoni sbagliati, il conflitto, per ragioni belliche, all'interno di una stessa famiglia e di uno stesso popolo, etc.) per veicolare, talvolta nella mimesi della voce altrui, un sistema ideologico del tutto personale. La ballata *Giulia* è un buon esempio di questo atteggiamento: la vicenda si svolge durante un sorteggio dei coscritti per l'esercito austriaco; Giulia teme che uno dei suoi figli venga arruolato nelle schiere straniere, e già lo immagina a combattere contro il fratello esule e patriota; la sorte non le è favorevole: quando ormai spera di essere scampata al pericolo (e con lei il lettore), sente pronunciare il nome del figlio in coda alla lista dei coscritti. Nella ballata, la diegesi è contenuta in un lasso di tempo ristretto che il narratore approfondisce per gradi, quasi condividesse in presa diretta il punto di vista, i dubbi e gli interrogativi dei cittadini e

della protagonista. Attraverso un dettato al limite tra regia esterna e restrizione prospettica, Berchet introduce alcune domande retoriche a sfondo chiaramente etico-civile:

La legge è bandita; la squilla s'è intesa.  
È il dì dei coscritti. – Venuti alla chiesa,  
fan cerchio, ed un'urna sta in mezzo di lor.  
Son sette i garzoni richiesti al comune;  
son poste nell'urna le sette fortune;  
ciascun vi s'accosta col tremito in cor. –  
Ma tutti d'Italia non son cittadini?  
Perchè, se il nemico minaccia ai confini,  
non vanno bramosi la patria a salvar?  
Non è più la patria che all'armi li appella:  
son servi a una gente di strania favella,  
sottesso le verghe chiamati a stentar.  
Che vuoi questa turba nel tempio sì spessa?  
Quest'altra che anela, che all'atrio fa pressa,  
dolente che l'occhio più lunge non va?  
Vuol forse i fratelli strappar dal periglio?  
Ai brandi, alle ronche dar tutti di piglio?  
Scacciar lo straniero? Gridar libertà?

(*Giulia*, vv. 7-18)

Il messaggio autoriale può esprimersi anche attraverso una variazione di focalizzazione, con vera e propria intrusione del narratore nell'immaginazione della protagonista e con anche un richiamo all'espedito della visione:

Via, via, con l'ingegno del duol, la tapina  
travalica il tempo, va incontro indovina  
ai raggi d'un giorno che nato non è:  
tien dietro a un clangore di trombe guerriere,  
pon l'orme su un campo, si abbatte in ischiere  
che alacri dell'Alpi discendono al piè.  
Ed ecco altre insegne con altri guerrieri,  
che sboccano al piano per altri sentieri,  
che il varco ai vegnenti son corsi a tagliar.  
Là gridano: Italia! Redimer l'oppressa!  
Qui giuran protervi serbarla sommessa:  
l'un'oste su l'altra sguaina l'acciar.

(*Giulia*, vv. 56-67)

La tecnica narrativa, in questo testo, altera palesemente la mimesi dialogica ed ellittica della ballata popolare. La scelta del tema (folclorico ma non archetipico), la costruzione



della trama (del tutto specifica e autoriale) e la potenziale variabilità dell'epilogo, inoltre, contribuiscono a generare anche un lieve senso di *suspense*:

E Giulia reclina gli attoniti rai  
sul figlio e lo guarda d'un guardo che mai  
con tanto d'amore su lui non ristè.  
Oh angoscia! ode un nome: – non è, quel di Carlo;  
un altro, ed un altro; – non sente chiamarlo.  
Rilevan già il quinto; – no, Carlo non è.  
Proclamano il sesto; – ma è figlio d'altrui;  
è un'altra la madre che piange per lui.  
[...]  
Le cresce la fede: nel sen la pressione  
le allevia un sospiro: con men di paura  
la settima sorte sta Giulia ad udir.  
L'han detta; – è il suo figlio; – doman vergognato,  
al cenno insolente d'estraneo soldato,  
con l'aquila in fronte vedrallo partir.

(*Giulia*, vv. 86-103)

In *Giulia* è possibile intravedere una sintesi delle scelte artistiche di Berchet: i temi possono essere inediti e cari alla biografia autoriale; il racconto, circoscritto in un breve lasso di tempo, viene ritardato con tecniche di focalizzazione e mimesi graduale; l'epilogo può contemplare, nelle attese del lettore, l'effetto dell'*aprosdoketon*; il messaggio autoriale, di marca risorgimentale, viene espresso sia dal narratore esterno sia dalle parole o dai pensieri dei personaggi, talvolta con ricorso a sogni e visioni. Quest'ultimo espediente caratterizza, nella loro interezza, testi come *Matilde* e *Clarina*, dove le protagoniste femminili fanno esperienza di un conflitto tra realtà e immaginazione con omissione di alcuni indizi circostanziali. Dialogo e posticipazione delle informazioni caratterizzano invece il *Romito del Cenisio*, dove appare nuovamente l'*alter ego* berchettiano dell'esule; mentre un testo come *Il rimorso* è costruito sulla presentazione graduale dei personaggi, sul monologo, sul conflitto emotivo e sulla narrazione retrospettiva.

I due componimenti che aprono e chiudono l'esperienza berchettiana, i *Profughi di Parga* (1821) e le *Fantasie* (1829), sembrano rappresentare anche due estremi complementari della poetica dell'autore. Pur allontanandosi dalla brevità e uniformità metrica delle *romanze*, entrambi i componimenti fanno uso, radicalizzandole, di alcune delle strategie appena discusse. I *Profughi di Parga*, in tre canti, si avvia *in medias res* e nel pieno di un trambusto: un ignoto «Greco» (un profugo di Parga) tenta il suicidio e viene soccorso da un giovane ufficiale inglese di nome Arrigo. L'incontro fornisce subito il pretesto per una narrazione retrospettiva, in cui la moglie dell'uomo soccorso narra ad Arrigo la tragica vicenda di Parga, città greca venduta dal governo inglese alla Turchia. La ballata (ai limiti della novella) si risolve però negativamente, con l'ostinata

maledizione dell'Inghilterra da parte dell'esule: si tratta di un epilogo certo ingiusto nei confronti di Arrigo, ma condivisibile, nell'ottica dell'autore, sul piano della coerenza ideologica e della fedeltà inscalfibile a un'utopia risorgimentale. Il lettore, nel complesso, viene posto di fronte agli esiti umanamente contraddittori delle ingiustizie politiche e sociali. Se i *Profughi* sono complicati dall'articolazione ed estensione della diegesi,<sup>192</sup> per le *Fantasie* si potrebbe fare un discorso inverso: a rendere eccentrica la 'romanza' è l'insistenza sull'espedito classico della *visione*, che permea tutte le cinque sezioni del testo, sgretolando la diegesi in una serie di quadri giustapposti e frammentari. L'esperienza ballatistica di Berchet, dunque, si apre e si chiude con due opere che prendono le distanze dal retroterra popolare strizzando l'occhio alla tradizione letteraria e ad ambizioni poetiche di più ampio respiro.

### 3.2. Gradi di oscurità

Nella sua definizione di ballata, Luigi Carrer riprende la dicotomia tra forma (lirica) e contenuto (narrativo) per rivendicare anche il ruolo creativo del poeta, il quale, pur attingendo all'immaginario folclorico, sarebbe legittimato a marcare una distanza rispetto ai mezzi stilistici della «moltitudine». A contare, nell'ottica dell'autore, è soprattutto la ricerca delle strategie più idonee a coinvolgere emotivamente il lettore (corsivo mio):

*La narrazione è sempre il fondamento di tali poesie, sia che si appoggi sulle antiche tradizioni, sia che derivi dalla fantasia. Ma la forma è più di sovente lirica, come più atta a far presa subitamente nell'intelletto, e a porre in movimento gli affetti dell'animo. Potrebbe anche dirsi non essere estranea a questo genere eziandio la drammatica, chi nella drammatica si contentasse di considerare il concorso di alcuni accidenti atti a risvegliare la curiosità e resi manifesti col mezzo del dialogo. [...] Quantunque in queste il poeta sempre racconti, vestendo il personaggio del trovatore o del menestrello e in generale d'uomo destinato ad abbellire coll'arte propria le antiche memorie per renderle facilmente durevoli nella posterità, può giovare d'immagini pellegrine, e dare al suo racconto quella piega che crede tornar più efficace; e per egual maniera il suo stile, mentre deve mostrarsi appropriato all'intelligenza della moltitudine, può a quando a quando abbellirsi d'ornamenti che lo manifestino opera di chi non è moltitudine. Egli è per tal modo che il cuore e l'ingegno rimangono presi, e messi vengono in movimento la curiosità e il sentimento.*<sup>193</sup>

L'attenzione dell'autore nei confronti dell'efficacia narrativa può emergere in alcuni testi più articolati di Carrer, come *Il cavallo d'Estremadura*. L'argomento della ballata

---

<sup>192</sup> Giovannetti osserva che Berchet non definì mai il testo 'romanza', ma piuttosto 'poema'. (vd. Giovannetti 1999, p. 119).

<sup>193</sup> L. Carrer, *Prefazione in Ballate edite e inedite*, pp. X-XI.

combina situazioni archetipiche note a buona parte del pubblico ottocentesco, tra le quali la ‘prova impossibile’, la promessa non mantenuta, la vendetta, il galoppo verso l’Aldilà (tema diffuso dalle traduzioni bürgeriane) e il matrimonio ostacolato per differenze sociali. Il montaggio operato da Carrer, però, genera un intreccio inedito, in grado di suscitare nel lettore lievi dubbi e curiosità. La trama è a grandi linee la seguente: il re d’Estremadura promette la figlia Isabella a chi sarà in grado di domare un terribile destriero che incute timore nell’intera piana; ci riesce uno sconosciuto «di Biscaglia / ricco sol del proprio cuor», che, interrogato dal sovrano, rifiuta di svelare la propria identità; il re, a questo punto, rinnega la promessa affermando che solo un nobile di sangue reale potrà sposare la figlia; l’anno seguente Isabella viene concessa in sposa a un uomo ricco e potente, ma, nel giorno delle nozze, il destriero riappare nelle forme di uno spirito dell’Aldilà; Isabella fugge in groppa al cavallo, e di lei, così come del misterioso biscaglino, non si avranno più notizie. Dal punto di vista stilistico, il coinvolgimento del lettore è qui stimolato anche dalla disseminazione di indizi e anticipazioni. Tra il primo allontanamento del biscaglino e il matrimonio di Isabella, ad esempio, si leggono versi come questi:

Non s’intese più novella  
ne di lui, ne del destrier,  
ma sul volto d’Isabella  
siede un torbido pensier.

[...]

E l’altar parato a festa,  
molte son le faci e i fior;  
Isabella è in bianca vesta  
tra lo sposo e il genitor.

Una voce sorda sorda,  
che scorrendo intorno va,  
di Biscaglia l’uom ricorda;  
dice alcun: s’ei fosse qua!

(*Il cavallo d’Estremadura*, vv. 121-124)

In testi meno estesi o articolati, invece, la curiosità del lettore viene dirottata più sulle premesse e sugli antefatti che sullo svolgimento narrativo, quasi a compensare l’apparente semplicità dell’intreccio. Nella *Fuga*, ad esempio, restano del tutto taciuti i motivi che hanno spinto i due amanti protagonisti a scappare nella foresta. Non è resa nota la loro identità, né vengono riportati i motivi che li hanno condotti su quella strada: si può solo intuire, sullo sfondo, una violazione del volere paterno. Nell’epilogo, tragico

e altrettanto oscuro, i due vengono colpiti da una misteriosa «maledizione idillica»<sup>194</sup> che li conduce uno dopo l'altro alla morte. Qualcosa di simile, in quanto a mancanza di informazioni, si potrebbe dire per *La duchessa*:

Già nell'imo dell'orrenda  
sepolcral profonda buca  
una voce par s'intenda:  
voce ell'è dell'egro duca,  
che in letargo fu sopito  
e per morto seppellito.

Rivoltar la pietra immane  
colla spalla s'argomenta,  
poi scorato si rimane;  
batte il pugno ond'altri il senta,  
e borbotta irate e fiere  
tra bestemmie e tra preghiere.

Pargli alfine sopravvia  
di liev'orma udire il suono;  
grida: – olà, qualunque sia  
che qui passi, il duca io sono;  
tutto il regno, la mia possa,  
chi mi trae da questa fossa – .

Ma non avvi chi risponda;  
pur taluno è lì venuto!  
Il sudor dal crin gli gronda;  
per brev'ora dubbia muto;  
poi riprende in fiochi accenti  
mi si torni fra' viventi!

– Da te il prego invan s'adopra,  
ti convien restar lei drento:  
sulla pietra, che ti è sopra,  
di Gismondo, da te spento,  
sta il cadavere disteso,  
e l'aggrava col suo peso – .

Dal più cupo della tomba

---

<sup>194</sup> Cfr. Giovannetti 1999, p. 107: «Ma davvero inspiegabile – su un piano immediatamente razionale – è quella sorta di maledizione idillica' che mette fine all'esistenza dei due giovani protagonisti della carreriana *Fuga*: basti pensare che secondo il narratore 'la bella' protagonista 'tramorti' sotto il salice all'ombra del quale s'era riparata insieme a Carlo, e al suo risveglio non trovò più l'amato, andando anzi incontro a una morte poi replicata da quella della pianta ("Quivi pianse il caro sposo/Sette giorni, e poi morì; / E quel salice pietoso / Curvò i rami, ed appassì")»

s'ode un fremito represso,  
ed un corpo che ripiomba.  
La duchessa il giorno appresso  
lascia il trono, e va pentita  
in un chiostro a trar sua vita.

(*La duchessa*)

Nei *Discorsetti estetici* Carrer affronta apertamente la questione dell'oscurità in poesia, rifacendosi, in apertura, al seguente «aforisma»:

Quando io leggo un libro e non l'intendo, do dell'asino a me solo; rileggendo e durando tuttavia l'oscurità, divido l'ansietà per eguali porzioni fra lettore ed autore; fatta la terza lettura infruttuosamente, rigetto tutto il carico addosso a chi scrive e non ha l'arte di farsi capire.<sup>195</sup>

Con queste parole l'autore vuole affermare che, in un testo letterario, dovrebbero esservi sempre «le condizioni necessarie a ben intendere»,<sup>196</sup> e che il lettore, prima di accusare lo scrittore, dovrebbe mettere alla prova le proprie conoscenze e capacità di comprensione. Nel caso delle due ultime ballate, la possibile contraddizione si risolve tenendo conto del *contesto implicito*, il quale, pur essendo diverso da quello popolare, affonderebbe le radici in un orizzonte socio-ideologico condiviso dal pubblico dei lettori. Come osserva Giovannetti, i «non detti delle ballate 'd'arte'», pur rispondendo «a intenti piuttosto lontani dalle modulazioni del folklore», rispecchiano comunque «convenzioni, sottintesi spesso *ideologici*, culturalmente molto marcati e impegnativi». <sup>197</sup> In tale prospettiva, dunque, la ballata rimanderebbe a una conoscenza sottintesa in grado di legittimare e anzi valorizzare la funzione letteraria dell'ellissi.

Come anticipato, però, nella concezione ottocentesca del genere, forse anche a causa di una limitata conoscenza del folklore, l'oscurità è stata talvolta intesa come mezzo stilistico quasi fine a se stesso, un «ingrediente in qualche modo invariabile, e persino fondante»<sup>198</sup> della ballata. È quanto sembrano testimoniare sia le critiche di padre Bresciani, sia, da una prospettiva inversa e più tarda, i giudizi di De Lollis su testi di Carrer quali la *Sposa dell'Adriatico* e il *Desiderio Userta*, entrambi corredati di una scarna prosa introduttiva. Per il primo testo, De Lollis afferma che «l'intervento del poeta con quella sua nota [...] mette in conflitto con la storia la leggenda che lo ispira e da sé quindi ne intacca l'elemento essenziale del misterioso»; per il *Desiderio Userta*, invece, osserva che le note informative, con la loro intenzione «di determinare e

---

<sup>195</sup> Carrer 1969, *L'oscurità*, pp. 51.

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Giovannetti 1999, p. 142.

<sup>198</sup> *Ibid.*

accertare),<sup>199</sup> negherebbero l'essenza del genere stesso, «che in origine aveva contato proprio sull'opposto: sull'incerto, l'oscuro, l'indeterminato, il misterioso».<sup>200</sup>

### 3.3. Cornici virtuali e canto

La presenza di un 'contesto' virtuale sullo sfondo della ballata può tradursi anche in una vera e propria cornice che ne ingloba, integra e condiziona il senso e la ricezione. È un procedimento ben discusso da Giovannetti per due componimenti come *La cappella degl'innocenti* e la già citata *Sposa dell'Adriatico* di Carrer. La prima ballata apparve inizialmente nella rivista veneziana «Il Gondoliere» tra il 1833 e il 1834 all'interno di un articolo intitolato *L'ubriachezza*; lo scopo, secondo le parole dello stesso Carrer, era quello di mantenere leggero il tono del discorso, riscrivendo in versi una leggenda che altrimenti, in prosa, sarebbe porsa eccessivamente crudele.<sup>201</sup> Quando il testo venne pubblicato autonomamente nell'edizione delle *Ballate* (1834), finì per avere un effetto opposto, spostando l'attenzione del lettore «dalla questione sociale dell'ubriachezza all'azione crudele, in fondo gratuita, perpetrata da un omicida contro natura».<sup>202</sup> Sempre nell'edizione delle *Ballate* appare anche *La sposa dell'Adriatico*, introdotta da una breve nota in prosa:

Un gentiluomo veneziano amareggiò una fanciulla, che, non potendo essergli sposa, morì annegata. Il gentiluomo non volle altra moglie, e fatto doge, si dichiarò sposo del mare: donde l'origine della festa dell'Ascensione. Gli storici la riferiscono ad altro fatto.

Taccia il sonito giocondo  
per l'azzurre vie del mar,  
tra gli scogli ov'io m'ascondo  
nudo spirto a sospirar.

Date a me l'anello aurato,  
ché dal pianto io cesserò,  
e lo sposo a me giurato  
in silenzio aspetterò.

D'altra mai non fia consorte  
chi mi diede la sua fé;  
sua mi disse, e dopo morte  
io l'attendo a star con me.

---

<sup>199</sup> De Lollis 1929, p. 165.

<sup>200</sup> Ivi, p. 171.

<sup>201</sup> Per la complessa quanto interessante questione della cornice in prosa nelle ballate, vd. Giovannetti 1999, 235-249.

<sup>202</sup> Ivi, p. 240.

Come osserva Giovannetti, la ballata «deve il proprio spessore [...] narrativo alla scarna prosa prefatoria che l'accompagna [...], e che infatti non trova quasi alcun riscontro nella poesia».<sup>203</sup> La cornice che in precedenza «contornava» il testo nelle *Sponsalizie del mare* era invece molto più complessa e dettagliata:

Per esempio, veniamo informati del periodo storico, il XII secolo, in cui la vicenda si è svolta, e soprattutto del fatto che la Sirenetta, vale a dire Bianca Da Ponte, era morta *suicida* gettandosi in mare per permettere al futuro Doge Zani di proseguire nella propria carriera. Di modo che, in questo caso, sono ben tre i livelli di approssimazione narrativa con cui dobbiamo confrontarci: quello riguardante il testo della ballata nella sua autonomia (dal quale peraltro, come detto, la diegesi è quasi del tutto assente), e i due relativi all'unione di poesia e prosa, sia essa meramente introduttoria, sia essa costituita da un racconto vero e proprio.<sup>204</sup>

Tale polarità tra diegesi e lirismo sembrerebbe un caso eccezionale, dal momento che «autori e pubblico hanno da sempre concepito come ballata un testo versificato che presenti innanzitutto *al proprio interno* tratti trasparentemente narrativi».<sup>205</sup> È anche vero, però, che la diegesi ballatistica tende spesso ad essere laconica e incompleta, quasi a sottintendere una cornice virtuale in grado di colmare le lacune. Ciò è visibile nelle ballate di Cantù più prossime alla forma della *romanza*. Si tratta di testi costruiti su monologhi e schemi metrici semplici, con personaggi (prigionieri o innamorati danneggiati dalla guerra) che lasciano cadere all'interno del loro discorso alcune vaghe informazioni narrative. Su tutte spicca per complessità la polimetrica *Elisabetta*, che combina il tema della prigionia con quello degli affetti familiari. L'evento 'storico' (o ritenuto tale) è riassunto dall'autore in una nota esplicativa:

Giovanni Federico, duca di Sassonia Gota, come ribelle fu da Massimiliano II imperatore condannato a prigione perpetua; sua moglie Elisabetta chiese di stargli compagna, e rimase con lui i 28 anni ch'e' sopravvisse. Di lei si suppone questo canto.<sup>206</sup>

Queste parole bastano ad esaurire l'aspetto narrativo, che anche nel testo viene sacrificato alla valorizzazione della forza d'animo e del ruolo consolatorio della donna, unica voce di tutto il componimento. L'antefatto, ovvero il ribaltamento degli equilibri politici che ha portato alla prigionia di Giovanni Federico, è abbozzato per rapide e frammentarie memorie, affidate *in toto* ai sottintesi del soggetto lirico:

---

<sup>203</sup> Giovannetti 1999, p. 240

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> *Ivi*, p. 241

<sup>206</sup> C. Cantù, *Poesie*, p. 117.

[...]  
Svergognato il vessillo nemico  
va nel fango. La turba giuliva  
lieti evviva ripete a Fedrico  
che a vittoria i suoi forti guidò.  
Ed Elisa? alla gioja s'avviva;  
dio ringrazia che il prode salvò.

Fu un balen: te il tradimento  
di sue spire circui:  
fosti all'aquila sgomento;  
or te l'aquila ghermì.  
O Fedrico, odi la sposa  
che a cercarti move il pie'?  
Vedi come l'affannosa  
per te supplica mercé?  
[...]

(*Elisabetta*, vv. 130-144)

Il rapporto tra testo e contesto, e le strategie qui messe in atto (narratore omodiegetico, metro ben ritmato, monologo, esilità narrativa), fanno pensare anche a una pratica presente nella novella in prosa tra Sette e Ottocento, dove la narrazione può essere sospesa per introdurre un momento lirico-canoro. Anche Cantù sembra ricorrervi nelle *Novelle lombarde* :

[...] a una barchetta un maestevole arpicordo accompagnava le canzoni del paese, le canzoni depositarie dei dolci e dei magnanimi sentimenti che di memorie nutrivano le speranze dei miei Brianzuoli, finch'essi non dimenticarono di avere una patria. [...] or ripetevano all'indignata pietà i nomi e i fasti de' nobili Briantei, scannati dai Torriani. Ma il cantore cominciava sempre, sempre finiva con una romanza, soavemente melanconica, siccome la ricordanza dell'amica lontana. E diceva:

D'ottobre rorida  
tacea la luna  
sopra la limpida  
crespa laguna;  
tremulo zefiro  
lambiva i fior:  
la luna e zefiro  
parver più lieti  
quando, fra murmuri  
d'amor segreti,



cedesti a un trepido  
bacio d'amor.

(*Il castello di Brivio*)

Nell'esempio, il passaggio dalla cornice in prosa al testo poetico denota anche una distinzione enunciativa: la prosa appartiene al narratore esterno di primo grado, in questo caso sovrapponibile all'autore implicito; la poesia, invece, è affidata mimeticamente alla voce di un personaggio. L'inserito lirico, in questo modo, sospende e rielabora la cornice in prosa riproducendo sulla pagina un atto performativo.

Tale procedimento era diffuso anche prima della codificazione dei generi romantici. Lo si ritrova ad esempio nelle novelle di Diodata Saluzzo di Roero, ma lo si può far risalire almeno alla prima *Arcadia* romana, se non proprio all'*Arcadia* di Sannazaro. È di Crescimbeni, dopotutto, una distinzione su cui si dovrà tornare anche in seguito (parte terza, cap. IV.1): nell'*Istoria della volgar poesia*, il critico distingue due diverse tipologie di mescolanza tra verso e prosa: nell'una, di cui può dirsi inventore Dante con la *Vita nuova*, la prosa avrebbe semplicemente il ruolo di commentare la poesia; nell'altra invece, chiamata 'prosimetro' e ritenuta dall'autore «molto vaga e leggiadra», la prosa «serve al compositore per narrare, o per introdurre altri a favellare co' medesimi versi»<sup>207</sup>. Tutto ciò sembra in linea con la ricezione della ballata nel secondo e terzo decennio dell'Ottocento: un «inserimento testuale d'un canto vero e proprio o di un brano solo recitato» che «serve a 'intrattenere' il lettore, a distrarlo temporaneamente dal vivo della storia; anche se il contenuto della ballata [...] fa riferimento ai nodi primari della narrazione [...], e solo di rado svolge un ruolo di mero spasso lirico».<sup>208</sup> Si può dunque ipotizzare che il pubblico ottocentesco, di fronte a una ballata posta in bocca a un trovatore, o in generale di fronte a un componimento tendente alla forma della *romanza*, fosse indotto a immaginare l'esistenza di un contesto implicito, da intendersi come una sorta di *premessa* narrativa o di circostanza virtuale per l'esecuzione. Del resto, gli indizi in questo senso non sono pochi: si è già osservata una sorta di meta-rappresentazione nell'incipit della guerraziana *Canzone di Lucia*; si potrebbe citare anche l'esempio di *Paolo del liuto* di Dall'Ongaro, dove il cramaro protagonista, per farsi riconoscere dalla donna che l'ha tradito, intona una ballata che ripercorre *en abyme* la sua stessa vicenda.<sup>209</sup> Qualcosa di analogo emerge nelle ballate/romanze all'interno delle novelle in versi, come nel caso del canto ascoltato dai prigionieri nell'*Ildegonda*, nel *Clotaldo* e nell'*Algiso*.<sup>210</sup> Ma la spartizione di funzioni tra prosa e poesia, o generalmente tra cornice e frammento lirico, rimanda anche a *reali*

---

<sup>207</sup> Crescimbeni 1730, I, p. 372. Su questo argomento vd. anche Arato 2013, in particolare p. 496.

<sup>208</sup> Giovannetti 1999, p. 260.

<sup>209</sup> Per questo tipo di relazioni tra cornice e performance ballatistica vd. Giovannetti (1999, pp. 261-270).

<sup>210</sup> «All'appressarsi della voce, Algiso / riconobbe la flebile romanza, / che spesso ad Ildegarde, al Lambrio assiso, / nei di cantò di cara rimembranza» (*Algiso*, ottava 13, vv. 1-4)

dinamiche dell'oralità.<sup>211</sup> Su questo aspetto Giovannetti ci offre una testimonianza interessante:

“Oh yes – rispondeva con irruenza una ventina d'anni fa il cantore scozzese di ballate Stanley Robertson, al raccoglitore che gli eccepiva l'esilità diegetica d'un testo da lui appena eseguito – the travelers [i musicisti di strada] would tell you the story. They would not just sing you the ballad; you would get the story with it”<sup>212</sup>

### 3. 4. Il 'bisturi' al servizio dell'intreccio

Le lacune e le ellissi possono essere impiegate anche al servizio di intrecci complessi, ben più audaci, per struttura e tecnica narrativa, rispetto a quelli dei racconti popolari. A titolo d'esempio si può analizzare l'articolazione della *Maschera di ferro* di Dall'Ongaro, testo suddiviso in quattro sezioni, nel complesso abbastanza esteso e articolato:

I (narrativa): il protagonista viene portato da una misteriosa maschera di fronte alla lapide di una fanciulla, di cui non ci è dato sapere né il nome né l'identità. Al cospetto della tomba, perde i sensi. Risvegliatosi, viene colto da improvviso spavento al suono dell'organo dalla vicina chiesa.

II (narrativa): il cavaliere, giunto alla propria abitazione, non può liberarsi in alcun modo dell'armatura, come se quest'ultima fosse parte integrante del suo corpo. Chiede allora di potersi confessare presso un religioso.

III (dialogica, parla il protagonista): confessione del cavaliere, con inizio *in medias res*. Viene svelato l'antefatto per bocca del protagonista: nove anni prima si è innamorato di una fanciulla di nome Emma, a sua volta però innamorata di un altro giovane; per vendicarsi dell'amore non ricambiato, ha calunniato sia Emma che il giovane da lei amato, facendoli cadere in rovina; la fanciulla, chiusasi in convento, si è poi spenta per il dolore; il protagonista è stato condannato ad essere imprigionato nella sua armatura, perseguitato dalla visione di Emma (la maschera) e spaventato dalla possibile vendetta del rivale.

IV (dialogica, parla il frate): il frate svela di essere proprio l'ex amante della fanciulla, e si dice pronto a perdonare il cavaliere (chiamato per la prima volta con

---

<sup>211</sup> Nelle 'istruzioni al lettore' con cui Berchet conlude la prefazione alla sua celebre raccolta delle *Vecchie romanze spagnuole* (1837) vi sono alcune indicazioni che, per quanto da considerare convenzionali, possono rivelare anche una predisposizione culturale a concepire la ballata come testo da eseguire oralmente: «[...] io gli ho cantacchiati, scrivendoli, questi versi; e tu pure, leggendoli, applica loro una qualche cantilena, che te ne rinforzi l'effetto sull'animo e supplisca alla cantilena straniera; dacchè il sussidio di una tal quale melodia, come di recitativo, è condizione indispensabile per qual sivoglia poesia popolare» (Berchet 1941, pp. 117). Si ricordi, però, che qui Berchet non si riferisce direttamente alla ballata letteraria italiana, ma alla traduzione di componimenti iberici di origine e diffusione effettivamente popolare, che egli dice di aver sentito cantilenare dal vivo.

<sup>212</sup> Giovannetti 1999, p. 243.

il nome di Conte Uberto) a patto che lo accompagni per nove anni nella preghiera. Al terzo giorno la fanciulla appare dinanzi a entrambi e libera il cavaliere dalla maledizione dell'armatura.

In questa ballata le lacune e l'ellissi giocano una funzione esclusivamente narrativa. Il mistero è solo momentaneo, serve a complicare l'intreccio e stimolare la curiosità del lettore, che tuttavia, a partire dalla terza sequenza, può ricevere tutte le risposte per riordinare i pezzi del racconto. L'articolazione per quadri giustapposti, eliminando i raccordi logici tra le sequenze, amplifica il disorientamento del lettore, sbalzato da un punto all'altro della storia senza soluzione di continuità. Il ruolo creativo del poeta si manifesta anche nell'uso espressivo di espedienti grafici, come i puntini d'espunzione tra la seconda e la terza parte:

Venne d'un bigio cappuccio avvolto  
curvo a un bordone da pellegrin,  
macro per lunghi digiuni il volto,  
negro le ciglia, la barba, il crin.

Venne e s'assise. L'altro l'adocchia,  
e par che 'l cerchi raffigurar...  
Ma già sommessò gli s'inginocchia  
e le sue colpe prende a narrar.

III.

.....  
.....  
«Padre, oltre a queste, ho un'altra colpa ancora,  
ch'occhio umano non vide e il mondo ignora.  
[...]»

(*Maschera di ferro*, II, vv. 37-44; III, vv.3-4)

Un simile espediente, che Leopardi condannava come peculiare della poesia romantica,<sup>213</sup> è anche indice di un tentativo di trasporre la *performance* in un supporto scritto, se è vero, come osserva Loretelli, che nei primi romanzi inglesi del Settecento «i segni grafici furono l'ultima, brevissima, tappa della progressiva scomparsa del contesto [orale] nell'atto della lettura»:

Quei segni rappresentavano graficamente qualcosa che la lettura ad alta voce invece *agiva*, cioè comunicava con la parola parlata, i gesti e i silenzi. [...]

---

<sup>213</sup> Cfr. Leopardi 1998, p. 156: «Ed io vedo, per esempio, che appresso i poeti antichi s'incontrano molto di rado quei troncamenti e quelle interruzioni e sospensioni che i moderni fanno a gara di seminarle da per tutto, empiendo le pagine di lineette o di punti; perché stimavano che il vero nella poesia non si dovesse introdurre ma imitare, e che l'imitare in guisa troppo facile, e uscire dalle leggi ordinarie della poesia non accrescesse il diletto ma lo scemasse».

La temporalità nella quale sorgeva lo stato affettivo dei personaggi si sarebbe dovuta tradurre [nel romanzo], mediante la grafica, in temporalità dell'esperienza dei lettori, dando loro accesso a quelle stesse emozioni.<sup>214</sup>

Le strategie ellittiche e mimetiche della ballata popolare vengono dunque assoggettate a un fine letterario: ciò che in precedenza era dettato dal contesto e dall'esecuzione può essere sfruttato per coinvolgere il lettore e approfondire l'esperienza dei personaggi o il senso dello scorrere del tempo. Il superamento del retroterra orale è visibile anche nell'*Argomento*, in cui l'autore specifica di aver rielaborato una leggenda popolare di area friulana:

Nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Udine, pende dal muro un'armatura completa, ed un elmo che ha per cimiero due coma. Non è nuova in Araldica codesta divisa; e non manca di spiegazioni plausibili. Ma il popolo che non s'intende di blasoni, inventa storie e leggende, e sogna patti col diavolo e vendetta infernali. Una di codeste leggende è qui riportata. Storica o no, poco importa. Vorrei che fosse vero e frequente il sentimento che inculca: il perdono magnanimo delle offese.<sup>215</sup>

Il pubblico a cui pensa Dall'Ongaro oltrepassa i limiti sociali e geografici della 'leggenda'. L'intera silloge delle *Fantasie liriche e drammatiche*, infatti, è da intendersi come una raccolta di storie popolari ri-scritte «per preparare, quanto è dato al poeta, le future alleanze delle due genti vicine», ovvero quella veneta e quella friulana. La nota introduttiva, in questo caso, non ha la funzione di colmare i vuoti del testo poetico. Il suo ruolo è semplicemente di natura eziologica: garantire la provenienza folclorica del tema, evidenziando allo stesso tempo l'azione creativa e morale dell'autore.

Nella breve prefazione alla *Danae*, l'intervento del poeta risalta in modo ancora più evidente ed esplicito:

La Danae, bella corvetta francese, scoppiò nel porto di Trieste la notte del 5 settembre 1842, nel momento in cui s'apprestava a salpare. Il fracasso fu così orribile che parve una forte scossa di terremoto. Le case in molti luoghi scrollarono, e serbano ancora le tracce delle fenditure. Tutto l'equipaggio però, tranne un solo uomo che stava sospendendo una lancia fuori del corpo della corvetta. La mattina, il porto e la vicina costa di S. Bartolommeo erano sparsi di cadaveri, misti ai frantumi del legno. S'ignora la vera causa del fatto, ma, da alcune parole proferite poche ore prime da un marinaio, sembra che fosse un atto di vendetta politica. Parecchie donne trovavansi a bordo, fra le quali una dama francese giunta la mattina medesima per imbarcarsi col marito, uno degli ufficiali di bordo.

---

<sup>214</sup> Loretelli 2010, p. 155

<sup>215</sup> F. Dall'Ongaro, *La maschera di ferro*, p. 53.

Il poeta approfittò di tutti gli elementi che la pubblica voce gli suggeriva, e immaginò il rimanente.<sup>216</sup>

Tutto ciò si spiega tenendo conto della svolta *realistica* degli anni Trenta-Quaranta e del tentativo, accertato anche in ambito romanzesco, di spostare l'attenzione dal passato storico al presente, con anche l'avvio delle prime ricerche accurate sul versante della poesia popolare.<sup>217</sup> Prati e Dall'Ongaro, ad esempio, si scagliano apertamente contro «lo sciame di ministrelli e trovatori» che «trapiantarono e trapiantano il medio evo in mezzo al pacifico e poco cavalleresco Ottocento»,<sup>218</sup> o persino, nel caso del Prati, contro «i giullari dall'arpe festose», «il figlio di Parga», «Malvina pietosa, che medita e piange», con esplicito riferimento ad alcuni dei modelli letterari del romanticismo.<sup>219</sup> La critica a un falso medioevo e alla fantasticherie delle ballate di consumo, però, non comporta una concreta rinuncia a tutti gli aspetti fondanti del genere, che anzi sembrano portati a un grado estremo di manierismo. Permane l'importanza del sentimento (o del sentimentalismo), l'attenzione per i personaggi femminili (con anche posizioni innovative e *ante litteram* femministe), per amori tragici, per le dinamiche sociali (ora proiettate al presente) e per leggende popolari, nei confronti delle quali, però, si rivendica una maggiore attenzione filologica. La presa di distanza dalla tradizione precedente si materializza specialmente nella ricerca di strutture diegetiche più complesse ed esaustive, cui si accompagna anche una revisione delle funzioni della cornice, sfruttata soprattutto per fornire informazioni 'a margine' di carattere storico e culturale. L'esito complessivo, già evidenziato dalla critica, è la trasformazione della ballata in esercizio letterario tendente a un *pathos* di maniera dagli effetti sicuri e consolidati, trito sul piano tematico ma inversamente ardito su quello della sperimentazione formale e dell'*inventio* narrativa.

Un esempio ulteriore di tutto ciò può esserci fornito la ballata *Galoppo notturno* di Prati, uno dei testi peraltro più concisi e vicini all'estensione delle romanze. Il racconto prende avvio *ex abrupto* con le parole di un cavaliere intento a spronare il suo cavallo Ruello. Al lettore non è dato sapere il motivo di tanta fretta, né la destinazione del protagonista. In conformità alle aspettative del pubblico, si respira nel testo un'atmosfera lugubre, con sentore di spiriti e il riferimento ellittico a un rito funebre. All'improvviso il narratore esterno dà conto della caduta del cavaliere, colpito da una sorta di folgorazione. Ecco, in breve, alcune quartine della sequenza iniziale:

---

<sup>216</sup> Ivi, p. 152.

<sup>217</sup> La raccolta *Canti popolari* di Tommaseo verrà pubblicata negli anni Quaranta. La svolta più evidente avviene però negli anni Cinquanta. Come ricorda Giovannetti, «in quel decennio gli studi di poesia popolare fanno un balzo in avanti: Costantino Nigra inizia la pubblicazione dei propri saggi sul torinese 'Cimento', esce la silloge pionieristica di Oreste Marcoaldi, e anche in ambiti apparentemente di consumo come la strenna di Cesare Correnti 'Il nipote di Vesta-verde' sono pubblicati i testi autentici, cioè non adattati e reinventati, di alcuni canti tradizionali». Giovannetti 1999, p. 35.

<sup>218</sup> Dall'Ongaro 1838, p. V.

<sup>219</sup> G. Prati, *Le due scuole*, pp. 101-105.

Non senti nell'aria che perfido riso?  
Non senti che fischi d'orrendo flagel?  
L'odor dei sepolti mi soffia nel viso,  
galoppa galoppa galoppa, Ruel.

[...]

Galoppa Ruello; più forte, più forte;  
dio santo che foco! Dio santo che gel!...  
Ormai sulle ciglia mi pesa la morte,  
galoppa... galoppa... galoppa... Ruel.

E qui cadde orribilmente  
fulminato sul sentiero,  
e il cavallo che non sente  
più lo spron del cavaliere,  
e che ha libera la groppa,  
vola vola e non galoppa.

*(Galoppo notturno, vv. 21-30)*

Il cavallo continua a galoppare senza il destriero. In seguito, l'occhio del narratore si sposta su tutt'altra scena: una fanciulla «morente» ritrova le forze, si alza dal suo giaciglio e inizia a parlare alla madre dell'imminente arrivo di Ruello e del cavaliere:

Guarda, o madre, tra quegli alberi  
dove accenna la mia mano!...  
Non ti par che un picciol punto  
si avvicini?... Osserva ancor.  
Ah!... non vedi quella polvere  
che s'innalza di lontano?...  
Non conosci?... È giunto! è giunto!  
Madre mia... mi fugge il cor.

*(Galoppo notturno, vv. 57-64)*

A questo punto, nell'epilogo, viene svelata la morte della fanciulla in seguito all'incontro con l'amato, che era probabilmente atteso per le nozze:

Poveretta! in giro i languidi  
occhi aperse un'altra volta;  
cercò il sole; e uscì di guerra  
nominando il suo fedel.  
Poveretta! ai casti talami  
lo aspettava... e fu sepolta.

Oh speranze della terra!  
Voi finite in un avel.

(*Galoppo notturno*, vv. 65-72)

A rendere particolare questo testo non è la mimesi teatrale e dialogica, che è espediente tipico anche della ballata popolare. È invece la creatività della regia narrativa, ai limiti dell'arte per l'arte. Il tema è analogo a quello della *Lenore* di Bürger: una donna attende a lungo il proprio amato, e questi, che nel frattempo è morto, appare alla fanciulla in piena notte e la porta con sé nell'Aldilà. Nel testo bürgeriano il narratore segue linearmente ogni aspetto della vicenda dalla prospettiva della protagonista. Nella ballata pratiana, invece, il locutore si concentra frammentariamente su entrambi i personaggi e su due spazi e momenti paralleli. Non vengono forniti gli antefatti, né si fa cenno a un viaggio a cavallo dei due innamorati, che nella *Lenore* costituisce il momento più catartico. Inoltre, se alle spalle non vi fosse un tradizione ormai consolidata, il finale risulterebbe abbastanza oscuro. Ciò che interessa a Prati, insomma, è sfruttare un immaginario noto per sperimentare varianti e alternative strutturali: adotta il tema del galoppo notturno, ma lo altera trasformandolo in una corsa che precede l'incontro tra gli amanti; riutilizza strategie della ballata popolare, ma le strumentalizza in senso creativo e letterario; crea una trama, ne espunge le parti essenziali e la tratta in modo tale che il lettore creda di trovarsi di fronte a un vero e proprio intreccio, di cui è stimolato a ricostruire i nessi logici, causali e temporali.

#### 4. Il personaggio tra stereotipo e soggettività

4.1 Il discorso fatto sui *personaggi episodici* e i *personaggi d'azione* nell'epica non può funzionare nella novella in versi, a causa principalmente della maggiore uniformità di toni, strutture e contenuti. Considerando il gusto romanzesco che caratterizza questi testi, si potrebbe presupporre un trattamento 'episodico' dei personaggi, con in primo piano la loro soggettività e libertà d'azione. Ciò che però emerge di primo acchito è l'eccessiva convenzionalità dei caratteri:

I due innamorati sono quasi sempre rampolli di nobili famiglie, sono belli, giovani, gentili e infelici e sono presentati in modo sommario e frettoloso, secondo linee divenute convenzionali nel tempo. I personaggi secondari sono figure sfocate, compaiono e scompaiono dalla scena, fissi e immobili nel loro generico ruolo di padri autoritari che sono lì per impedire alle figlie di coltivare un amore ritenuto contrario agli interessi e all'onore della famiglia, di madri che si offrono come unico sostegno nella disperazione della fanciulla innamorata, svolgendo una funzione consolatoria che non si apre mai ai contrasti con la figura paterna.<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> Borrelli 1998, p. 25. Cfr. anche Pozzobon 1984, p. 45.

Del resto, anche storie come quelle di Malvina e Terigi (*Bardo della Selva nera*), di Venilia e Lirino (*Il Camillo*) o della giovane Climene (*Il Cadmo*), se estrapolate dal poema epico a cui appartengono, perdono quel valore differenziale di tipo ‘umano’ che le estrania dall’‘azione’ eroica: messe l’una accanto all’altra, queste storie, similmente a quelle delle novelle in versi, si presentano come vicende schematiche, con personaggi riconducibili a *tipi* ben definiti e interscambiabili. Nella novella romantica verrebbe meno anche la sensazione di un’‘eccedenza’ dei caratteri principali rispetto al sistema della narrazione. I protagonisti, osserva Borrelli, «appaiono secondari rispetto alla trama, sono prodotti dell’intreccio, si presentano, cioè, nella narrazione solo per quello che compiono nella storia»; e aggiunge: «non [sono] esseri reali, dunque, ma attanti».<sup>221</sup> Ciò non significa che su di essi governi ancora un ‘destino’, come per gli eroi dei poemi epici. Il personaggio agisce in un testo concepito ormai come un ‘intreccio’ e non più come ‘azione’; il suo legame quasi schematico con la trama è certamente sintomatico di una fase ancora embrionale della tecnica narrativa, ma non implica per questo che la vicenda possa essere considerata un *exemplum* del tutto coerente con l’ideologia autoriale. Per dirla in altri termini, la categoria di *episodico* conserva la sua validità nel momento in cui il racconto delle novelle rivendica la propria autonomia rispetto a un’‘azione’ virtuale e sottintesa, da intravedere in un sistema ideologico-morale che, pur rappresentando l’orizzonte etico di riferimento, viene lasciato sullo sfondo per parte della narrazione, salvo poi riemergere in alcuni momenti decisivi. Da un lato, dunque, il ruolo dei personaggi corrisponde a quello «che la società ottocentesca intendeva attribuire alla famiglia e ai suoi componenti»:

Attorno all’amore ruota così un’intera società. Esso è il centro di un vortice, la risultante di una somma di vettori. Se il Romanticismo esprime il vettore ‘amore-passione’, con possibilità di rottura di tutti i vicoli sociali, il movimento cattolico-liberale [...] interviene con un vettore correttivo a impedire che quell’amore si schianti contro l’istituzione matrimonio/famiglia. Se il Romanticismo si manifesta nella ‘libertà del cuore’, il movimento liberale lancia il correttivo “purché non contrasti con la ragione/interesse”.<sup>222</sup>

Dall’altro, però, tra società e individuo, tra etica e vicenda umana, si consuma sempre una qualche forma di conflitto. Pozzobon [1984] parla di due spinte contraddittorie, l’una tesa a valorizzare una potenziale carica eversiva dell’individuo, l’altra invece indirizzata a negarlo, con conclusiva «vittoria del represso».<sup>223</sup> Una buona sintesi di queste dinamiche è visibile ad esempio nell’*Ildegonda*, che per la complessità psicologica della protagonista rappresenta quasi un’eccezione nel panorama del nostro genere, se non persino una «abnormalità». La novella, come si è detto, è incentrata su un conflitto tra i sentimenti della protagonista e le costrizioni famigliari, corrotte a tal

---

<sup>221</sup> Ivi, p. 26.

<sup>222</sup> Pozzobon 1984, p. 46.

<sup>223</sup> *Ibid.*



punto da coinvolgere parte del clero nel sistema di menzogne e punizioni operate ai danni di Ildegonda. Ciò, tuttavia, non comporta una presa di posizione eversiva da parte di Grossi: per poter morire in pace con se stessa e con Dio, la protagonista deve passare necessariamente per una riconciliazione con il padre e la badessa. Gli atti di disobbedienza di Ildegonda, dettati da sincere esigenze emotive, non possono essere valorizzati come un modello etico e sociale: la protagonista, per essere considerata vittima di un sistema ingiusto, deve essere riconosciuta come tale dai rappresentanti di quel sistema, disposti a perdonarla e a riconoscere i propri errori. Il conflitto innescato nell'animo del lettore si limita così a una vicenda episodica (fatta cioè di errori del tutto individuali) che scuote ma non scalfisce l'orizzonte etico di riferimento. Nella *Pia* di Sestini, invece, l'integrità morale della protagonista – che nelle intenzioni dell'autore deve costituire un esempio per tutte le donne – viene preservata concentrando gran parte dell'intreccio su Nello, che finisce per accollarsi tutta la responsabilità del conflitto etico e morale. In questo caso la posizione ideologica di Sestini sembra quella di un superamento delle leggi sociali per mezzo del messaggio evangelico (il passo di Gesù e l'adultera narrato dall'eremita), a cui tuttavia Nello non sembra prestare ascolto. Ciò determina ulteriori ritardi nel salvataggio della Pia, con conseguente incremento delle colpe e delle responsabilità soggettive del protagonista. Il fatto stesso che l'eremita non riesca a sortire alcun effetto su Nello, però, sembra anche adombrare una possibile reticenza di fronte alle leggi dell'onore dettate dalla fedeltà coniugale, principio ancora molto sentito nella cultura borghese del primo Ottocento e qui affrontato fin dal primo canto con l'insistenza sull'innocenza della protagonista.

Da un punto di vista pragmatico, c'è senza dubbio il bisogno di armonizzare società e individuo a partire da un ritratto morale e stereotipato del personaggio (è il caso della *Pia*, del *Clotaldo*, dell'*Algiso*), ma c'è anche, allo stesso tempo, una ricerca di 'ostacoli' narrativi in grado di stimolare la passione per la lettura. Il conflitto tra personaggio e contesto circostante è uno dei mezzi più efficaci per innescare l'empatia e il coinvolgimento del lettore. La trama delle novelle, a ben vedere, non promette mai uno scioglimento positivo: le forze in gioco (passione-dovere) si risolvono o con la morte dei protagonisti oppure, come nel *Clotaldo* e nell'*Edmenegarda*, rinviando la consolazione a una dimensione ultraterrena. Il risultato resta conflittuale, e qualora il poeta fosse anche privo di intenzioni critiche o eversive, i mezzi che egli impiega spingono inevitabilmente in altre direzioni rispetto a quelle di un epilogo armonico. Delle novelle analizzate, solo l'*Algiso* sembra fare eccezione: l'importanza qui assegnata a un'impresa eroica fa sì che la conclusione coincida a tutti gli effetti con un ideale etico-civile cui l'autore guarda quasi con nostalgia, tanto da farne il pretesto per un'invettiva contro i propri tempi:

Felice ancor [Algiso] che a dieci lustri estinto  
redir non vide all'agitarsi interno  
gl'Insubri e il ferro per la patria cinto  
fra turpi gare dritto al sen fraterno:

né in pazze sette il popolo distinto  
mutar regime dalla state al verno;  
e dai di seguir di vigorosa pace  
i fiacchi eventi cui la gloria tace.

(*Algisio*, III, ottava 86)

Anche nell'*Algisio*, tuttavia, è presente lo schema della disobbedienza (il matrimonio di Ildegarde con *Algisio*, celebrato in gran segreto e contro la volontà del padre), che può dirsi risolto solamente con il beneplacito finale dell'autorità paterna. Come nell'*Ildegonda*, la disobbedienza dei protagonisti, per quanto umanamente comprensibile, non può essere elevata ad esempio etico.

Nella dialettica tra utopia morale e ragioni dell'intreccio, il narratore può incentivare l'immedesimazione del lettore con i personaggi, o attraverso strategie di focalizzazione, o con giudizi che generano un'embrionale pluridiscorsività<sup>224</sup> tra la dimensione etica della società e quella umana dei protagonisti. Negli esempi che seguono, l'aggettivazione depone sempre a favore dei personaggi principali e a sfavore del sistema sociale che li giudicherebbe in errore:

*Poverina!* e sì presto la saetta  
già l'affatica di nascosto amore,  
e sull'orme di prode cavaliero  
va irrequieto errando il suo pensiero.

(*Algisio*, I, ottava 2)

Di danno fu minor che di spavento  
la sanabil ferita di Rogiero:  
erge dal letto l'egro fianco a stento  
e già in cor la vendetta ha *quell'altero*;  
ma alla frode il *vigliacco*, al tradimento  
ruminando fra sé volge il pensiero,  
ché ben s'accorse quanto a lui prevaglia  
l'avverso cavalier nella battaglia.

(*Ildegonda*, II, ottava 3)

Innocente fanciulla, ah! la credesti  
fatta pietosa alfin de' tuoi tormenti:  
ai piedi singhiozzando le cadesti,  
e con grate parole e riverenti  
a lei la falda delle austere vesti  
baciando, gli occhi desiosi intenti

---

<sup>224</sup> Con pluridiscorsività si intende, bachtinianamente, una rifrazione della parola dell'autore su quella, potenzialmente diversa, dei personaggi e del narratore. Vd. Bachtin 2001c.

lungamente tenevi con amore  
in quel volto atteggiato di dolore.

(*Ildegonda*, III, ottava 38)

Partisti, o disperato [Nello], e ti diè il cuore  
d'abbandonarla, e non vedesti come  
qua e là le mani stese al nuovo albore  
per ricercarti, e ti chiamava a nome;  
né ti trovando, sorse, e in vago errore  
scorreat le vesti e le fluenti chiome:  
t'avria vinto in quell'atto mesto e vago  
se stato fossi un'anima di drago.

(*Pia de' Tolomei*, I, ottava 42)

Allo stesso tempo, però, ai protagonisti viene lasciato qualche margine di autonomia che può anche fornire il pretesto per una reazione ideologica di segno opposto. Nel canto III del *Clotaldo*, l'introduzione di un monologo blasfemo tra il momento della rivelazione tragica (l'uccisione di tutti i famigliari) e quello della conversione rende più realistico, umano e allo stesso tempo virtuoso il percorso di purificazione del protagonista. Nell'*Edmenegarda*, Prati complica la stratificazione delle responsabilità giungendo a un esito per certi versi paradossale: l'intera vicenda è governata da una forza demoniaca che esonera parzialmente la protagonista dai propri errori sentimentali, tanto più tragici quanto, nei fatti, irrazionali:

Ella era lieta nel felice stato.  
Ma il geloso Avversario d'ogni bene  
consumò la sua gioia – e il fatal giorno  
che si sentì la misera per l'ossa  
serpere il novo affetto, e la battaglia  
troppo forte le venne – a Dio si volse  
delirando e sciamò: «La tua tremenda  
volontà sia compiuta!» – Era la canna  
dal turbine già franta, e sotto ai morsi  
del livido colubro il fiorellino  
si sperdeva alla terra.

(*Edmenegarda*, vv. 19-28)

Proprio in virtù di un'interpretazione ultraterrena della cronaca (il perdono divino e la grazia di Dio), l'autore implicito invita il pubblico ad astenersi da ogni giudizio sull'adultera:

Oh! sull'afflitto  
giovine capo la terribil pietra  
non lanciatela voi, che tante volte  
perdonati cadeste! E nella polve,  
così percossi dal dolor, vi parve  
anco la gioia dei felici insulto!

(*Edmenegarda*, V, vv. 28- 34)

Il narratore dell'*Edmenegarda* è forse uno dei più invasivi in assoluto, con ampi commenti che ordinano la vicenda in un preciso diagramma ideologico. Ma proprio in virtù del movente religioso, la storia *umana* di Edmenegarda può acquisire un massimo di autonomia, restando in fin dei conti problematica anche oltre il finale aperto della novella.

Le caratteristiche discusse fin qui mettono in luce anche una tappa importante nel percorso della narrazione moderna: i personaggi delle novelle sono presentati come *tipi* caratteriali inseriti in un intreccio a sua volta convenzionale e schematico; sono 'caratteri' fissi come le maschere teatrali, ma a differenza di queste ultime sono incapaci di eccedere dalle vicende dell'intreccio, a cui sono legati indissolubilmente come attanti. Proprio per questo motivo, tali 'caratteri' ci appaiono di volta in volta come individui nuovi e diversi: la storia dell'*Ildegonda* riproduce alcuni schemi della storia di *Algisio*, ma Ildegonda non è Ildegarde, e nemmeno le vicende sono in fin dei conti sovrapponibili. Non si tratta più di maschere immutabili, ma di tipologie astratte adattate caso per caso a personaggi specifici, a loro volta inseriti in un campo di forze personalizzato. L'orizzonte etico o teologico che incombe sulle vicende resta in qualche modo sullo sfondo. Si verifica dunque lo sgretolamento del concetto di 'azione' (secondo l'accezione che aveva assunto nel Settecento), con la conseguente messa in rilievo di una vicenda episodica e individuale, benché costruita su modelli convenzionali. Il passo successivo, nella storia della narrazione, sarà la possibilità di omettere l'esistenza di un destino e di un sistema etico cogente, accrescendo ancor più la responsabilità dell'individuo. Tutto ciò, nella novella in versi, resta ancora a uno stadio di abbozzo, manifestandosi soprattutto nella scala della rappresentazione: alla panoramica del *disegno* epico, dove tutto trova posto in un'ideologia consustanziale all'azione eroica, si sostituisce il *primo piano* della novella, dove lo sfondo concettuale (sfocato e ridotto) traspare nel conflitto o nel *non detto*. L'emancipazione dell'*episodio* come genere letterario autonomo, da questo punto di vista, sembra avviare la novella in versi alla confluenza con il coevo romanzo in prosa.

4.2. Nel contesto ellittico e schematico della ballata, il personaggio è estremamente tipizzato, fino quasi a sembrare governato da un destino ineluttabile. Gli individui, ivi comprese le poche personalità storiche, rispettano un canovaccio di caratteristiche molto limitate, soprattutto nel caso di figure archetipiche quali esuli, prigionieri, innamorati o trovatori, che assumono le fattezze di vere e proprie antonomasie.

La subordinazione dei personaggi a un destino che li trascende è un fenomeno ben osservato da Giovannetti anche a partire dalla tecnica narrativa dell'anacronia:

La massima distanza dalla naturalezza teatrale e dalla pittoricità realistica la ballata romantica italiana la realizza in un'altra caratteristica ancora, vale a dire nel *mancato rispetto della successione temporale* relativa ai fatti narrati. Le *anacronie*, che nel nostro genere sono pressoché la norma, ostano a una traduzione visiva scena per scena, quadro per quadro, a una segmentazione in unità discrete e sequenzialmente ordinate. Se forse è corretto parlare di un autentico 'fatalismo ballatistico' – della ballata cioè in quanto forma che attualizza l'oppressione dell'*ananke* –, è probabile che la prospettiva narrativa installata *post festum* su cui tante opere del nostro genere si fondano sia il modo migliore per rendere percepibile la subordinazione dell'individuo agli eventi, la sua marginalità rispetto a una trama di fatti che lo trascende e lo determina. E proprio l'io lirico-narrante finisce per farsi carico del mistero che lo opprime, mostrandosi perplesso e dubbioso davanti ai fatti da lui stesso esposti.<sup>225</sup>

In alcuni casi, però, il trattamento anacronico e ritardante della materia può produrre risultati ambivalenti, come se i personaggi opponessero resistenza all'inevitabilità del loro destino. Il fatto stesso che le ballate tendano ad avviarsi in un momento prossimo all'epilogo comporta anche l'introduzione di brevi analessi (come all'inizio della *Lenore*) che rallentano il precipitare degli eventi proprio nel momento di massima tensione. Come si è detto all'inizio di questo capitolo, inoltre, uno degli espedienti più comuni nella ballata popolare, visibile anche in certi testi letterari, prevede una frizione tra consapevolezza del lettore (e del narratore) e ingenuità dei personaggi, che giocano in questo modo un ruolo emotivo di primo piano.

Nella ballata 'd'arte', il ricorso mimetico alla voce del personaggio può determinare anche un sottile gioco tra convenzionalità e individualità.<sup>226</sup> Si leggano queste parole di un prigioniero di Cantù, qui nell'atto di rivolgersi ai propri cari dopo la scarcerazione:

Diletti a questo cor,  
al vostro sen stringetemi:  
ecco son salvo ancor.  
Ditemi la parola  
che tempera le lacrime  
che il lungo duol consola.

---

<sup>225</sup> Giovannetti 1999, p. 145.

<sup>226</sup> Cfr. Giovannetti 1999, p. 152: «La presa diretta specie mimetica può eventualmente, e assai ovviamente, riguardare un solo personaggio, e implicare perciò la forma del monologo. Ma in questo senso – quando cioè un io diverso da quello del narratore lo soppianta all'improvviso nel testo – avviene qualcosa di notevole, che forse costituisce un importante tratto distintivo del genere ballata, in quanto mescolanza di elementi epici e lirici, oggettivanti e soggettivisti. L'intervento in prima persona di un attante, specie se suscettibile di occupare la totalità d'un quadro, comporta cioè l'introduzione d'un io lirico *alternativo* a quello 'autorale', di un'istanza enunciativa parallela – ma al limite anche conflittuale – rispetto a quella considerata primaria».

E nostra madre ov'è?  
Misera! Quanto piangere  
dal dì che mi perdè!  
[...]

Ti sovvien quante volte, alle mie cure  
benedicendo, dolcemente mesta,  
il ciel (dicevi) sosterrà te pure?  
Ed io che rispondeva? – Ah non è questa  
la terra dove sia compenso ai buoni;  
terra al tristo benigna, al pio funesta.

(*La liberazione*, vv. 25-45)

Si tratta chiaramente di un carattere stereotipato all'interno di coordinate ideologiche stabili. Anche i temi sono convenzionali: la lontananza dagli affetti, il sacrificio per la patria, la fede in Dio. La mimesi di un discorso in presa diretta, però, introduce dei riferimenti impliciti, dei sottintesi e delle ellissi che individualizzano l'esistenza del personaggio, assegnandogli una consistenza ontologica distinta da quella degli altri prigionieri della raccolta.

In conformità alle caratteristiche della poesia popolare, le 'voci' che intervengono nelle ballate non coincidono automaticamente con quella dell'autore. In alcune circostanze, però, l'impiego di sostituti archetipici può anche generare dei sospetti, come se l'io grammaticale, in linea con un'idea moderna di lirica, venisse a coincidere a tutti gli effetti con l'io autoriale. Si tratta di casi limite che vanno interpretati con prudenza, poiché dipendono più dalla ricezione del lettore che da intenzioni dichiarate. Per fare un esempio, nella sezione *Liriche* della raccolta *Poesie* di Cesare Cantù è presente un testo ballatistico in cui la persona del poeta e quella del trovatore sembrano sovrapporsi. Il testo, intitolato *La viola del pensiero*, narra le vicende di due innamorati, Ulrico e Lisa, in una cornice eziologica aperta e chiusa da queste strofe:

Giunta è l'ora: il trovadore  
parte, o Nina, e lascia il cuore  
e col suon della canzone  
ch'era un giorno il tuo piacer,  
qui depone al tuo balcone  
la viola del pensier.

Di memorie è questo un fiore  
sacro al duol, sacro all'amore.  
Pur negletto e senza nome  
non vedeasi un dì brillar  
d'una vergin fra le chiome,  
di bellezza in su gli altar.

Ma fu caro, da che i pianti  
lo sacrar di fidi amanti.  
Tremolava la mattina,  
che doveva il prode Ugger  
trar d'Italia in Palestina  
della croce coi guerrier.

[...]

Salve, o Nina! e il trovadore  
or che parte e lascia il cuore,  
col tenor de la canzone  
ch'era un giorno il tuo piacer,  
qui depone al tuo balcone  
la viola del pensier.

(*La viola del pensiero*, strofe 1-3; 20)

Nonostante la narrazione sia in terza persona, a dare adito ai sospetti, in questo caso, è il richiamo diretto alla figura di Nina, che è interlocutrice di alcuni componimenti lirico-biografici inseriti nella medesima sezione. In questo testo, dunque, il poeta sembrerebbe autorappresentarsi come un trovatore al cospetto della donna amata. Nina viene chiamata in causa anche nell'aneddoto lirico-diaristico del *Pamporcino*, dove, fino a prova contraria, nulla vieterebbe di considerare il locutore come un personaggio fittizio:

Ecco un di piegato foglio  
là mi giunge. Ansioso il scioglio.  
Niun parola non vi scrisse;  
ma v'è in mezzo il Pamporcin.  
Nina mia, che non mi disse  
l'appassito fiorellin!

Giardiniere, al mio giardino  
mai non manchi il Pamporcino.  
La sua porpora fragrante  
m'è pur grata, or sai perché:  
un bel luogo, un bell'istate,  
un bel cuor ricorda a me.

(*Il pamporcino*, vv. 61-72)

In questo caso, però, il sistema di riferimenti interni alla sezione *Liriche* e l'assenza di titoli che specifichino – come nella sezione *romanze* – il nome o l'entità del narratore, possono far pensare a un'intrusione dell'autore implicito nel tessuto del componimento epico-lirico.

Più articolata è la stratificazione narrativa della *Perla nelle macerie* di Dall'Ongaro, «il punto più alto della sua produzione ballattistica e anche uno dei più alti della poesia romantica e ottocentesca tutta».<sup>227</sup> In questo caso il racconto di primo grado è aperto da un narratore-testimone:

Sull'erta che nomiam di sant'Andrea,  
all'imbrunir d'una ventosa sera  
ritta una donna e immobile tenea  
rivolta al mare la pupilla nera;  
fisava un brigantin che si vedea  
sfidar gli adriaci scogli e la bufera,  
basse spiegando le fuggenti vele  
al settentrional soffio crudele.

[...]

Misera dico, e non sapea di lei  
né il nome, né lo stato, né altra cosa,  
né mai s'era mostrata agli occhi miei  
la sua dolce sembianza ed amorosa;  
pur non tosto passando io la vedei  
immobile, solinga e dolorosa,  
il mio cor ne fu tocco, e imaginai  
parte de' suoi disastri e de' suoi guai.

(*Perla nelle macerie*, vv.1-24)

Nel seguito della ballata, questo primo locutore lascia spazio al lamento della donna, vero e proprio nucleo del racconto. Nella terza e ultima parte la voce narrante (presumibilmente la stessa dell'*incipit*) assume un atteggiamento distante e onnisciente, con parole «conteste di amare riflessioni e di denunce non dette ma gridate».<sup>228</sup> Lo scarto stilistico ed espressivo, in questo caso, può far pensare a una diretta intrusione dell'io-lirico, che fino a quel momento avrebbe invece delegato il racconto a un locutore-testimone e alle parole della protagonista. Come detto, però, si tratta di supposizioni prive di effettivi riscontri testuali.<sup>229</sup>

Diverso, invece, è il caso dell'*Armede* di Prati, ballata che, a partire dalla geografia personale (il Trentino, da cui il poeta scrive all'amico) e dalla dedica a un destinatario reale, si presenta a tutti gli effetti sotto la veste dell'epistola in versi:

---

<sup>227</sup> Brunelli 2011, p. 158.

<sup>228</sup> Brunelli 2011, p. 161.

<sup>229</sup> Cfr. Giovannetti 1999, pp. 152-153: «Nella *Perla delle macerie* [...] il 'vero' io della poesia, a ben vedere, è proprio quello espresso dalla protagonista, il cui canto in prima persona può costituire, e di fatto costituisce, una poesia a sé, cui le due parti contigue non fanno altro che fornire il prologo (focalizzato) e l'epilogo (non focalizzato)». Le parole di Giovannetti e il contesto in cui sono collocate fanno intendere però che l'autore percepisca la cornice come un 'io' coincidente con il poeta, o potenzialmente tale».



A G. I.

In quell' ore che l'anima si parte  
dai suoi taciti sogni, e alle fidate  
simpatie, com'ell'è, si manifesta,  
e ardente o malinconica, sul mondo  
della gioia o del pianto apre i suoi voli;  
o mio dolce JERONIMO, in alcuna  
di quell' ore, tu il sai, come abbondante  
ella m'uscia dalle sue chiostre; e teco,  
in quel dolce vagar di terra in terra  
or di se favellava, ora d'altrui.

(*Armede*, vv. 1-10)

Poco ambigui, infine, sembrano anche i 'frammenti' dei *Preludii* di Carrer, posti a conclusione della raccolta *Ballate edite e inedite* (1852). Si tratta di brevi quadri narrativi di stampo memoriale ed elegiaco che, per dirla con il curatore, rappresentano «l'espressione di que' vaghi sentimenti che precedono la composizione d'una poesia».<sup>230</sup> In questo caso, trattandosi di un testo pubblicato postumo, l'eventuale ascrizione al genere ballatistico è da imputare al compilatore della raccolta più che all'autore stesso.<sup>231</sup> L'episodio, tuttavia, evidenzia per lo meno alcune dinamiche della ricezione ottocentesca, aperta a sovrapposizioni tra lirica e ballata anche nella fase più tarda della sperimentazione romantica.

## 5. Declini, destini e persistenze dei generi romantici

### 5.1. Dalla novella al romanzo

I generi narrativi romantici furono strettamente legati al circuito del mercato librario e dell'industria editoriale. Basterà ricordare che l'*Ildegonda* segnò un successo del tutto eccezionale nel panorama primo-ottocentesco: quasi a ridosso della pubblicazione, Grossi riuscì a garantirsi la copertura delle spese di edizione e forse anche qualche piccolo guadagno.<sup>232</sup> I *Lombardi* furono preceduti da aspettative e commenti, come si fa

---

<sup>230</sup> Vd. L. Carrer, *Preludii*, in Id., *Ballate edite e inedite*, p. 153.

<sup>231</sup> Per quanto riguarda le ballate edite, invece, vale la pena ricordare *La sorella*, posta da Carrer in apertura di tutta la raccolta. Nella ricezione moderna, il testo è stato spesso assimilato al genere lirico piuttosto che a quello ballatistico, con tanto di individuazione di un rimando alla sorella o alla madre dell'autore, a conferma anche di dinamiche di ricezione e classificazione su cui si tornerà in seguito. Sul testo in questione vd. il commento di Cristiana Brunelli in L. Carrer, *Ballate*, p. 108.

<sup>232</sup> Cfr. Crespi 2018, p. 248: «La novella, edita per i tipi di Vincenzo Ferrario, risulta già stampata il 14 settembre (come apprendiamo dalle parole del Grossi, che incaricò il Porta di consegnarne un esemplare al Dott. Antonio Scotti, amico e medico di famiglia) e venduta in mille copie al prezzo di copertina di una lira e mezza austriaca».

oggi per l'imminente lancio nel mercato del romanzo di un autore di grido; tanto che, stando al riepilogo di Brognoligo:

Quando il poeta pubblicò il suo manifesto, il Manzoni si affrettò ancora a darne notizia al Fauriel, aggiungendo: «è una vera furia per sottoscrivere; egli ha ora, in Milano soltanto, seicento nomi, cosa, come io credo, non più udita in questo paese». I nomi arrivarono a duemilacinquecento e il numero, prodigioso in Italia, «era chiaro argomento, bene avverte il Tommaseo, del pubblico voto». Così il Grossi poté trarre dal suo poema dalle ventiquattro alle trentamila lire, ed è tradizione, raccolta dai due Cantù, ch'egli si costruisse con essa a Treviglio una villa che, per gratitudine, chiamò *La lombarda*; ma il Bollea ci assicura che comperò una tenuta chiamata Cascinino, mai battezzata, mentre la figlia di lui afferma, per bocca del Parravicini, ch'egli non trasse guadagno dai Lombardi, ma solo fama e gloria. Il poema uscì nel '20, a tre riprese, e bastò la pubblicazione dei primi cinque canti per scatenare una tempesta [...].<sup>233</sup>

Le parabole della novella e del poema sono connesse però anche alla storia del romanzo in prosa. Si è già visto a sufficienza come nei *Lombardi* si fosse ormai corrosa ogni struttura dell'epica tradizionale, a partire dal concetto di 'azione' eroica; si è anche visto come le novelle in versi conciliassero residui della tradizione poemica con tecniche atte a mantenere viva la passione per la lettura, alimentando curiosità e *suspense* nel lettore. Nell'*Edmenegarda* di Prati (e anche nelle coeve ballate di Prati e Dall'Ongaro), inoltre, si registra una crisi del tema storico-medievale parallela a quella di cui risenti il romanzo storico a partire dagli anni Quaranta. Per comprendere l'evoluzione della poesia narrativa dell'Ottocento, dunque, può essere conveniente considerare anche la parabola del romanzo in prosa, tenendo conto delle esigenze dell'editoria e dell'atteggiamento del ceto intellettuale nei confronti della scrittura di consumo.

Come osserva Rosamaria Loretelli,<sup>234</sup> il successo di un'opera dipende anche dalla conformità dei mezzi e dei supporti adottati rispetto alle modalità di fruizione. Detto altrimenti, l'editoria del primo Ottocento doveva ripiegare su un formato in grado di rispondere a modalità di lettura 'intima' e a un ampliamento del pubblico e dei gusti letterari. Da questo punto di vista l'*oratio soluta* poteva adattarsi meglio al nuovo contesto rispetto alla scrittura in versi, fatta eccezione per quei componimenti epico-lirici (le ballate) che, con la loro dizione schietta e cantabile, potevano rispondere ancora a esigenze di consumo occasionale e quotidiano. Tutto ciò deve aver inciso soprattutto sulla novella in versi, legata ancora alla forma epico-cavalleresca dell'ottava rima e a un bagaglio retorico e sintattico di stampo tradizionale. In Italia, però, fino almeno agli anni Quaranta del XVIII secolo, il romanzo non sembrò disporre delle condizioni favorevoli per sostituirsi realmente alla narrazione in versi, di cui anzi replicava 'fuori contesto' alcuni mezzi stilistici ed espressivi. Tra le variabili che ne determinarono un decollo lento e faticoso va annoverata la riluttanza degli intellettuali

---

<sup>233</sup> Brognoligo 1916, p. 54

<sup>234</sup> Vd. Loretelli 2010, p. 12.

nei confronti della prosa, dovuta sia a concreti ostacoli linguistici, che ancora vincolavano la letteratura a un codice lirico, sia al prestigio storico e sociale della poesia. Per citare qualche dato, si può ricordare che solo dopo il 1827 (dunque con ampio ritardo rispetto ad altri Paesi europei) «si assiste [in Italia] a una diffusione della prosa in una misura senza precedenti nella storia della letteratura italiana e s'incrina il principato della poesia» (Tellini).<sup>235</sup> Il successo del romanzo storico a partire dagli anni della Restaurazione determinò sicuramente un mutamento rispetto al passato, ma pur sempre di segno ambiguo; tale successo, come nota Tellini, derivava dalla duplice necessità di «evitare la censura, inclemente verso ogni indagine critica del presente» e di «nobilitare letterariamente, con l'autorità del vero storico, un genere anomalo, volentieri maltrattato dai tutori dell'ordine e dai conservatori benpensanti».<sup>236</sup> Se è innegabile che il ricorso all'argomento storico (e alla discussione sul 'vero') servì a valorizzare un genere considerato fino ad allora troppo commerciale,<sup>237</sup> è anche vero che tale scelta adombrava sintomaticamente il prestigio dell'*epos* e della tragedia. Quando si studia il primo romanzo storico, insomma, bisogna chiedersi in che misura esso venisse concepito anche come 'poema della modernità'.<sup>238</sup> La compromissione con istanze di questo tipo è ancora visibile nella scelta del narratore, solitamente un «ordinatore che tiene in pugno i destini dei personaggi e dell'intero universo narrativo» e che «traduce in istituto formale un proponimento anzitutto civile».<sup>239</sup> L'esigenza di giustificare la scelta del romanzo, inoltre, emerge negli *incipit* delle opere, che sostituiscono i tradizionali paratesti presentandosi come il luogo delle riflessioni d'autore. Chiara

---

<sup>235</sup> Tellini 1998, p. 33. L'impulso giunse anche dall'esempio manzoniano, che varcò alcune delle barriere linguistiche e formali ancora influenti nell'atteggiamento degli intellettuali italiani. Va specificato, però, che il caso di Manzoni restò abbastanza isolato: ancora per molto tempo la produzione italiana si soffermò su schemi e soluzioni che, se incrementarono la produzione e le vendite, non permisero comunque al genere romanzesco di imporsi nettamente rispetto alla scrittura in versi. Il romanzo, in Italia, ebbe una genesi o troppo commerciale o troppo letteraria; quando non veniva considerato un genere frivolo e di facile consumo (come accadeva, ad esempio, nei confronti della produzione di Pietro Chiari), restava all'opposto intriso di eroismo lirico e di uno stile aulico-classicizzante, come nelle *Notti romane* di Alessandro Verri o nell'*Ortis* foscoliano. La generale denigrazione del genere stesso imponeva inizialmente anche una resistenza al tema storico, ritenuto prerogativa di una scrittura più ambiziosa e poetica; a ciò va aggiunto che la legittimazione letteraria (ovvero elitaria) avveniva ancora attraverso il canale del poema o del poemetto, non attraverso quello della prosa. Per questi aspetti vd. Tellini 1998, p. 15.

<sup>236</sup> Ivi, p. 33

<sup>237</sup> In prospettiva inversa, però, bisogna anche considerare in che misura la compromissione del romanzo con il principio del 'vero' storico potesse rappresentare un ostacolo da superare con dibattiti critici su diversi fronti. Viene subito in mente la ritrattazione manzoniana degli anni Cinquanta (*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*), ma per uno spaccato del dibattito a cavaliere degli anni Trenta si veda Danelon 2014b, con le diverse (quando non opposte) posizioni assunte da Paride Zajotti, Niccolò Tommaseo e Giovita Scalvini intorno al romanzo storico e ai *Promessi sposi* in particolare.

<sup>238</sup> Per citare un caso sintomatico di fine Settecento, Carlo Denina, dopo aver notificato, nelle *Dissertazione sul poema epico*, la mancanza di opere poetiche in grado di riprodurre la grandezza, l'interesse e l'importanza morale dei poemi classici, e dopo aver accettato una frattura tra poesia (classica) e realtà prosaica del suo tempo, compose la *Russiade* (1799) in prosa; il poeta, però, definì la propria opera un poema, quasi ad affermare come la narrazione in prosa potesse supportare intenti epici in linea con i dettami aristotelici più ancora della scrittura in versi. Per la questione vd. Chini 1920, p. 15

<sup>239</sup> Tellini 1998, p. 37.

Silvestri ha messo bene a fuoco l'importanza di queste zone testuali, riscontrando anche un nesso tra l'incompiutezza di alcuni tentativi 'romantici' e l'azione di un'istanza parenetica eccessivamente vincolante:

I narratori romantici, letterati di buona cultura e ansiosi di schivare sia la lingua aulica e cruscante sia la banalità del 'romanzesco', produssero incipit tra i più belli, poi smarrendosi per l'interferenza dei fini polemicici e didascalici, o inibiti dalla sorveglianza degli organi di potere, ma anche per la difficoltà intrinseca di mantenere la raffinatezza iniziale. Investiti della gravosa responsabilità di informare la propria narrativa a idee e progetti extratestuali, gli autori si sentivano nello stesso tempo chiamati a rielaborare l'invadenza delle loro finalità morali e sociali. Una volta inoltrati nella ricerca stilistica, Borsieri, in parte Di Breme, lo stesso Silvio Pellico faticarono a dare consistenza a narrazioni esili e autoriflessive.<sup>240</sup>

L'atteggiamento degli intellettuali romantici, insomma, pare ancora indirizzato a una veste poemica rinnovata dall'interno secondo un gusto romanzesco, in modo non dissimile da quanto avviene nei *Lombardi* di Grossi (un poema che tende al romanzo) o in generale nelle novelle in versi qui analizzate.

A rallentare l'imposizione del romanzo sui generi poetici del primo Ottocento, però, fu anche l'assenza di una sensibilità 'realistica' tale da produrre un vero e proprio superamento degli schemi della narrazione arcaica. Sul fatto che il realismo rappresenti una delle più naturali strategie di 'adattamento' alle esigenze di una lettura intima e silenziosa ha insistito molto Rosamaria Loretelli a partire dalla teoria neuro-cognitiva degli *scripts*. Come si è visto in precedenza, con l'evolversi di una scrittura pensata per una fruizione intima e silenziosa viene superata la struttura per episodi tipica della lettura ad alta voce, dove i racconti dovevano adattarsi ai tempi dell'enunciazione e al contesto della recitazione pubblica,<sup>241</sup> e si fa più urgente la ricerca di un'architettura (*rete*) complessa e coerente, fondata su indizi che stimolano la memoria per suscitare attese e curiosità. È qui che entra in gioco la teoria degli *scripts*:

Intanto, memorizzare una storia significa averla prima capita; e noi capiamo le storie nello stesso modo in cui capiamo le nostre esperienze: la mente le scompone in moduli, assegnando a ciascuno un indice (*index*), che viene immagazzinato nella memoria per mezzo di un codice di archiviazione (*label*). Quanto meglio si esegue tale operazione, tanto più congruamente si recuperano al momento opportuno le informazioni archiviate. [...] Noi trasferiamo continuamente descrizioni di nuovi avvenimenti in codici di archiviazione che ne consentono il successivo recupero (*retrieval*): compiamo questa operazione in modo veloce e inconsapevole grazie agli

---

<sup>240</sup> Silvestri 2018, p. 158.

<sup>241</sup> Cfr. Loretelli 2010, p. 174: «La lettura ad alta voce continuò a sollecitare un tipo di scrittura narrativa basata sugli episodi, che ben si possono adattare a dei tempi di enunciazione non troppo dilatabili e che sono autoconsistenti, nel senso che possono essere compresi anche da parte di ascoltatori i quali, avendo perso qualche 'puntata', non abbiano memoria della parte pregressa della storia».

*scripts* (copione, schema), cioè a degli insiemi di «aspettative relative a quanto accadrà in una situazione ben conosciuta» [Schank 2000, p. 35]. [...] Dalla definizione risulta chiaro che gli *scripts* sono sostanzialmente delle *storie*, sebbene sintetiche («aspettative relative a quanto *accadrà*»), e sono strutture di memoria che, in base alla capacità che ha la mente umana di ricategorizzare le esperienze passate, ci dicono «come agire senza che ci rendiamo conto che li stiamo usando» [Schank 2000, p. 8].<sup>242</sup>

Il realismo letterario rientrerebbe tra le strategie della modernità perché conforme a meccanismi di archiviazione atti a sollecitare la memoria del lettore. In una lettura in progressione, dove la memorizzazione non è più affidata al riascolto ripetitivo di diverse *performance* della stessa storia, né a mezzi extratestuali come il tono di voce o la gestualità, il lettore deve conservare e combinare gli indizi della trama dall'inizio alla fine del racconto.<sup>243</sup> Da questo punto di vista, i dettagli realistici produrrebbero un arricchimento degli *scripts* perché sarebbero in grado di incrementare i *ganci* per la memorizzazione: «quante più informazioni abbiamo su una determinata situazione, tanti più luoghi esistono dove collocarla nella memoria e tanti più modi possediamo per metterla a confronto con altri casi, sempre in memoria».<sup>244</sup> L'inserimento dei pensieri di un personaggio o di «descrizioni che seguono il suo sguardo», ad esempio, avrebbe una triplice funzione compositiva: supportare la ricerca di effetti narrativi di coinvolgimento e curiosità; mantenere viva l'attenzione dei lettori; «far memorizzare gli eventi e le azioni, proprio fornendo loro molti indici e molte caselle nella memoria».<sup>245</sup> Da ciò deriverebbe anche un inedito equilibrio tra 'azioni abituali' e 'azioni soggettive'. Le seconde sarebbero fondamentali per produrre un intreccio, motivo per cui nel romanzo moderno – ma anche nella novella in versi – aumenta l'illusione della soggettività e della responsabilità individuale (l'episodico, per l'appunto). Le azioni abituali e quotidiane, invece, avrebbero il triplice vantaggio di porre in rilievo l'agire soggettivo, rallentare il flusso dell'intreccio e produrre delle zone di archiviazione di dettagli familiari al lettore, con automatica dilatazione del tempo del racconto e produzione di attese. Attraverso la rappresentazione realistica, dettagliata e abituale, in altre parole, si rafforzerebbero anche il senso della temporalità, la coesione narrativa e il coinvolgimento del lettore.

Nel 1830, riepilogando ironicamente le caratteristiche di un buon romanzo storico, Tommaseo insisteva in particolar modo sull'attenzione per dettagli fisici e psicologici:

Regola generale: tanto i peli della barba, quanto i moti primi dell'anima, debbono tutti passare nel *porta-oggetti* del vostro microscopio: quanto più la cosa da narrarsi è minuta, recondita, impercettibile agli occhi stessi del personaggio in cui voi la sognate, tanto più sarà preziosa, tanto più voi parrete filosofo scrutatore *delle*

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 175.

<sup>243</sup> Ivi, P. 176.

<sup>244</sup> Loretelli 2010, p. 177.

<sup>245</sup> *Ibid.*

*anime e delle reni*. Quindi è che i soliloqui diventano a voi tanto necessari, quanto gli *a parte* a un avveduto scrittore di commedie.

Fin qui pare tutto conforme all'idea di realismo indicata da Loretelli nella teoria degli *scripts*. Nella pratica, però, i romanzi italiani degli anni Venti e Trenta esprimevano l'attenzione per il dettaglio in una veste macchietistica e grottesca, con una «scenografica spettacolarizzazione della storia», un «technicolor sgargiante», un «fotomontaggio decorativo capace di tenere il più possibile desta la curiosità del lettore».<sup>246</sup> Condizioni che, a ben vedere, una novella storica come l'*Algisio* era in grado di soddisfare anche in versi:

Marchesi esciti dai natii castelli  
trapunte alle gualdrappe han varie impronte,  
con aurati ardigion fermi i mantelli,  
rabbassati i cappucci in su la fronte.  
Di nani in pinte assise e damigelli  
ciurme seguaci ad ogni cenno pronte  
guidano in sui ronzin ricco bagaglio  
coi falchi in pugno, i can stretti al guinzaglio.

[...]

Altri è contento alla scoperta pelle,  
altri di mischio e saie rabescate  
vestono le guarnacce e le gonnelle  
d'agnelletto o coniglio soppannate.  
Perle al crine intrecciando e catenelle  
con cinture ed emblemi ricamate  
belle dame, di vario e d'armellino  
fregiano lo scarlatto e l'ermesino.

(*Algisio*, I, ottave 4-6)

Il romanzo storico, con eccezione dei casi più consapevoli (Manzoni *in primis*), finì dunque per stabilizzarsi attorno a facili schemi e stereotipi incapaci di concorrere veramente con quelli della novella in versi. I primi romanzieri risposero «alle riserve di principio fraposte dalla ufficialità letteraria» con «una facile ricerca del consenso»<sup>247</sup> raggiunta anzitutto attraverso una cristallizzazione di formule sentimentali e di costume. Tale deriva consumistica del romanzo si manifestò soprattutto in seguito al fallimento dei moti del '31, quando la borghesia mutò atteggiamento, moderò i toni rivoluzionari e si indirizzò al profitto economico e al progresso. Ciò determinò anche la reazione contraria del ceto intellettuale, con prese di distanza che influirono qualitativamente

---

<sup>246</sup> Tellini 1998, p. 43.

<sup>247</sup> Ivi, p. 41.

sugli esiti letterari.<sup>248</sup> Nel solco di una riflessione sul rapporto tra storia e invenzione (avviata da Manzoni con la *Colonna infame*, 1842), la narrazione del passato fu sostituita da quella della contemporaneità, cui si accompagnò anche una più raffinata ricerca dei mezzi mimetici. Da quel momento in poi si sviluppò gradualmente l'odierna stratificazione del romanzo moderno, spartito tra scrittura di consumo, ricerca sperimentale e un'ampia fascia mediana in grado di avvantaggiarsi dell'uno e dall'altro polo.<sup>249</sup> L'attenzione per «vita, fatti, idee conosciute, ovvie, trite sotto gli occhi di tutti» non si tradusse immediatamente in un realismo autentico, ma piuttosto in un'«ornamentazione pittoresca» del presente, con approccio spesso paternalistico e filantropico;<sup>250</sup> la strada, tuttavia, era ormai avviata a un indebolimento del prestigio del verso e a un superamento dei temi e delle forme caratteristiche della novella in versi.

Come si è visto, le riserve nei confronti di un Medioevo in *technicolor* furono avanzate anche dai ballatisti della seconda generazione, *in primis* da Dall'Ongaro e Prati. Sul versante della novella, l'*Edmenegarda* rispecchia la parabola del romanzo in prosa, ma nel farlo evidenzia anche un'inversione degli equilibri: in questo caso è la scrittura poetica a risentire del prestigio della prosa di quegli anni, a partire dall'argomento e dal metro (l'endecasillabo sciolto). Mutate le esigenze degli scrittori, insomma, sembra mutare anche la posizione della novella in versi nelle dinamiche letterarie del tempo; quest'ultima, nell'inseguire la sperimentazione romanzesca, si scontra con i limiti del verso e l'anacronismo di schemi ancora compromessi con un paradigma epico-episodico. Ciò non significa che la circolazione delle novelle subì un immediato declino. I generi romantici, ivi compresa la ballata, goderono a lungo del favore popolare: ancora a fine Ottocento la *Pia* di Sestini ispirò l'omonimo poemetto dell'improvvisatore Giuseppe Moroni, detto il Niccheri (vd. infra, parte quarta, cap. I.3), i cui versi circolarono a lungo oralmente e per iscritto; negli anni Venti del Novecento, come testimonia Chini, si incontra ancora chi legge Grossi e «sa a memoria tutte le

---

<sup>248</sup> A questo proposito, pare significativo ciò che afferma di Ludovico Di Breme sulla cattiva reputazione acquisita dalla stampa nel corso dell'Ottocento, tanto da voler quasi riservare il suo romanzo *Il Romitorio di sant'Ida* a una circolazione 'privata': «L'espedito della stampa è ormai venuto così a vile; chi dà giudizi d'ogni libro è per lo più una siffatta genia, che non sarebbe già un libro ch'io ora presenterei, ove un qualche altro mezzo, un qualche più incontaminato linguaggio esistesse, onde comunicare le cose contenutevi a quelle certe anime che sole possono amar di conoscerle [...]». Ludovico Di Breme, *Il Romitorio di sant'Ida*, p. 107.

<sup>249</sup> Sull'interscambio tra ambizione colta e canali di consumo nel romanzo contemporaneo, specialmente partire dagli anni Ottanta del Novecento, cfr. Simonetti 2018, p. 22: «A decidere il successo di un'opera letteraria, a misurarne complessivamente il peso, non è più principalmente il responso critico, o il rispetto degli altri scrittori, ma in buona misura il successo commerciale e a risonanza mediatica – cioè quanto se ne parla, anche e forse soprattutto in canali esterni a quelli specialistici della letteratura. [...] La novità è che il prestigio non si oppone più al mercato, ma anzi può nascere dal mercato stesso; diventare un caso letterario si fa modo accettabile – e remunerativo – per essere considerato uno scrittore importante».

<sup>250</sup> Cfr. Tellini 1998, pp.63: «Sta di fatto che il discredito verso la narrativa storica, a parte il caso isolato della *Colonna infame*, sollecita l'interesse per l'attualità del presente. Ma già il decorso involutivo del romanzo storico, e il clima politico-culturale che ne ha propiziato la degradazione in merce di facile consumo, lasciano intendere che l'appressamento alla contemporaneità, dopo i vitali tentativi promossi all'epoca del 'Conciliatore' e le modestissime prove degli anni venti, sarebbe avvenuto (come afferma Tenca) con calcolato pedagogismo e molta tiepidezza, condita magari con le spezie dell'enfasi declamatoria».

ottave della sua *Ildegonda* e piange recitandole»;<sup>251</sup> in una pagina del *Giardino dei Finzi Contini*, attraverso le parole del prof. Ermanno, Bassani testimonia della diffusione dell'*Edmenegarda* anche in ambito scolastico, certificandone la fortuna fino almeno alle soglie della seconda Guerra Mondiale:

Folto di belle e grandi piante, anche il nostro cimitero, col tempo, sarebbe stato in grado di rivaleggiare con quello di San Niccolò del Lido, a Venezia.

«Non lo conosci?»

Risposi di no.

«Eh, ma devi, devi cercare di visitarlo al più presto!» fece con viva animazione. «È monumento nazionale! Del resto, tu che sei letterato, ricorderai di sicuro come inizia l'*Edmenegarda* di Giovanni Prati.»

Fui costretto a dichiarare ancora una volta la mia ignoranza.

«Ebbene» riprese il professor Ermanno, il Prati fa cominciare la sua *Edmenegarda* proprio lì, al cimitero israelitico del Lido, considerato nell'Ottocento come uno dei luoghi più romantici d'Italia.

(*Giardino dei Finzi Contini*, II, 4, p. 75)

## 5.2. Il declino della ballata

Nel 1856 Giovanni Visconti Venosta scrisse la fortunatissima *Partenza del crociato*, una parodia della ballata romantica italiana che ebbe fin da subito grande circolazione. La genesi sembra del tutto accidentale: un ginnasiale avrebbe chiesto aiuto all'autore per completare un compito scolastico che consisteva nella composizione di un racconto in versi dal titolo *La partenza del crociato per la Palestina*, di cui lo studente era riuscito a scrivere solo la prima strofa. Il testo, una volta concluso, sfuggì al controllo di Venosta, che finì per ritrovarselo davanti in molte circostanze, «ora diminuito, ora accresciuto, e spesso spropositato».<sup>252</sup>

Sulla base di questo esperimento Giovannetti e Brunelli hanno interpretato anche la fase conclusiva della ballata romantica.<sup>253</sup> *La partenza del crociato* dimostrerebbe innanzitutto l'esaurirsi di una sensibilità e di un'esperienza poetica: se un genere letterario «regredisce a mascherina retorica su cui costruire esercitazioni scolastiche»<sup>254</sup> si può ipotizzare a ragione che la sua vitalità, a quella altezza, si sia ormai esaurita. Il ricorso alla materia medievale, inoltre, indicherebbe anche il tramonto della sensibilità romantica, al punto «da poterla fare oggetto di sereno e agevole sbeffeggiamento, di divertita parodia dei suoi *loci* diventati troppo *communes*».<sup>255</sup> *La partenza del crociato*, però, è interessante anche per le reazioni opposte del pubblico: c'è chi lo accoglie

---

<sup>251</sup> Chini 1920, p. 18.

<sup>252</sup> Visconti Venosta 1904, *Ricordi di gioventù...*, p. 360.

<sup>253</sup> Vd. Giovannetti 1999, pp. 18-19 e Brunelli 2011, p. 177.

<sup>254</sup> Giovannetti 1999, p. 19.

<sup>255</sup> Brunelli 2011, p. 177.



ridendo, come i colleghi universitari di Venosta, e c'è chi lo considera seriamente, facendolo circolare come testo piacevole e degno di nota.

Gli anni Cinquanta segnarono una svolta sintomatica anche nella poesia di uno degli ultimi ballatisti, Giovanni Prati. L'ambizione letteraria, evidente già nello stile e nella complicazione tematica delle sue ballate, lo portò in quel periodo a intraprendere la strada di «ambiziosi e poderosi poemi» (*Rodolfo*, 1853; *Satana e le Grazie*, 1855; *Ariberto*, 1860; *Armando*, 1864), fino ad approdare a due volumi di liriche (*Psiche*, 1876; *Iside*, 1878) «dal discorso poetico nitido e preciso», con cui «reagiva allo sfumato sentimentaleggiare, di cui pure era stato nei decenni precedenti il massimo rappresentante italiano». <sup>256</sup> Nella seconda metà del secolo, dunque, anche la ballata risentì di un rinnegamento da parte dell'ambiente letterario. La reazione della seconda generazione di autori, che aveva tentato di risollevarlo il genere dalle derive consumistiche, ne aveva anche alterato la natura con virtuosismi ai limiti dell'*art pour l'art*, fino a «produrre estreme difficoltà nella comprensione degli eventi narrati». <sup>257</sup> Negli anni Cinquanta, osserva Giovannetti, «di ballate in senso alto e realistico se ne scrivono sempre meno, e i non molti esemplari superstiti segnalano l'irrigidirsi delle formule pratiane e dallongariane in auge nel decennio precedente». <sup>258</sup> I testi di Arnaldo Fusinato si presentano come «macchine ideologiche assai rigide, deputate a reprimere [...] ogni comportamento sessuale o civile anche solo blandamente trasgressivo», mentre nel dittico *La vendetta-Le veneziane* di Maffei i temi e i mezzi narrativi della ballata sembrano toccare un apice «di alto manierismo, ai limiti tuttavia dell'incomprensibilità». <sup>259</sup> La situazione del nostro genere, attorno alla metà del secolo, sembra quindi duplice e contraddittoria: c'è una tendenza alla combinazione manieristica degli schemi più triti e consolidati (tra cui l'oscurità), ma c'è d'altra parte anche una ricerca di «valori e storie contenutisticamente impegnativi, che la ballata – a ben vedere – non è tuttavia in grado di evocare», <sup>260</sup> per lo meno non come la novella in versi o il romanzo.

Una panoramica della ballata italiana come genere letterario potrebbe quindi arrestarsi agli anni Cinquanta dell'Ottocento. Al di là di questo confine si assiste a una circolazione d'occasione o di consumo che ha poco a che vedere con il canone letterario 'alto'. Come si è detto in precedenza, però, i confini tra lirica e ballata furono sempre molto labili, sia alle origini, sia durante il consolidamento del genere nel corso dell'Ottocento. Giovannetti osserva che, a partire dagli anni Trenta, ci si imbatte spesso in casi di «liriche – ovvero testi formalmente appartenenti al genere dell'ode e della canzone – manipolate per svolgere una *funzione narrativa*», <sup>261</sup> come se il genere ballatistico esercitasse una qualche influenza anche sulla lirica vera e propria. Nel

---

<sup>256</sup> Giovanni Prati in *Dizionario Biografico degli Italiani*: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-prati/>.

<sup>257</sup> Brunelli 2011, p. 175.

<sup>258</sup> Giovannetti 1999, p. 20.

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ivi* p.19.

<sup>261</sup> *Ivi*, p. 75.

complesso, bisogna ricordare che alcune delle ballate più celebri, accanto alle semplificazioni e alle parodie, continuarono a circolare per molto tempo in ambito domestico, popolare o pedagogico, certamente senza essere ignorate da quegli intellettuali che ne prendevano consapevolmente le distanze. Questa capillarità di lunga durata stimola a porsi almeno un interrogativo, su cui si tornerà nella quarta parte di questo studio: è possibile supporre qualche lascito della ballata nella lirica del secondo Ottocento, e di lì negli esiti stilistici e formali della ‘poesia moderna’?

## Parte Terza

### Metrica e prosodia dei generi narrativi

#### I. Prosodia e contesto: aspetti preliminari

Uno studio metrico, in base agli obbiettivi che si propone, può essere di tipo *descrittivo* o *funzionale*. È *descrittivo* se analizza le caratteristiche formali di un testo o di un gruppo di testi fornendo un quadro quanto più possibile esauriente dei fenomeni prosodici; la metrica, in questo caso, è in buona parte anche il *fine* della ricerca. Negli studi *funzionali*, invece, l'analisi è posta al servizio di un'indagine sul contesto dell'opera o su fenomeni collaterali alla metrica: può essere utile, ad esempio, per definire dei criteri di edizione in situazioni dubbie o anomale, per stabilire l'autenticità di un'opera rispetto all'intero *corpus* del suo autore, o per fare delle ipotesi sulla fruizione delle forme poetiche in una determinata epoca. In tali situazioni l'esame della metrica è soprattutto il *mezzo* della ricerca, benché non si possa prescindere da considerazioni di tipo descrittivo.

Nel nostro caso vari elementi spingono in direzione *funzionale*: l'eterogeneità del *corpus*, innanzitutto, ma anche la finalità stessa della ricerca, che tenta di ricostruire soprattutto un percorso storico e culturale. In questo capitolo, dunque, la metrica sarà trattata come un potenziale 'sintomo' del contesto poetico sette-ottocentesco. Le forme su cui ci si concentrerà saranno l'endecasillabo sciolto, l'ottava rima e, in misura minore, la polimetria della ballata romantica. Quest'ultima verrà trattata soprattutto nella sua dimensione strofica, mentre l'ottava e lo sciolto saranno affrontati a partire da una scansione prosodica del verso. Di conseguenza, le considerazioni di carattere ritmico riguarderanno soprattutto l'endecasillabo.

In ricerche di questo tipo si annida sempre un rischio teleologico, che consiste nel selezionare in partenza i fenomeni più conformi all'ipotesi da dimostrare. È dunque necessario sviluppare un metodo in grado di limitare l'arbitrarietà; tale metodo, anche se talvolta può sembrare superfluo, rappresenta uno sforzo di responsabilità, un criterio in grado di convalidare, se non l'oggettività, per lo meno l'onestà intellettuale della ricerca. Ciò vale tanto più in questo capitolo, dove si toccano questioni come la percezione del metro, l'atteggiamento degli autori, le strategie di resistenza o adattamento a un contesto storico, sociale e culturale: aspetti che, per quanto dimostrabili, non usciranno mai totalmente dal dominio delle ipotesi. Per ciò che riguarda l'analisi ritmica dell'endecasillabo si è fatto affidamento ai criteri sviluppati da Marco Praloran e Arnaldo Soldani ne *La metrica dei Fragmenta*,<sup>1</sup> che sono ad oggi i più rigorosi e condivisi. Per l'esame delle forme strofiche, invece, si sono sviluppate delle metodologie specifiche su cui si tornerà in seguito.

---

<sup>1</sup> Pelosi 2013, p. 20.

Osservando la Tab.4.1 (*Grafici e tabelle*) si nota, tra Sette e Ottocento, un aumento di tre schemi prosodici rispetto alla media dei secoli precedenti: un modulo tendenzialmente giambico ed equilibrato, con *ictus* in 4a e 8a posizione (III); un modulo con accento in 6a e non in 4a (V); la soluzione con ribattimento 6a-7a (VII). I dati, tenendo conto soprattutto degli autori del canone ‘alto’ (Parini, Monti, Foscolo, Manzoni),<sup>2</sup> indicano una tendenza abbastanza in linea con quanto già osservato da Pelosi sulla fisionomia dell’endecasillabo sette-ottocentesco:

Di fatto sono tre i moduli ritmici cardine dell’endecasillabo sette-ottocentesco (4<sup>a</sup>8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>), visto che sommati equivalgono al 61,1 % dell’intero corpus versale [...] contro il 37,3 % trecentesco: dunque una contrazione statistica che equivale ad una progressiva tipizzazione scansiva del verso che non ha corrispondenza nella *varietas* accentativa del XIV° secolo [...].<sup>3</sup>

Tralasciando per ora il *pattern* con ribattuta in 7a, la rilevanza dei moduli III e V nella percezione settecentesca sembra confermata dai trattati dell’epoca. Nel libro II della *Storia e della ragione di ogni poesia*, Quadrio descrive tre ‘dimensioni’ di endecasillabo: una con accenti in 4a, 8a e 10a sede (tipo III); una con accenti in 6a e 10a sede (tipo V); una, infine, con accenti in 4a, 7a e 10a sede (tipo IV). Il primo profilo viene considerato in assoluto il più sonoro e musicale; il secondo è caratterizzato da «temperato suono, e mezzana gravità»; il terzo, secondo il critico, sarebbe invece da evitare o impiegare con moderatezza, perché «s’appartiene alla Musica Frigia, cioè ad una musica strepitosa, e sonora».<sup>4</sup> Naturalmente, però, questa coincidenza tra poesia e pratica non è riconducibile a nessi causa-effetto: il fatto che Quadrio valorizzi soltanto due ‘dimensioni’ non significa che non immagini profili prosodici più ricchi, come il tipo I, II, VI e VII della nostra schedatura. Egli si limita a definire i criteri minimi che rendono il verso un verso, così come aveva fatto Bembo nelle *Prose della volgar*

---

<sup>2</sup> Pelosi esamina un *corpus* neoclassicistico che comprende, dei nostri autori, Foscolo, Parini, Monti, Cesarotti e Manzoni, anche se con opere in parte diverse da quelle proposte in questa sede. Nella schedatura parziale qui presentata, il dato relativo al modulo V, considerando i suddetti poeti, tende a crescere rispetto alla media riportata in Tab. 4.1, condizionata invece dalle opere dei romantici (il *pattern* in questione si attesterebbe circa al 15,22 % nel gruppo classicista contro il 13,5 % della media totale). La somma dei moduli I, III e V nel canone classicistico si attesta effettivamente attorno al 62%, ma bisogna ricordare che Pelosi ricava un dato simile senza tenere conto dell’intero modulo V, ma solamente del profilo ritmico con combinazione 3, 6, 10. Inoltre, la schedatura qui realizzata valorizza i *pattern* III, V, VII non tanto in assoluto, ma sulla base di un confronto con la situazione precedente e sul rapporto tra endecasillabo sciolto e ottava rima anche nel corso del Settecento e dell’Ottocento. Se infatti considerassimo i dati in assoluto, nel totale della schedatura il modulo V inciderebbe comunque in misura leggermente minore rispetto al modulo VI (Tab. 4.1), mentre, isolando solo il canone ‘alto’, lo supererebbe in misura niente affatto significativa (V: 15,22 contro VI: 14,66).

<sup>3</sup> Vd. Praloran, Soldani 2003.

<sup>4</sup> Sul progressivo abbandono del modulo dattilico nella scrittura poetica e sulla sua connotazione tipicamente popolare a partire almeno dal Cinquecento, vd. Pirotti 1979. Placella, inoltre, osserva che nella trattatistica precedente a Quadrio questa tipologia era considerata come una variante del modulo con accento in 6a, non un profilo autonomo. (cfr. Placella 1969, p. 161).

*lingua*<sup>5</sup> e come si farebbe ancora oggi in qualsiasi manuale di metrica. Come Bembo, ad esempio, anche Quadrio mette alla prova la natura dell'endecasillabo modificando l'ordine delle parole: nel discutere del verso petrarchesco *passa la nave mia colma d'oblio* sembra ignorare l'accento di 4a, ma semplicemente perché, mancando l'accento in 8a, si tratta di un *ictus* né sufficiente né necessario per convalidare la regolarità del verso.<sup>6</sup> In altri passi del trattato, inoltre, Quadrio cita apertamente 'varianti' con accenti in 2a, 6a e 8a posizione o versi con il contraccento di 7a; le tipologie proposte inizialmente non indicano dunque una reale riduzione delle possibilità ritmiche, ma servono a elencare le norme basilari dell'endecasillabo. È quanto esplicherà quasi un secolo dopo Giovanni Berengo nel suo manuale *Della versificazione italiana* (1854), dove riprende fedelmente l'impostazione settecentesca:

Già s'intende che dicendosi dover l'accento di un verso Endecasillabo cadere o sulla sesta sola, o sulla quarta e ottava, non si vuol dire con ciò che non si possa far cadere l'accento in un medesimo verso e sulla quarta e sulla sesta e sull'ottava e sulla decima: si vuol dire soltanto che ov'anche il verso non avesse l'accento sulla sesta, quando l'abbia sulla quarta e sull'ottava, o viceversa, l'armonia resterebbe inalterata.<sup>7</sup>

Dalle *Prose* bembiane in poi, i trattatisti hanno affrontato la prosodia in modo sempre più tecnico, fino a creare un sistema di norme e rapporti armonici anche molto complesso. Berengo, che a differenza di Quadrio scrive un vero e proprio manuale scolastico, fornisce agli studenti una serie di regole piuttosto rigide, oggi davvero impensabili, come quella che segue:

Quando l'accento della sesta sillaba cade sopra una parola piana, la cui ultima sillaba non venga elisa, deesi schivare di finire il verso coll'aggiungervi due soli dissillabi; perché in tal guisa l'armonia del verso non si sostiene, e il verso finisce, per così dire, spezzato e cascante.<sup>8</sup> Tali sono i seguenti:

Sì cominciò Beatrice questo canto.

*Dant. Par. V. v. 16.*

---

<sup>5</sup> Bembo ne parla nel cap. XV del libro II delle *Prose della volgar lingua*. A differenza di Quadrio, Bembo non fornisce dei pattern prosodici virtuali, né propone una gerarchia di musicalità; egli si limita ad osservare che, invertendo l'ordine delle parole in alcuni endecasillabi petrarcheschi, si perde la natura ritmica verso, e aggiunge: «E questo per niuna altra cagione adiviene, se non per lo essere un solo accento levato del suo luogo in essi versi, e ciò è della quarta o della sesta sillaba in quelli, e della decima in questo. Che, con ciò sia cosa che a formare il verso necessariamente si richiegga che nella quarta o nella sesta e nella decima sillaba siano sempre gli accenti, ogni volta che qualunque s'è l'una di queste due positure egli non ha, quello non più verso, comunque poi si stiano le altre sillabe». (Bembo 1966, p.164) Si noti che la regola viene in un certo senso dedotta direttamente dagli esempi, come se si trattasse di una riflessione 'a posteriori'; significativa è anche la mancanza di ogni riferimento all'*ictus* in ottava sede.

<sup>6</sup> Quadrio 1741, p. 672 (vol. II, libro II, Dist. III, cap. 4). Va anche osservato, però, che «La nave mia» è prosodicamente debole trattandosi di un sintagma fonologico.

<sup>7</sup> Berengo 1854, p. 697.

<sup>8</sup> Ivi, p. 701.

Ma s'io v'era con sàldi chiovi fisso  
*Petr. Son. 37 (P. I, 30).*

Sette e sette leggiàdre ninfe e belle  
*Car. Eneid. Lib. I, v. 121.*

C'è, con ogni evidenza, la volontà di 'formalizzare' il ritmo, subordinando persino la scelta del lessico a schemi melodici virtuali. Ma se l'atteggiamento in sede teorica si spiega come tentativo di descrivere o dominare razionalmente il fenomeno, più difficile è comprendere le cause di un restringimento delle opzioni anche nella pratica. La situazione fotografata dalla schedatura non può essere legata direttamente alla teoria settecentesca, che del resto si richiama a criteri e modalità già tipiche dei due secoli precedenti; piuttosto, mette in luce come la prassi compositiva del Sette e Ottocento si attesti su soluzioni minimali, le stesse che rendono riconoscibile l'endecasillabo e che sono valorizzate anche in sede teorica. Per riprendere un esempio già proposto, la rarità del tipo II (x,4,6,10) rispecchia effettivamente la bassa importanza che gli viene affidata dai trattatisti, ma in questi ultimi il modulo viene taciuto soltanto per esigenze di economia normativa e non per l'effettiva mancanza, nella tradizione di riferimento, di endecasillabi di 4a e 6a con entrambi gli accenti ben riconoscibili.

Se pure ipotizzassimo una reale influenza degli scritti teorici sulla versificazione – cosa poco plausibile, sia considerando la pervasività del fenomeno ritmico, sia tenendo conto della macchinosità delle indicazioni fornite – bisognerebbe comunque chiedersi perché, da un certo momento in poi, i poeti abbiano sentito il bisogno di limitare la varietà del verso. Tra i fattori di questa 'semplificazione' vi sono sicuramente una chiusura accademica e l'elaborazione di un canone letterario, aspetti che comportano *ipso facto* un'attenta selezione dei modelli e delle strategie stilistiche di riferimento. Gli studi metrici, a ragione, interpretano spesso i dati prosodici come esito di scelte stilistiche prelevate, più o meno consapevolmente, da una *langue* poetica della tradizione. Resta però difficile stabilire se il ritmo dipenda sempre da scelte retoriche e lessicali o se queste ultime dipendano a loro volta da una concezione virtuale della prosodia, come sembrerebbe suggerire l'atteggiamento teorico di Berengo e di altri trattatisti. È invece possibile chiedersi se esistano *anche* condizionamenti legati al contesto, in grado di determinare la sensibilità 'ritmica' di un'intera epoca e/o di un intero ambiente letterario. A monte di tutto ciò va specificato che l'intento di questa terza parte non è solo quello di descrivere alcune tendenze generali della metrica indagando il rapporto tra forme e contesto, ma anche di interrogarci su come le dinamiche connaturate nelle forme stesse possano influenzare, nel tempo, il percorso dei generi narrativi, in un circolo che coinvolge teoria, pratica e condizionamenti esterni. Nei prossimi capitoli, in vista di un esame dell'endecasillabo sciolto e dell'ottava rima, verranno discussi due fattori che sembrano agire nella sperimentazione e nella riflessione settecentesca: la competenza metrica e l'azione concorrenziale della prosa.

## 1. La competenza metrica

In un libretto di ricordi pubblicato a Londra, Gaetano Polidori, segretario di Alfieri tra il 1785 e il 1790, riporta un aneddoto avvenuto durante la dettatura di un sonetto:

«Scriva», mi disse, e mi dettò quel sonetto che comincia: *Sole d'un mesto velo tenebroso*, l'ultimo verso del quale l'aveva fatto così: *Deh niuno attinga di mie lacrime al fonte*. Essendomi io accorto che era troppo lungo, sospesi la penna. «Che aspetta?» mi diss'egli. «Aspetto», gli risposi, «che mi ripeta il verso per sapere se l'ho bene o male udito»: *Deh-niuno-atinga-di-mie-lacrime-al-fonte*, ripeté egli impetuosamente e con rabbia. «Questo è un verso falso» gli dissi. «Quest'è un verso giusto», mi rispose, «ma per lei bisogna prendere il violino ed intonarle la tiritera perché ne senta la misura». «Io», gli dissi, «non ho bisogno di tiritera per accorgermi di tanto: gli orecchi soli mi bastano: quest'è un verso di dodici sillabe e non è sdrucchiolo».<sup>9</sup>

Come osserva Luca Zuliani (da cui è ripresa la citazione), l'aneddoto può destare sicuramente dei sospetti, ma «proprio perché il racconto vuole essere attendibile, non c'è ragione di dubitare della plausibilità degli argomenti usati».<sup>10</sup> Nel ribattere a Polidori, Alfieri nega di dover ricorrere a un appoggio musicale per comporre il verso, come era invece d'uso tra gli improvvisatori o i canterini di strada. Polidori, da parte sua, attribuisce a se stesso una competenza metrica a orecchio, tanto da marcare orgogliosamente la propria distanza dal poeta, che deve invece controllare a posteriori la regolarità del verso contando le sillabe sulle dita della mano:

Eccolo di nuovo sulle furie, ed io di nuovo mi ritiro, ma, chiusa la porta, mi fermo accanto ad essa, e sento che conta sulle dita: «*Deh-niun-at-tin-ga-di-mie-la-gri-me-al-fon-te*»; e ripete più volte, e sempre trova la duo-decima sillaba. Suona il campanello, e mi fa di nuovo chiamare. Appena giungo: «Io sono una bestia», mi dice: «segga e mi faccia quel verso»<sup>11</sup>

Polidori, di estrazione borghese e nient'affatto privo di interessi letterari, non si vanta solo di possedere un buon orecchio metrico, ma rivendica per sé *anche* una certa consapevolezza teorica, chiamando in causa le regole dell'isosillabismo e della posizione dell'ultimo accento tonico. Il segretario di Alfieri, dunque, sembra voler rispedire al mittente l'accusa di non saper riconoscere il verso senza ricorrere a tiritere popolari. L'aneddoto, in questo senso, può essere sintomatico di alcuni atteggiamenti socio-culturali e del loro legame con una competenza metrica stratificata, con la doverosa precisazione che Alfieri, essendo madrelingua francese ed essendosi affacciato

---

<sup>9</sup> Polidori 1997, pp. 89-91. Per la questione della competenza metrica si rimanda a Zuliani 2009, pp. 16-19.

<sup>10</sup> Zuliani 2009, p. 16.

<sup>11</sup> Polidori 1997, pp. 89-91.

solo tardi alla lingua toscana, non può essere indicato come esempio di una condizione diffusa nell'ambiente letterario dell'epoca. Il suo bisogno di contare le sillabe sulle dita della mano – benché solo in fase di controllo e per i motivi biografici di cui si è detto – sembra anticipare una mancanza (o perdita) di competenza metrica verificabile nella poesia italiana solo in epoche più tarde. Contini, in uno scritto de 1969, osservava che nei poeti crepuscolari vi sono frequenti casi di anisosillabismo non intenzionale, aggiungendo che «gli scolari odierni non riconoscono più a orecchio, nemmeno se si dedicano alla filologia, un endecasillabo o un novenario».<sup>12</sup> L'impiego irregolare di dialefi e sinalefi nella poesia contemporanea è forse un ulteriore indizio della tendenza a comporre il verso contando le sillabe;<sup>13</sup> anche l'endecasillabo di quinta potrebbe essere ricondotto a questa inclinazione a forzare il discorso entro una misura matematicamente esatta, dove però le pause o le *liaison* tra le sillabe non rispecchiano la cadenza tradizionale del verso.

Tornando alle suggestioni offerte dall'aneddoto, tra l'estremo di Alfieri e quello della cantilena popolare pare esservi una via di mezzo più sfumata, ancora verificabile ai giorni nostri e qui rappresentata soprattutto da Polidori: l'endecasillabo può effettivamente essere composto o riconosciuto senza contare le sillabe sulle dita di una mano, ma pur sempre con appoggio a strutture virtuali ben diverse da quelle della tiritera degli improvvisatori di strada. Non è però da escludere che già a quell'altezza, in determinati ambienti eruditi e accademici come quello di Alfieri, l'abilità di comporre o riconoscere a orecchio l'endecasillabo potesse risentire di un approccio estremamente teorico e meditativo. Si può pensare che Polidori, del resto impegnato a difendersi dall'accostamento agli improvvisatori popolari, sottintenda anche una polemica sociale, attribuendo a se stesso una capacità percepita come eccezionale in certi ambienti elitari dell'epoca e anticipando in questo un atteggiamento poi tipico dei romantici (vd. *supra* parte II, cap. I.2). Ad esempio, potrebbe insinuare che solo provenendo da un ceto sociale intermedio, ancora a contatto con modalità spontanee di versificazione ma allo stesso tempo in possesso di un'educazione letteraria, fosse possibile vantare una competenza metrica autentica.

Si tratta ovviamente di ipotesi. Un debole indizio di tutto ciò, nell'ultimo Settecento, può giungere dalla discussione attorno alla poesia estemporanea di circolazione colta, su cui si tornerà anche in seguito. Proprio negli anni in cui Polidori lavorava al servizio di Alfieri, andava diffondendosi con certo clamore la raccolta di *Versi estemporanei* di Francesco Gianni, il quale affidava alle pagine prefatorie, sotto lo pseudonimo di Uno de' Raccoglitori', la formulazione di una nuova legislazione del comporre all'improvviso. Tutte le tesi del Gianni miravano a distanziare la sua arte da quella dei

---

<sup>12</sup>Contini 1970, p. 593.

<sup>13</sup> Cfr. Beltrami 2000 a proposito della verso nel frammento del poema *Fu la nostra mano* di Costantino Garosi: «La prosodia di Garosi non è però quella della tradizione aulica (quella che si ricava dai manuali di metrica), e nemmeno è quella di Pascoli, né di Leopardi. Non solo Garosi tende a contare le sillabe come molti poeti dell'Ottocento, secondo il principio non espresso per cui la dieresi e la sineresi sono scelte libere, ma si sente libero anche nell'uso della dialefe, che, come si diceva, nella tradizione italiana è poco meno che scomparsa dopo il Cinquecento» (p. 36).



poeti popolari, avvicinandola piuttosto all'importanza della «poesia meditata»; l'arte estemporanea doveva infatti possedere «l'evidenza delle immagini, la regolarità dell'ordine, la sublimità de' concetti, l'energia della locuzione, l'armonia del numero conveniente all'oggetto, la facilità delle rime, ed il meraviglioso in tutto»,<sup>14</sup> fino a potersi sottoporre anche al giudizio dell'occhio. Il Gianni non arrivò a bandire il ricorso alla musica o al canto; è però accertato che improvvisasse i versi senza cantarli, secondo una pratica che, proprio per la sua maggiore difficoltà, aveva preso piede tra gli improvvisatori 'colti' solo all'altezza del Settecento.<sup>15</sup> Gianni, inoltre, insisteva sulle tecniche in grado di dissipare ogni sospetto di 'meditazione', poiché il valore del componimento all'improvviso risiedeva nel suo essere allo stesso tempo raffinato e istantaneo. Sullo sfondo di questa ricerca, però, vi era soprattutto il tentativo di legittimare la propria arte di fronte a chi, come il Quadrio, insinuava l'esistenza di testi meditati a tavolino:<sup>16</sup> pare insomma che per gli uomini di lettere l'idea di poter comporre in modo istintivo fosse non solo poco consona allo stile letterario, ma anche passibile di sospetto, soprattutto – sembra indicare Gianni – se svincolata dalla musica e ad altri sistemi di appoggio. Va però osservato che anche in questi casi l'ammirazione o lo scetticismo della critica del tempo poteva dipendere dalla qualità stilistica della produzione estemporanea e non dall'atto dell'improvvisazione in sé.

A prescindere dall'aneddoto di Polidori, in questo capitolo si analizzeranno le tendenze prosodiche tra Sette-Ottocento tenendo conto di vari fattori che possono condizionare la competenza metrica in ambito letterario, secondo l'ipotesi che le modalità di percezione e riconoscimento del verso possano avere ricadute formali su larga scala, specialmente nella teoria e nella prassi dell'endecasillabo sciolto. Le peculiarità dei secoli XVIII-XIX, però, possono emergere solo a partire da un esame del fenomeno in prospettiva diacronica. Del resto, per parlare di mutamenti o di perdita della competenza metrica in ambito letterario bisogna presupporre che tale competenza fosse effettivamente attiva in precedenza, aspetto che viene negato per il Medioevo da studiosi autorevoli come Avalle e Pazzaglia. Prima di tutto bisognerebbe dunque

---

<sup>14</sup> Di Ricco 1990, p. 53. Per l'intera questione vedi *Ivi*, pp. 51-66.

<sup>15</sup> Alessandra Di Ricco riporta il caso di un celebre improvvisatore di inizio Settecento, Bernardino Perfetti, che cercò di sottrarsi alla recitazione dei versi fino al giorno in cui dovette rinunciare al canto per problemi di salute. Già nel *Poeta fanatico* di Goldoni sarebbero rappresentati tre diversi tipi di improvvisatori: Messer Menico, che improvvisa cantando e accompagnandosi col chitarrino; Tonino, che improvvisa sia cantando che recitando, e Corallina, che improvvisa senza saper cantare. Nell'Ottocento, infine, la pratica dell'improvvisazione recitata pare ormai diffusa in modo capillare. (Vd. Di Ricco 1990, pp. 22-23).

<sup>16</sup> È quanto afferma ad esempio Quadrio nel volume primo della *Storia e ragione di ogni poesia* (Quadrio 1741, vol. I, lib. I, Dist. II, cap. 1, p. 158): «Un'altra cosa fu comunemente negl'improvvisatori notata, cioè, che sogliono essi discendere a queste pruove, di certi esordi, scappate, immagini, dottrine, e tesi ben premuniti, che ad ogni argomento lor proposto s'accomodino: onde quello, che fu da essi premeditato in un privato studiuolo, parendo in pubblico improvvisamente dettato, accresca lor lode. [...] Questo artificio di premeditare nell'ozio privato molti bei pezzi di poesia, per adattarli poi con destrezza improvvisando al proposto argomento, tuttochè naturalmente al medesimo non s'affacciano, mascherandoli tuttavia in tali occasioni sotto il nome di belle scappate, non può non contribuire moltissimo ad eccitar l'ammirazione, e l'applauso degli ascoltatori sorpresi».

dimostrare la *plausibilità* del fenomeno tornando alle origini della nostra letteratura e provando a tracciare un percorso storico-sociale.

### 1.1. Ipotesi sul Medioevo

#### 1. Origini e stratificazione sociale dei *rhythmi* volgari

Sull'origine dei versi romanzeschi (o *rhythmi*) si possiedono ancora poche certezze, ma una di queste è che la loro genesi va concepita come esito della perdita della quantità sillabica.<sup>17</sup> Il venir meno della caratteristica basilare di tutta la metrica classica, infatti, ebbe conseguenze documentabili sulla concezione del verso già nella tarda antichità:

Il ritmo quantitativo, risalente in precedenza dal susseguirsi spontaneamente afferrato delle lunghe e delle brevi, divenne di conseguenza impercettibile. Per compensare in qualche modo questa perdita, i maestri di retorica adottarono la convenzione di assegnare un accento di intensità alle sillabe 'in arsi' di ogni piede: l'innalzamento del piede del primitivo *ictus* 'meccanico', che in origine corrispondeva a un tempo debole, fu reso con un accento intensivo (*ictus* 'vocale'), con la conseguenza che 'arsi' passò a indicare tempo forte, 'tesi' tempo debole.<sup>18</sup>

A partire almeno dal III secolo gli studenti si trovarono in una situazione analoga a quella odierna: «fu indispensabile scandire faticosamente i versi per riconoscervi i vari 'piedi', proprio come oggi chi si accinge a studiare la metrica classica»<sup>19</sup>. Tale cambiamento linguistico, che fu lento e graduale, non comportò automaticamente un nuovo principio sillabico-ritmico, che come osserva Menichetti «costituisce una frattura, suppone cioè la nascita di un sistema fondato su base interamente nuove».<sup>20</sup> Ma a partire almeno da Beda (VIII-IX secolo) è possibile certificare lo sviluppo di un sistema ritmico latino parallelo a quello dei *metra* classici e costruito su isosillabismo, cadenza dei versi (piana o sdrucchiola) e disposizione interna degli accenti, cioè dei tempi forti e deboli.<sup>21</sup>

È ormai accettato come un dato di fatto anche il rapporto di derivazione dei versi romanzeschi dalla versificazione ritmica mediolatina, con più o meno accreditate influenze, per quanto riguarda la poesia italiana, della versificazione d'*oc* e d'*oïl*.<sup>22</sup> Questa tesi,

---

<sup>17</sup> Diverge da questa impostazione la tesi semitica di Wilhelm Mayer, secondo cui la poesia ritmica riproduce le tecniche dell'innografia bizantina: vd. Menichetti 1993, p. 38-39.

<sup>18</sup> Menichetti 1993, p. 34. Per una disamina approfondita dell'intera questione si rimanda anche ad Avallone 1992.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>22</sup> Cfr. Menichetti 1993, p. 40: «[...] la metrica romanza nacque dunque e si consolidò in forme periodiche sillabico-accidentate, non solo omologhe a quelle dei *rhythmi* ma in gran parte su di esse modellate. Così per esempio i vari tipi di verso italiani (endecasillabo, ottonario ecc.) risalgono, con la mediazione ora

definita anche *mediolatina*, si oppone storicamente alla *tesi romantica*, secondo cui la poesia nascerebbe spontaneamente da un'anonima massa popolare. Come osserva Menichetti, è indubitabile che esistita una poesia destinata al popolo e diffusa tra il popolo, ma la mancanza di attestazioni impedisce di ricostruirne con chiarezza i connotati linguistici e prosodici; sulla base delle fonti disponibili pare che la presenza di metri e versi della tradizione all'interno dei circuiti folclorici dipenda da una «degradazione e banalizzazione» delle forme della poesia colta.<sup>23</sup> Va però sottolineato che le testimonianze a noi note passano attraverso il setaccio di trascrizioni che presuppongono una sensibilità in qualche modo letteraria, per lo meno legata alla scrittura e condizionata da un paragone con l'ambiente dotto; in via ipotetica non si può escludere che la poesia popolare possa aver seguito anche direzioni proprie, esercitandosi su sistemi metrici e prosodici più o meno autoctoni trascurati dall'ambiente letterario e non penetrati nelle testimonianze scritte.<sup>24</sup> Ammettere ciò non significa indebolire la *tesi mediolatina*, poiché quest'ultima riguarda l'origine della poesia colta e il suo riflesso nella circolazione folclorica, non la possibile genesi ed estensione di quest'ultima, che può essere invece più vasta ed eterogenea rispetto a quanto ci viene tramandato dalle fonti.

## 2. Le 'regole' dell'accento

Uno degli aspetti che più colpisce nella trattatistica medievale sulla versificazione, da Dante ad Antonio da Tempo a Francesco da Barberino a Gidino di Sommacampagna, è la totale mancanza di informazioni sul profilo accentuale del verso. Si discute delle forme metriche e generalmente anche del numero di sillabe che definiscono le varie misure, ma non viene mai detto quali fossero le sedi toniche primarie, nemmeno per l'endecasillabo. Sulla questione ha riflettuto in modo approfondito Mario Pazzaglia, che

---

certa ora probabile di precedenti adattamenti nelle letterature d'*oïl* e d'*oc*, a misure praticate dalla poesia latina ritmica del Medioevo».

<sup>23</sup> Cfr. Ivi, p. 41: «Una poesia destinata al popolo e diffusa fra il popolo – capace di tradurre in forme letterariamente dimesse i sentimenti e le istanze della collettività e della quale si possono indovinare e magari, in qualche misura, anche ricostruire i temi – è indubbiamente esistita nel Medioevo come in qualsiasi altra età: disposizioni conciliari, capitoli, sermoni, cronache provano la larga (e in questi casi deprecata) diffusione popolare di 'carmina turpia', 'obscena', 'amatoria', così come l'esistenza di canzoni da ballo, di canti nuziali alquanto audaci, di cantilene guerresche, funebri o d'altro genere [...]. Quanto però a sapere quali fossero i connotati linguistici, formali, metrici di questi canti, bisogna riconoscere che ci troviamo in un'oscurità pressoché totale: cronisti e antologisti hanno sdegnato infatti di registrarli; il poco che ci è stato trasmesso non porta affatto il segno del primigenio, bensì dell'imitazione – approssimativa e spesso alquanto goffa – della poesia colta: la poesia popolare dà l'impressione cioè di essere dal rispetto tecnico una degradazione e banalizzazione della poesia dotta, non qualcosa di sorgivo e incontaminato». Resta il fatto, tuttavia, che le poche testimonianze riportino solo i testi più simili alla sensibilità dei compilatori, ma non negano la possibile esistenza di forme diverse da quelle sviluppatesi per degradazione dei metri colti».

<sup>24</sup> Qualcosa si riscontra ad esempio nei laudari medievali o nelle canzonette quattrocentesche di Leonardo Giustinian, dove viene anticipata una tendenza, poi chiabreriana, a replicare orizzontalmente (all'interno del verso) e verticalmente (tra verso e verso) schemi ritmici monotoni, con una certa varietà di misure versali e un trattamento non canonico delle rime. Vd. Zuliani 2009, pp. 115-117.

osserva (e noi con lui), che «una definizione ritmico-accentuativa del verso, sia pure con diverso impegno intellettuale, sarebbe senz'altro entrata nelle due opere [*De Vulgari Eloquentia* e *Summa artis rithimici vulgaris dictamins*], se fosse stata presente nella prospettiva culturale dell'epoca»<sup>25</sup>. Secondo il musicologo Sesini, la percezione medievale del verso assegnerebbe importanza soltanto all'ultima sillaba tonica, mentre le precedenti «si ritmano per tempi binari o ternari». Di conseguenza:

Qualsiasi seguito di parole che assommi ad undici sillabe, di cui la decima sia accentata, è, metricamente parlando, bello o brutto che sia, un verso endecasillabo... In base a questa realtà non occultata da sovrastrutture teoriche oziose, ben si comprende che per Dante la ritmica del verso fosse cosa ovvia e intuitiva, tale da non spenderci parole.<sup>26</sup>

Pazzaglia accetta nel complesso la teoria del Sesini,<sup>27</sup> rifiutando però l'idea di una metrica istintiva. Interrogandosi allora sul perché Dante, come altri teorici, non tenga mai conto delle regole dell'accento, introduce la fondamentale questione del rapporto tra testo poetico e musica. Innanzitutto egli ricorda che con la stessa parola *rhythmus* si potevano intendere sia i singoli versi che le unità metriche nel loro insieme, le quali, sul piano formale, restavano ancorate alle strutture melodiche della musica. Proprio a partire da questo legame, Pazzaglia riprende alcune osservazioni di Giovanni Mari<sup>28</sup> sulla terminologia impiegata nelle *artes* ritmiche e metriche più importanti, notando che «le prime [*Artes exametri*] chiamano *versus* quello che le seconde [*Artes rhythmicae*] chiamano *rhythmus*, e *rhythmus* quello che le seconde chiamano *consonantia*;<sup>29</sup> le prime, inoltre, trattano il verso come «lungo e intero», mentre le seconde «lo rompono in più *distinctiones* o *membra*». Data «la grande promiscuità di termini, che riflette il giustapposti e l'intrecciarsi delle due tradizioni», lo studioso può concludere che il termine *versus*, pur denotando generalmente il verso lungo quantitativo, «poté anche significare 'un seguito di versetti a costituire ciò che noi diremmo la strofa'». <sup>30</sup> Di qui può giungere alle seguenti conclusioni:

La tendenza [...] di considerare il singolo verso non tanto e non soltanto in sé, ma nell'arco dell'intera frase ritmica, cioè in quanto *membrum* d'una struttura strofica, può spiegare come Dante e altri teorici del verso romanzo si preoccupino nella loro

---

<sup>25</sup> Pazzaglia 1967, p. 145

<sup>26</sup> Ivi, p. 144

<sup>27</sup> Cfr. Ivi, pp. 144-145: «Le affermazioni di Sesini ci trovano, nella sostanza ultima, consenzienti, a parte la metrica istintiva (per avere questo istinto, bisogna aver letto molti versi, avere aderito a una tradizione letteraria). Ma resta pur sempre da spiegare come mai Dante abbia un'idea così elementare e "intuitiva" dell'endecasillabo, in un'età, per giunta, che tendeva, nelle *artes*, a moltiplicare puntigliosamente regole, distinzioni e casistica relativa».

<sup>28</sup> Vd. Mari 1901. .

<sup>29</sup> Pazzaglia 1967, 147.

<sup>30</sup> *Ibid.* Pazzaglia specifica inoltre che il termine *versus* non fu accolto in questa accezione dalle *artes rhythmicae*, ma «fu accolto comunque dalla corrente music-chiesistica, che "si perpetuò poi nelle letterature neolatine dove i derivati di *versus* poterono anche significare l'intero componimento"».

*ars* non tanto di definire gli accenti e le cesure del verso singolo, ma la strofa, o i *modi*, quali il sonetto, la ballata, la canzone.<sup>31</sup>

Il verso risponderebbe quindi a una norma isosillabica richiesta dal tipo di melodia usato, «che vuole unità di schema ritmico, ma rivela anche una quasi totale indifferenza all'accento delle parole».<sup>32</sup> L'indifferenza accordata dai teorici medievali alle norme degli accenti deriverebbe di conseguenza dal loro modo di concepire il verso: quest'ultimo avrebbe un ruolo solo all'interno di una sequenza strutturata, dove, a livello testuale, la percezione delle durate e dei rapporti di *consonancia* viene scandita dalla retorica (*in primis* dalla rima), ovvero dalla congruenza dei suoni e dell'accento finali. È per questo, ad esempio, che Dante si interesserebbe più delle combinazioni di endecasillabo, settenario e quinario che della struttura interna di ognuna delle tipologie ritmiche; ed è sempre per questo che nel *De vulgari eloquentia* l'*ars poetica* verrebbe definita «fictio rethorica miscaque poita».

Le conclusioni e gli argomenti di Pazzaglia sono senza dubbio condivisibili, e anzi saranno il punto di partenza per dimostrare la plausibilità di una competenza metrica medievale. Lo studioso definisce il verso come «una continuità di suono e di senso, cioè ritmico-retorica, che ha una sua propria successione, un movimento, un 'tempo'»;<sup>33</sup> e ancora:

[il verso] corrisponde, con la sua misura aritmetica breve o lunga, a un 'tempo regolato', cioè a una misura ulteriore che lo configura come verso; aggiungiamo in una sequenza, ossia in un 'tempo' complessivo che lo condiziona e lo definisce come quantità ritmico-temporale parziale, commisurata alle altre e a quella totale del componimento metrico.<sup>34</sup>

Si insiste su queste definizioni perché, stando così le cose, è difficile immaginare una percezione del 'tempo' e del 'movimento' complessivo del verso senza presupporre la capacità di misurarli a orecchio; l'idea di costruire il verso contando le sillabe e ponendo gli accenti secondo schemi virtuali sembra infatti del tutto antitetica rispetto alla descrizione del ritmo fornita dallo studioso. A tratti Pazzaglia sembra sfiorare questioni più pratiche e performative, ma la sua attenzione verte principalmente sulla cultura *teorica* del Medioevo,<sup>35</sup> come se in fondo la mancanza di indicazioni sugli

---

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 148.

<sup>33</sup> Pazzaglia 1967, p.172

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Il giudizio espresso in sede introduttiva, ineccepibile da un punto di vista metodologico, parla chiaro su questo punto: «Che Dante avvertisse e, in parte, teorizzasse una specifica 'musicalità' implicita nel discorso poetico, è ipotesi da non respingere aprioristicamente e neppure da rovesciare, come fa il Bigongiari, che con rigidità eccessiva insiste sulla dipendenza della metrica, e quindi della struttura, della canzone dal *musical pattern* della melodia a essa preesistente, con la quale veniva cantata. Essa va piuttosto ridefinita e delimitata con maggiore chiarezza terminologica e con riscontri precisi sui testi di Dante e della trattatistica musicale, retorica e ritmica del Medioevo, per evitare interpretazioni forzate o traduzioni anacronistiche. Soprattutto non bisogna avvolgere il testo di Dante d'un alone tardoromantico

accenti del verso dipendesse *in primis* dalla loro non conformità o irrilevanza rispetto alla *langue* della trattatistica coeva.

Nel Due-Trecento non mancano esempi di approcci pragmatici o ‘orecchiabili’ alla metrica. Francesco da Barberino, che nei *Documenti d’amore* rinuncia a un sistema teorico complesso, tende a descrivere le forme poetiche rimandando a esempi noti, o probabilmente al loro schema melodico: «in un ipotetico incontro *de visu*», immagina Maria Clotilde Camboni, «per spiegare a un suo discepolo come sono fatti [gli endecasillabi] Francesco da Barberino avrebbe forse iniziato a recitargli qualche canto della *Commedia*». <sup>36</sup>Tentativi di questo tipo non erano isolati, ma rispecchiavano probabilmente «le modalità tramite le quali all’epoca si doveva imparare a comporre versi (l’esempio pratico, il contatto con dei modelli)», <sup>37</sup> in un modo, però, che doveva già essere estraneo alla sensibilità di trattatisti come Dante e Da Tempo, intenzionati invece a definire e legittimare sul piano teorico la ‘giovane’ poesia volgare. Va però detto che in casi come quello di Francesco da Barberino la mancanza di informazioni tecniche sulla prosodia non dimostra l’irrilevanza degli accenti nella costruzione del verso, né indica automaticamente una competenza metrica istintiva; a rigore, certifica solo una carenza di strumenti critici per la descrizione delle strutture poetiche.

Sia chiaro che l’atteggiamento di Pazzaglia nei confronti dell’orecchiabilità del verso resta per molti aspetti ambigua, e non si vuole correre il rischio di attribuirgli qui posizioni non dichiarate. C’è però sicuramente, da parte dello studioso, un rifiuto della metrica istintiva e grande zelo nel ribadire l’importanza dei sistemi teorici, mentre restano come sullo sfondo le implicazioni di tipo pratico. La sua tesi risponde bene al principio di Ockham, nel senso che interpreta in modo ‘economico’, coerente e completo alcune apparenti lacune nella teoria medievale; di per sé, però, non contraddice l’ipotesi di una prosodia istintiva: la rende superflua, la accantona, ma ne legittima anche il recupero nel momento in cui riesca a spiegare altri fenomeni. Il legame tra teoria musicale e poetica che egli stabilisce, ad esempio, si accorda bene ad alcuni sviluppi della trattatistica moderna: il periodo in cui iniziano a proliferare riflessioni sulla struttura accentuale del verso, ovvero il Cinquecento, corrisponde infatti a un allentamento delle forme strofiche tradizionali, sicuramente a un loro allontanamento dall’orizzonte anche solo ‘virtuale’ della musica. Possiamo immaginare che con il venir meno di questo legame l’attenzione dei teorici si sia focalizzata anche, e per la prima volta, sulla descrizione del verso, inteso come unità prosodica potenzialmente indipendente da schemi canonici, come è appunto l’endecasillabo sciolto; questo, però, non spiega anche il mutamento qualitativo nel profilo ritmico, che

---

di tensioni e suggestioni liriche (o ‘musicali’) indefinite, dato che in esso il poeta insiste sulla spoglia ma rigorosa definizione d’una tecnica, di un’*ars*, che, come sempre nel Medioevo, è fondata su una precisa misura intellettuale. (Pazzaglia 1967, p. 12).

<sup>36</sup> Camboni 2017, p. 14.

<sup>37</sup> *Ibid.*

ha inizio a partire dal Cinquecento e che pare rafforzarsi con evidenza già in certi esiti tassiani.<sup>38</sup>

C'è infine un ultimo aspetto che suggerisce di ritornare sull'ipotesi di Pazzaglia. Si ha infatti l'impressione che alcuni studiosi del secolo scorso, come Avalle e lo stesso Pazzaglia, abbiano ceduto talvolta a un vizio prospettico: quello di leggere la storia passata da un'angolatura che privilegia la scrittura. A ciò si deve aggiungere anche una sorta di resistenza a tutte quelle testimonianze che possono convalidare la 'teoria romantica'. Un esempio di questo atteggiamento lo si ritrova in un acutissimo scritto di Avalle[1992], peraltro ancora fondamentale, sul passaggio dai metri classici ai ritmi volgari. Nel commentare vari scritti teorici del Medioevo e dell'antichità, lo studioso si imbatte in un passo dell'*Ars Palaemonis* (IV sec.), ripreso anche da Beda, in cui il 'ritmo' viene definito come «unione modulata (*modulata compositio*) di parole basata non sulle leggi della metrica, ma su una scansione ritmica regolata ad orecchio, come lo sono ad esempio le canzoni popolari».<sup>39</sup> Avalle sostiene l'inattendibilità dell'affermazione facendola derivare da una glossa di Servio Onorato, che nel suo commento a Virgilio avrebbe travisato il senso di un passo delle *Georgiche*. Ciò che più sembra preoccupare lo studioso, però, è il richiamo a una pratica popolare spontanea: dal suo punto di vista, il modo in cui è formulata la contrapposizione tra metri e ritmi «sembra dar ragione alle teorie romantiche sulla origine della poesia 'moderna' intesa come fatto di 'natura', del tutto indipendente dalla tradizione della poesia classica»,<sup>40</sup> aspetto che però non verrebbe confermato «dai pochi testi di poesia popolare (erotica, satirica e guerresca) conservati sotto forma di citazioni dagli oratori dell'Antichità».<sup>41</sup> Ridurre le possibilità della poesia orale alle sole testimonianze scritte è di per sé, come si è detto, un'operazione opinabile; inoltre, l'affermazione dell'*Ars Palaemonis*, che si riferisce a un contesto integralmente latino, non evoca in alcun modo lo spettro della teoria romantica, che sembra al contrario persistere solo nei timori dello studioso; non intacca cioè l'idea che i *ritmi* della tradizione letteraria romana possano derivare dalla poesia colta mediolatina, e lascia altresì valida la possibilità che i medesimi *ritmi*, se presenti nella poesia popolare, derivino per riflesso dalla sperimentazione dotta. Non è da escludere, infine, che il 'popolo' possa riprodurre a orecchio versi importati dalla pratica colta, fatto del tutto verosimile, come vedremo, anche in epoche relativamente recenti. La contrapposizione tra *metri* e *rhythmy* proposta nell'*Ars Palaemonis*, dunque, potrebbe avere lo scopo retorico di marcare in modo efficace le differenze tra i due sistemi: da un lato vi sarebbe un tipo di versificazione complesso, raffinato, ormai quasi matematico, accessibile per questo solo ai più dotti; dall'altro vi sarebbe invece un modo più 'naturale' di concepire il verso, passibile di fruizione *anche* in contesti più umili, dove non è necessaria una conoscenza delle regole astratte della prosodia. Che

---

<sup>38</sup> Già Bianchi 1925 e Fubini 1971 (pp. 238-239) notano ad esempio una restrizione degli schemi prosodici in Tasso. Lo studio più recente e completo sull'endecasillabo della *Liberata* è quello di Grosser 2014.

<sup>39</sup> Avalle 1992, p. 412.

<sup>40</sup> Ivi, p. 414

<sup>41</sup> *Ibid.*

poi da questo approccio ritmico sia siano prodotte stratificazioni più o meno compromesse con i modelli classici è altra storia. In questo modo potremmo avvalorare la natura ‘retorica’ dei riferimenti culturali senza però negare in assoluto l’idea che, a livello popolare, possa esistere una competenza ritmica ad orecchio.

Il ‘vizio prospettico’ della scrittura entra in modo evidente nell’ipotesi di Pazzaglia.<sup>42</sup> Nel negare la possibilità di un ritmo istintivo, infatti, egli afferma che per comporre in modo spontaneo «bisogna avere letto molti versi» e «avere aderito a una tradizione letteraria», cosa che – lascia intendere lo studioso – era poco plausibile all’altezza di Dante. Il postulato, valido per i giorni nostri, è però incompatibile con la situazione medievale: se nel Due-Trecento era effettivamente più difficile accedere alla lettura di testi poetici, era al contrario molto più facile ascoltarli in qualsiasi occasione della vita pubblica e quotidiana; proprio il più ostico accesso alla scrittura doveva anzi incentivare la pratica dell’ascolto, della memorizzazione ‘a orecchio’ e di una composizione destinata (anche) all’oralità.

### 3. Considerazioni sul verso ‘a orecchio’

In un volume dedicato all’importanza della vocalità in letteratura, Paul Zumthor riporta questo breve aneddoto:

Il grande poeta e mistico ismaelita Nasir Udin Hunzai mi ha concesso l’onore di intervenire, nel febbraio del 1980, al mio seminario e di cantare parecchie sue composizioni. Interrogato, da diversi punti di vista, sulla ‘forma’ delle sue poesie, ci ha fornito risposte diverse, ma che testimoniavano tutte del fatto che, nella sua coscienza poetica, la ‘forma’ non è uno schema, e che non ‘obbedisce’ a nessuna regola, perché è essa stessa la regola, ininterrottamente ricreata, ritmo ‘puro’ (nella doppia accezione del termine), che non ha esistenza che per e nella passione particolare che si dà in ogni istante, a ogni incontro, a ogni qualità di luce.<sup>43</sup>

Il senso di tutto l’episodio è ben espresso dallo stesso Zumthor: in un contesto folclorico e a forte tradizione aurale, «l’esecuzione può essere considerata nello stesso tempo un elemento della poesia orale e come il suo principale fattore costitutivo».<sup>44</sup> Nella galassia Guthemberg siamo infatti abituati a concepire la performance come una fase successiva all’elaborazione scritta, o ancor più come una sua dinamica accessoria. In culture aurali, invece, l’esecuzione è allo stesso tempo immanente e posteriore alla forma poetica, è

---

<sup>42</sup> Nel suo manuale di metrica (Pazzaglia 1992), lo studioso dedica alcune pagine alla ‘coscienza metrica’. Anche in questo caso, però, Pazzaglia insiste (forse a ragione, per le epoche più recenti) su una consapevolezza dettata pur sempre da un certo grado di conoscenza teorica e culturale. La questione dell’istinto metrico viene attribuita a dinamiche puramente linguistiche, senza tenere conto di una stratificazione sociale e senza mai davvero affrontare il tema della versificazione ‘a orecchio’ (cfr. Ivi, pp.18-21).

<sup>43</sup> Zumthor 1983, p. 93.

<sup>44</sup> Ivi, p. 183.



l'elemento che la governa strutturalmente e la tramanda. Come gli improvvisatori delle aree rurali del centro Italia, il poeta orale si appoggia a una struttura 'melodica' che appartiene simultaneamente all'atto compositivo e all'esecuzione, e che è anzi uno strumento necessario per mantenere una misura orecchiabile e costante senza dover ricorrere al computo sillabico. Tali strutture di appoggio possono essere di vario tipo e possono anche, in determinate epoche e situazioni, sfruttare elementi formulari prelevati da una tradizione scritta; ma la maggior parte delle culture fa riferimento comunque a sistemi ritmici convenzionali, «le cui norme si fondano su abitudini sia musicali che linguistiche»<sup>45</sup>. Quando tentiamo di studiare e formalizzare tali sistemi riusciamo in realtà ad osservare solo l'impronta 'scritta' di strategie prosodiche in certo senso spontanee e fondate su mezzi orali o vocali. È ciò che si è visto appunto nell'aneddoto: gli studenti di Zumnthor chiedono informazioni sulla forma poetica, intendendola come un insieme di norme astratte, ma Hunzai può rispondere soltanto con gli esempi concreti delle sue esecuzioni.

I trattatisti del Trecento dimostrano già una certa consapevolezza teorica; come abbiamo visto, però, a quella altezza era ancora diffuso un approccio pragmatico, ed essi stessi trascurano alcuni aspetti a cui oggi poniamo molta più attenzione. Si è già detto che i motivi possono essere diversi e compenetrabili: irrilevanza teorica degli argomenti tralasciati; mancanza di strumenti per definirli razionalmente, ma anche, forse, una percezione del verso differente da quella a cui siamo abituati oggi. Non è da escludere che gli autori del Due-Trecento, proprio in virtù di un legame con un certo tipo di musica, potessero *anche e ancora* concepire il verso in modo orecchiabile e spontaneo, senza bisogno di ricorrere a schemi teorici e a verifiche successive. Resta però da capire se e con quali modalità tutto questo potesse legarsi alle caratteristiche dell'endecasillabo.

#### 4. Varietà e serialità metrica

La musica del Medioevo era meno regolare di quella a cui siamo abituati oggi. Prima dell'introduzione del sistema tonale (verso la fine del Seicento) il canto rafforzava la prosodia del testo poetico con una dizione affine «alla tecnica del recitativo del melodramma, o alla parola cantata della musica gregoriana».<sup>46</sup> In momenti storici in cui vi sono ancora stretti rapporti con la tradizione non colta, la musica, per dirla con Petrobelli, «viene insomma concepita come semplice intensificazione, al puro livello sonoro, della parola», con la principale funzione «di estrinsecare l'articolazione formale, il suo disporsi nel tempo».<sup>47</sup> Anche la semplice declamazione dei versi – per venire ai tempi di Dante, in cui l'esecuzione musicale non era un esito scontato – si svolgeva molto probabilmente attraverso una «recitazione fortemente cantilenata in base

---

<sup>45</sup> Ivi, p. 206.

<sup>46</sup> Zuliani 2009, p. 99.

<sup>47</sup> Petrobelli 1986, p. 235.

alla struttura metrica».<sup>48</sup> La metrica è fortemente legata all’eredità di schemi musicali; ne è dunque in qualche modo l’esito, ma ne è anche la condizione primaria, poiché è su di essa e sulle sue partizioni interne che veniva modulato il canto.<sup>49</sup> Il verso, in quanto mattoncino base della struttura, doveva essere conforme alle modalità d’esecuzione caratteristiche dell’epoca.

Le norme che regolano le partizioni metriche in rapporto alla musica variano a seconda del registro e della destinazione del componimento. Le partizioni della stanza di canzone (*fronte*, con eventuali *piedi*, e *sirma*, con eventuali *volte*), ad esempio, corrispondono ai *diesis* imposti dalla melodia, ovvero ai momenti in cui cambiava la modulazione del canto secondo un meccanismo di ripetizioni e variazioni per strofi e antistrofi. Nella costruzione interna delle partizioni il poeta aveva maggiori o minori margini di libertà: alcuni metri, come il sonetto, presentavano uno schema fisso che li rendeva adattabili a melodie preesistenti; altri, come la canzone, più vari e complessi, richiedevano una melodia specifica per ogni testo, implicando un lavoro più creativo sia da parte del poeta che da parte del musicista. A partire da questa prospettiva ‘arcaica’, come ha osservato Zuliani, è possibile interpretare anche la ‘classifica’ delle forme metriche proposta da Dante nel *De vulgari eloquentia*.<sup>50</sup>

Il criterio di valore impiegato in ambito colto è dunque quello della creatività formale (e contenutistica), che dipende, almeno in origine, da una compromissione con la veste musicale. Anche all’altezza di Petrarca, quando la poesia non era più automaticamente cantata, ma era sicuramente recitata, i *diesis* della canzone sembrano agire come punti di riferimento per infrazioni a marcato valore espressivo: si tratta sicuramente di un primo indizio di resistenza del testo scritto alla musica, ma è anche sintomo di una persistenza di schemi ritmici basati sui respiri e le modalità dell’intonazione.<sup>51</sup> Nel verso, la regolarità è affidata all’isosillabismo, unico criterio davvero stabile nella classificazione dei *ritmi* volgari. Come ha messo in evidenza Avalle, l’insegnamento scolastico della metrica, «dalla scuola di Beda sino a Brunetto Latini ed oltre, quando oramai vigeva il principio che quello che conta è la posizione dove cade l’ultimo accento ritmico»,<sup>52</sup> classificava i versi sempre in base alla «*paritas syllabarum*», ovvero

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Cfr. Pazzaglia 1967, p. 188-189: «anche se si ammette la vaga dipendenza genetica della strofa da un primitivo schema melodico, converrà rivelare che la sapiente tessitura metrica perseguita come supremo ideale da Dante è intesa a sperimentare tutte le possibili variazioni entro una conclusiva e ben definita misura unitaria. [...] Su questo solido impianto armonico si può attuare l’incontro fra poesia e musica, cioè fra due strutture autonome, fondate su due tecniche diverse, anche se con punti di contatto evidenti, e si può avere quindi una nuova armonizzazione, nella quale le due componenti non si sovrappongono semplicemente, ma reagiscono l’una sull’altra, attraverso una fitta trama di rapporti». Il fatto che la canzone rivendichi una propria libertà compositiva non significa però che non potesse ereditare dalla musica le sue partizioni minime.

<sup>50</sup> Vd. Zuliani 2009, pp. 100-101.

<sup>51</sup> Cfr. Ivi, p. 90: «Dante infine descrive le caratteristiche che può avere la musica: può essere unica per tutta la stanza o ripetersi e cambiare al suo interno. Tali variazioni della melodia sono regolate dalla *diesis*, ossia “il passaggio che conduce da una melodia all’altra”, e corrispondono alla suddivisione in piedi, volte, fronte e sirma dello schema metrico [...]».

<sup>52</sup> Avalle 1963, p. 25.

al numero totale delle sillabe. Dante risente ancora di tale impostazione, e lo si vede anche nel tentativo di eguagliare endecasillabo e *décasyllabe* anche quando, se vigesse il principio dell'ultimo accento tonico, non vi sarebbe bisogno di giustificazioni; nel *De vulgari eloquentia*, citando il verso *Ara ausirez encabalitz cantarz* di Giraut de Bornelh, egli infatti scrive:

quod carmen, licet decasillabum videatur, secundum rei veritatem endecasillabum est: nam due consonantes extreme non sunt de sillaba precedente, et licet propriam vocalem non habeant, virtutem sillabe non tamen ammictunt.<sup>53</sup>

I versi della poesia volgare (colta) si caratterizzano fin da subito per un'inedita libertà. Giovanni di Garlandia, rappresentante, tra XII e XIII secolo, di una svolta nella metrica latina definita anche 'rinascita dell'accento', ci fornisce dei dati interessanti a questo proposito. Nella sua trattazione musicale, attribuisce ai metri latini sia il criterio di *paritas syllabarum* sia quello di regolarità accentuale, assegnando invece alla metrica volgare soltanto il primo:

All'orecchio di Giovanni la metrica volgare doveva dare l'impressione d'un andamento quasi discorsivo, nei confronti della regolarità di cadenze e combinazioni che costituivano la 'musica' perfetta dei suoi versi latini. E tuttavia proprio questa indifferenza a uno stabile schema accentuativo era il carattere specifico della poesia volgare; la quale era portata a ritrovare la propria misura ritmica soprattutto nella più ricca modulazione strofica e nel giuoco più vario delle rime.<sup>54</sup>

L'elasticità della poesia volgare può essere fatta risalire anche a modelli ritmici mediolatini. Con la perdita della quantità sillabica, infatti, i metri classici potevano essere riprodotti principalmente in due modi: facendo coincidere ad ogni *arsis* un accento tonico di parola, con esito podaico e seriale, oppure modellando il *rhythmi* su una lettura 'naturale' del verso latino, con risultati più vari e incostanti. Nel secondo caso la questione dell'accento passava in secondo piano rispetto alle pause e alle cesure sintattiche; al principio delle *morae* si sostituiva quello dell'isocronia sillabica (ogni sillaba possiede la medesima durata delle altre) e di conseguenza dell'isosillabismo, che

---

<sup>53</sup>«[...] il quale verso, benché sembri un decasillabo, è in realtà un endecasillabo: infatti le due consonanti finali non appartengono alla sillaba precedente, e benché non abbiano una propria vocale tuttavia non perdono il valore di sillaba». Alighieri 2018, Lib. II, V, 4, p. 303. L'isosillabismo è in parte un esito della derivazione dei versi romanzi dalla ritmica mediolatina. Con il venir meno della quantità sillabica, infatti, venne meno anche l'intercambiabilità di una sillaba lunga con due brevi, e ciò comportò una standardizzazione delle misure. È il caso ad esempio del dimetro giambico in età medievale: secondo lo schema oraziano, il verso poteva contenere da un minimo di otto a un massimo di dieci sillabe; dal momento però che «da s. Ambrogio in poi si tende ad evitare sempre più la sostituzione delle due brevi alla lunga dei primi due piedi», il dimetro iniziò a presentarsi generalmente come un verso di otto sillabe. Vd. Avalle 1992, p. 405.

<sup>54</sup> Vd. Pazzaglia 1967, pp. 149.

definiva la ‘durata’ complessiva del verso e, su scala maggiore, dell’intero schema strofico-musicale.<sup>55</sup>

Anche i trattatisti del Settecento insistono sulla varietà e armonia del verso romanzo, ponendolo in contrasto con un tipo di versificazione *ritmica* che invece attribuivano a origini più spontanee e popolari; si vedano questi due passi di Gravina (*Della tragedia*) e Quadrio (*Della storia e della ragione di ogni poesia*)<sup>56</sup>

Onde molti versi che tra il popolo erano in uso, e quei che da’ soldati in lode o in biasimo degl’imperadori si componeano, versi ritmici veniano appellati, come scrive Beda nelle seguenti parole: «Videtur rhytmus metris esse consimilis, qui est verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium accomodata, ut sunt carmina vulgarium poëtarum».

Sicchè questi versi non componeano a misura, ma solo ad aria, come noi diciamo, e diceano ancor essi ad *aëram*, cioè *ad numeri notam*, come, per testimonianza di Nonio, sappiamo. Onde tra ‘l popolo così metri senza intero numero, come numeri senza intero metro correano; ma i poeti metro insieme e numero interamente accoppiavano.<sup>57</sup>

Ma come in tutti gli uomini sempre fu naturale il canto, così per alleggiamento delle loro fatiche prendendo eglino a canticchiare di tratto in tratto con parole all’improvviso combinate, dettero forma a quella cert’aria di Verso, che non avendo precisa regola di misura metrica, né alcuna dipendenza avendo dagli Accenti, a un puro metodo elocutorio essendo, regolato per movimento di voce, ora presto, ora tardo, noi però abbiamo *Verso Ritmico* nominato.

[...] Così i Provenzali posta sotto l’incudine quella prima foggia di Versacci Ritmici, che cantar solevano i lor pellegrini nel tornare di Terra Santa, e lavorandoli, e rinettandoli, e torneandoli, con l’aggiunto artificio e’ formarono il lor Verso Armonico.<sup>58</sup>

Si noti che, se Quadrio anticipa la teoria romantica, Gravina si limita a segnalare una coesistenza di sistemi prosodici differenti, l’uno popolare, l’altro colto e ricercato. La suggestione, non certo isolata, stimola a tornare su un interrogativo: è possibile che nel Due-Trecento potesse esservi una poesia popolare fondata su regolarità di accento e mancanza di isosillabismo?

---

<sup>55</sup> L’isosillabismo, in quanto principio che regola la ‘durata’ del verso, è infatti fondamentale anche nella costruzione della strofa: le norme che regolano i *pedi* e le *volte* di una stanza di canzone non prescrivono mai la replicazione di uno schema rimico; a contare è invece l’iterazione della stessa sequenza di versi, nell’ordine esatto con cui appaiono per la prima volta all’interno delle rispettive partizioni.

<sup>56</sup> Tra Gravina e Quadrio ci sono però delle differenze consistenti. Mentre Quadrio lega la nascita del ‘verso armonico’ a una rielaborazione colta dei versi ritmici, Gravina si limita invece a notare una coesistenza di possibilità: i versi ritmici sono più semplici da comporre a orecchio, e per questo nascono dal popolo. Quadrio inoltre non parla di versi con accenti regolari, ma anzi sottolinea la disarmonia dei *ritmi*, che variano in base alle parole e al contenuto senza alcuna attenzione per le regolarità.

<sup>57</sup> Gravina 1973, p. 549 (*Della tragedia*).

<sup>58</sup> Quadrio 1741, Lib. II, Dist. II, cap. 2, pp. 610-612.

Percorrendo l'universo delle ipotesi, potremmo supporre l'esistenza di un contesto folclorico più vasto rispetto a quello della musica e poesia colta, in grado di accogliere melodie che funzionassero in modo simile a quelle del sistema tonale odierno, caratterizzato da una forte regolarità di accenti anche a livello testuale. Luca Zuliani ne nota una sorta di anticipazione in alcune canzonette quattrocentesche di registro semicolto:

queste canzonette quattrocentesche [...] appaiono anche come le prime avvisaglie del nuovo modello ritmico che s'affermò nella musica occidentale alla fine del XVI secolo; [...] Tale ricostruzione implica anche che il mutamento sia nato, almeno in parte, dal basso, e solo in un secondo tempo sia stato ripreso dalla musica colta. [...] È comunque tutt'ora aperta la discussione su quale fosse la situazione precedente; e per di più le melodie che accompagnavano i versi in questione per la massima parte non sono conservate e, anche se lo sono, il tipo di notazione allora in uso non permette di trarre conclusioni univoche riguardo alla loro struttura ritmica.<sup>59</sup>

Si potrebbe anche ipotizzare l'influsso della poesia mediolatina di argomento religioso, penetrata per riflesso, e con calco ritmico-accentuale, nei canali più umili e popolari. Ma più in generale si può supporre che la monotonia ritmica sia condizione *tipica* di una versificazione spontanea, soprattutto se slegata da appoggi musicali. Come osserva Zumthor «le convenzioni fondate [esclusivamente] su tratti linguistici generalmente attribuiscono pertinenza solo alle unità sentite come le più semplici: periodicità di accenti, di parole, di forme grammaticali, di figure o di suoni». (Zumthor 1983, p. 206).

Naturalmente si tratta di ipotesi difficili da verificare, sia per la scarsità di testimonianze, sia per le possibili aberrazioni di metodo. Per quest'ultimo aspetto si può riprendere un caso discusso da Alberto Mario Cirese in uno studio sulla metrica popolare italiana,<sup>60</sup> in cui sono trascritti alcuni lamenti funebri molisani (o *repuòte*) attestati già nel Sei-Settecento. I lamenti non sono dei veri e propri canti, ma si costruiscono su modulazioni fortemente cadenzate e sono accompagnati da gesti. La trascrizione di un'unità enunciativa apparirebbe così:

E come vuglie fa senza de te, Pascale mine mamma.

La tentazione (dichiarata) dello studioso sarebbe quella di sfruttare le cesure sintattico-intonative per suddividere il testo in versi 'tradizionali'; le registrazioni segnalano però una realtà diversa (grassetto mio):

È còme vùglie fà senzà de tè, Pascàle mìne màmma.

---

<sup>59</sup> Zuliani 2009, p. 144.

<sup>60</sup> Vd. Cirese 1988.

Si tratta di una sequenza regolare di piedi giambici senza precise norme di isosillabismo.<sup>61</sup> Cirese ammette che «non si può [...] parlare di versi, nel senso corrente del termine, ma di unità, o frasi logico-melodiche che hanno un numero variabile di sillabe pur se conservano un andamento ritmico costante [...]».<sup>62</sup> In questo caso è stata d'aiuto la registrazione, ma nell'analisi di un testo medievale, sia popolare che colto, ci si può affidare soltanto all'esito scritto, con tutte le alterazioni del caso. La questione di una ritmicità spontanea e seriale non è secondaria per l'esame della versificazione moderna; verrà ora parzialmente accantonata, ma sarà importante nei paragrafi relativi alla modernità, soprattutto per l'interpretazione dei dati prosodici (vd. infra. I.3).

5. «Et hoc est quod querebamus»: teoria del verso e atteggiamento dantesco nel *De Vulgari Eloquentia*.

Di una 'celata' opposizione tra ritmi monotoni e ritmi più liberi e armonici si parla talvolta a proposito delle affermazioni di Dante sul novenario e sui parisillabi:

Neasillabum vero, quia triplicatum trisillabum videbatur, vel nunquam in honore fuit vel propter fastidium absolevit. Parisillabis vero propter sui ruditatem non utimur nisi raro: retinent enim naturam suorum numerorum, qui numeris imparibus quemadmodum materia forme subsistunt.<sup>63</sup>

Il passo, che com'è noto proviene dal *De vulgari eloquentia*, è tutt'altro che di facile comprensione. Per quanto riguarda il *neasillabum*, Mengaldo ha notato che il *pattern* dattilico descritto da Dante ha ben pochi riscontri nella poesia precedente e coeva, dove invece il novenario era trattato con moderata libertà d'accenti.<sup>64</sup> L'ipotesi più accreditata, in questo caso, è che sotto la configurazione dattilica si nasconda una polemica con la poesia di Guittone, dove il modulo in questione era effettivamente dominante.<sup>65</sup> Si tratterebbe quindi, con Avalle, di un rifiuto «dei componimenti didattici e moraleggianti, per lo più diretti al pubblico degli illetterati»;<sup>66</sup> ciò può suggerire una

---

<sup>61</sup> Cirese 1988, pp. 463.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> «Il novenario invece, perché sembrava un trisillabo ripetuto tre volte, o non è mai stato in onore oppure è venuto a noia ed è caduto in disuso. Dei parisillabi poi, per la loro rozzezza, non ci serviamo se non raramente: risentono infatti della natura dei loro numeri, i quali sono subordinati ai dispari come la materia alla forma». Alighieri 2018, II, V, 6-7, pp. 308-309.

<sup>64</sup> Cfr. Mengaldo in Alighieri 1966, p. 175: «Sommariamente, a rigore, l'analisi del verso in tre uguali sezioni ritmiche [...] poiché tale scansione non era maggioritaria né presso i provenzali né nella tradizione italiana giullaresco-popolare e didattica (dove il verso era frequente), e tanto meno nei pochi esempi curiali».

<sup>65</sup> Cfr. Menichetti 2006, p. 230: «Pare se ne possa concludere con sicurezza che la condanna dantesca del novenario, per quanto generale, indifferenziata, si appunta in realtà contro quel tipo accentativo specialissimo, altrove del tutto episodico, che è il novenario di Guittone: perfino a livello prosodico l'ombra dell'aretino risulta evidente, difficile da esorcizzare».

<sup>66</sup> Avalle 1963, p. 29.

connessione tra serialità ritmica (il ‘ternario triplicato’) e forme poetiche meno colte, ma non è sufficiente per compiere simili generalizzazioni.

Ancora più complesso è il caso dei parisillabi, per i quali le osservazioni di Dante spaziano da un argomento pragmatico (la *ruditatem*) a un argomento filosofico. Scrive Menichetti che la condanna dantesca andrebbe imputata al «modo grossolano con cui erano stati di solito usati più che per la ragione allegata di non contenere in sé il numero dispari, quello della Trinità, tanto meno per una loro immanente inferiorità». <sup>67</sup> A questa tesi, però, Fenzi ribatte con evidenze storiche che collocherebbero la sfortuna dei parisillabi all’altezza dei siculo-toscani, da cui poi si sarebbe generalizzata nei moderni; il che suggerirebbe di chiarire i motivi della loro esclusione a partire da ragioni intrinseche, senza ricorrere a «eventuali e remote grossolanità» nell’uso. <sup>68</sup> A tal proposito, inoltre, Fenzi sottolinea anche la pregnanza degli argomenti filosofici nella cultura e nella prassi medievale. Dal punto di vista di Pazzaglia, invece, Dante valuta i versi sulla base dei modelli illustri di riferimento: egli non starebbe soltanto descrivendo i *ritmi* volgari, ma li starebbe anche giudicando e selezionando da una prospettiva colta. Tale ipotesi, qui condivisa, si limita però a spostare la questione da Dante a chi l’ha preceduto nella tradizione poetica.

La *grossolanità* dei parisillabi viene anche imputata a una loro presunta monotonia ritmica, fatto in qualche modo verificabile nella poesia sette-ottocentesca, nei metri per melodramma e per musica, oltre che nelle filastrocche e nei testi per l’infanzia dei giorni nostri. Dante però non parla mai di monotonia riguardo ai parisillabi, mentre sembra farlo quando tratta del novenario. A rigor di logica, inoltre, non si può affermare che un parisillabo tenda per sua natura ad avere un profilo ritmico più regolare di un imparisillabo, perché dipende dal modo in cui lo si vuole impiegare e costruire. Le affermazioni sul novenario, inoltre, inducono a spostare l’attenzione dalla questione degli accenti a una visione più astratta e architettonica della prosodia.

Tenendo conto del criterio tassonomico di Dante, secondo cui i versi vanno classificati in base al computo sillabico con uscita piana e non in base all’ultima sillaba tonica, i parisillabi *possono* essere concepiti come la moltiplicazione di versi ‘interi’ di misura minore: un doppio ternario produce un senario, un doppio quadrisillabo produce un ottonario, un doppio quinario un decasillabo. <sup>69</sup> Questo criterio, invece, non vale mai per gli imparisillabi, ad eccezione che per il novenario. Per ottenere un imparisillabo

---

<sup>67</sup> Menichetti 1993, p. 427.

<sup>68</sup> Si rimanda al commento di Fenzi all’edizione del *De vulgari eloquentia* (Alighieri 2012), pp. 178-179.

<sup>69</sup> Il quadrisillabo può essere facilmente concepito come un monometro trocaico. In questo caso non risulterebbe da una duplicazione di misure versali minori, poiché il limite minimo concepito da Dante è il ternario, ma sarebbe comunque riconducibile a una struttura seriale e sequenziale di piedi metrici. È possibile che Dante stia ribadendo la natura ‘armonica’ del verso volgare opponendolo a modalità tipiche della versificazione e musica latina, sia della poesia metrica (si pensi ai vari dimetri, trimetri etc., o alla ‘rinascita dell’accento’ di cui si è detto sopra) sia di quella ritmica. Ciò non toglie che all’orizzonte, tra i bersagli da cui prendere le distanze, vi possa essere anche una versificazione di tipo popolare o popolareggiante, o più in generale una modalità ‘naturale’ di produrre il verso senza mediazione colta, anche se in questo caso la questione riguarderebbe più gli accenti che la replicazione di misure versali identiche.

dalla replicazione esatta di misure minori devono verificarsi due condizioni: il *moltiplicando* deve essere imparisillabo; il *moltiplicatore* deve essere un numero pari. Poiché da un passo precedente del *De vulgari eloquentia* sappiamo che, per Dante, l'escursione delle misure va dal trisillabo all'endecasillabo, il novenario è l'unica misura che soddisfa questa condizione, accentuandola ancor più per la ridondanza della combinazione numerica (3x3). Parisillabi e novenario, dunque, *possono* essere concepiti come una sequenza seriale di misure minori, cosa che invece non è fattibile per gli imparisillabi, indicati come i più conformi a una poesia (e musica) illustre e curiale. Dante, secondo questa ipotesi, starebbe evidenziando la natura 'creativa' e dinamica del verso volgare, distante dalla *ruditem* di strutture sequenziali, costruite come duplicazione o triplicazione di misure minori.

Il fatto che Dante non espliciti il ragionamento appena proposto non è di per sé un argomento a sfavore dell'ipotesi; nel caso dei parisillabi, infatti, egli poteva avvalersi sia di una prassi confermata dalla tradizione siculo-toscana e nota ai versificatori (l'*usus*), sia, sul piano teorico, dei concetti della dottrina pitagorica, di certo preferibili rispetto ad argomenti di carattere pragmatico come il *fastidium* indotto dalla triplicazione del trisillabo. Dante non poteva conoscere direttamente Pitagora ed è probabile, come gli studiosi hanno già messo in evidenza, che alludesse ad alcuni passi di San Tommaso dove veniva ripresa la dottrina dei numeri, tra cui forse *Libros Physicorum* I, 1, 10. Qui, ad esempio, si legge:

Pythagorici, existimantes substantiam omnium esse numeros, et quod omnia componuntur ex pari et impari sicut ex forma et materia: nam pari attribuebant infinitatem et alteritatem propter eius divisibilitatem, impari vero tribuebant finitatem et identitatem propter suam indivisionem.<sup>70</sup>

Se così fosse, la subalternità dei pari ai dispari (e quindi dei parisillabi agli imparisillabi) non andrebbe intesa come un generico giudizio valoriale di ascendenza pitagorica e tomistica, ma dipenderebbe, come appunto per i pitagorici, dal fatto che i pari(sillabi) possono essere divisi perfettamente in numeri minori (sono cioè multipli di numeri pari e dispari), mentre i secondi sono sempre finiti in se stessi; e questa 'finitudine' potrebbe essere ricondotta a una ritmicità del verso intesa come durata complessiva, respiro sintattico-intonativo non formalizzabile con schemi teorici.

Ricapitolando, Dante sembra trattare della versificazione servendosi di due principali argomenti: l'*usus*, ovvero la tradizione precedente e la pratica coeva, da cui risulterebbe evidente, stando alle sue parole, la preferenza per gli imparisillabi all'infuori del novenario; e un inquadramento dottrinale e filosofico, che per la trattazione retorica della poesia volgare costituiva una vera e propria novità.<sup>71</sup> Dei due, il primo (la prassi e il dato verificabile) è sempre il punto di partenza, il riferimento imprescindibile di tutto

---

<sup>70</sup> Cfr. Alighieri 2018, p. 309 e relativo commento di M. Tavoni (pp. 309-310).

<sup>71</sup> Cfr. *Ibid.* «[...] il continuo inquadramento filosofico della trattazione retorica è appunto una novità esclusiva del *De vulgari*, e per nulla trascurabile».



il trattato, mentre il secondo rappresenta l'*habitus* stilistico che Dante sceglie ed esibisce quando può e quanto più gli è possibile.

Su quest'ultimo aspetto è bene insistere. Bisogna infatti considerare che il *De vulgari eloquentia* punta a dimostrare la dignità letteraria della poesia volgare, e per farlo impiega una terminologia filosofica e retorica all'altezza della trattatistica delle *artes*, evitando però di delineare la pratica testuale come subalterna alla musica. I mezzi che ha a disposizione Dante sembrano inadeguati a descrivere la natura dei versi che si sono imposti nella tradizione volgare colta, mentre sono adatti a identificare il polo opposto, quello della costruzione sequenziale per 'piedi' o replicazione di misure identiche. Per fare un esempio, Dante non ricorre ad alcun principio filosofico-matematico nella descrizione dell'endecasillabo, che viene semplicemente definito «superbius, tam temporis occupatione quam capacitate sententiae», con riferimento a quella durata complessiva di cui parla Pazzaglia e alla capacità di accogliere concetti complessi e ampie porzioni sintattiche. Non solo: la trattazione del novenario e dei parisillabi sembra indirizzata a ribadire, per negazione, il giudizio sull'endecasillabo, su cui Dante torna proprio a conclusione dell'intero capitolo con queste parole: «et sic, recolligentes predicta, endecasillabum videtur esse superbissimum carmen: et hoc est quod querebamus». <sup>72</sup> In un certo senso è come se, non disponendo di strumenti teorici atti a descrivere la natura ritmica dell'endecasillabo (e degli imparisillabi), e volendo allo stesso tempo mantenere elevato il registro teorico della trattazione, Dante ricorresse al lessico filosofico per dimostrare la non conformità di altri tipi versali alle esigenze di una poesia 'colta', da intendersi come l'insieme di forme ritenute più illustri e consolidate nella prassi della poesia toscana. Va ricordato, però, che l'*usus* era legato in origine alle caratteristiche della musica medievale: è possibile, allora, che i limiti della trattazione dantesca e pre-dantesca dipendano innanzitutto dalla natura 'melodica' della prosodia, a sua volta conforme a precise modalità di canto o recitazione. Il ricorso a una salda impalcatura teorica, in questo caso, non solo non esclude una percezione naturale e istintiva del verso, ma sembra anche suggerirla: Dante vi fa ricorso soltanto *per negazione*, come se l'approccio aritmetico e geometrico (utilizzato per i parisillabi) fosse del tutto inadatto a descrivere la natura dei versi più illustri. In un'epoca che, per dirla con Pazzaglia, «tendeva, nelle *artes*, a moltiplicare puntigliosamente regole, distinzioni e casistica relativa», <sup>73</sup> l'atteggiamento dantesco può essere sintomatico di una realtà prosodica non riducibile ad alcuna *ratio* perché più fluida, dinamica, probabilmente istintiva.

Ciò è verosimile pensando al tipo di intonazione ereditato dal sistema musicale e probabilmente vivo anche nella declamazione non cantata: una sorta di cantilena o recitativo che valorizzava con ogni probabilità la parola, i respiri prosodici, le cesure sintattiche e la durata generale del verso. Oggi siamo abituati a collocare questo tipo di esecuzione soprattutto in contesto popolare, ma è probabile che all'epoca fosse riconducibile, almeno entro certe modalità, a una pratica musicale prettamente colta, poi

---

<sup>72</sup> Alighieri 2018, p. 310.

<sup>73</sup> Pazzaglia 1967, pp. 144-145.

magari trapassata nella circolazione folclorica per banalizzazione o assimilazione a melopee anche molto arcaiche, caratterizzate però da un comune andamento cantilenante. Con una tale struttura d'appoggio, l'endecasillabo poteva essere facilmente composto e concepito «nel suo risultato ritmico complessivo»,<sup>74</sup> modulando il discorso sulle durate e sulle pause dell'intonazione, come avviene ancora oggi nell'improvvisazione popolare. Sul legame di questa struttura di appoggio con i dati delle schedature torneremo in seguito; quello che ora ci si deve chiedere, ai fini di convalidare la plausibilità dell'ipotesi, è in che modo, quando e con quali conseguenze questo appoggio melodico possa essersi indebolito nel corso del tempo. Dante, a ben vedere, per la sua impostazione teorica e letteraria, rappresenta già il sintomo di un mutamento in corso.

## 1. 2. Il Cinquecento: stampa, scrittura e oralità secondaria

Le *Prose della volgar lingua* (1525) rappresentano un punto di non ritorno nella teoria del verso. Nel libro II, infatti, Bembo si dimostra consapevole degli accenti che sanciscono la natura dell'endecasillabo e che lo differenziano dal parlato naturale. Difficile pensare che Bembo vincolasse la percezione del verso a una melodia di appoggio, e non è quello che gli si vuole chiedere. Il suo approccio normativo resta tuttavia più pragmatico rispetto a quello dei trattatisti successivi, forse per mancanza di strumenti teorici ed esigenze tassonomiche (quello che gli interessa è fornire delle indicazioni pratiche), ma forse anche per un contatto più diretto con la dimensione orale e occasionale della poesia. A questo proposito va chiarito un aspetto valido anche per i secoli precedenti: la sopravvivenza di 'schemi' prosodici condizionati da un'ipotetica musica o recitazione cantilenata può sopravvivere anche con il venir meno della struttura di appoggio; a fare la differenza, in questo caso, è il contesto storico e culturale. È normale, insomma, che in una società a forte oralità primaria e secondaria, come è sicuramente quella del Due, Tre e Quattrocento, persista una più robusta memoria 'aurale', fondata cioè sull'ascolto e sulla vocalità. La declamazione di un verso può facilmente produrre sovrastrutture differenti dal ritmo di una lettura neutra e silenziosa; in generale, poi, è più facile che si conservi un ricordo diretto, se non dell'intonazione originaria, degli esiti 'testuali' di quell'intonazione, materializzatisi in strutture retoriche, sintattiche e lessicali.<sup>75</sup> È evidente, dunque, che a fare la differenza negli esiti prosodici è anche un mutamento degli equilibri tra oralità e scrittura.<sup>76</sup> Il Cinquecento, in questo senso, rappresenta un momento di passaggio straordinariamente importante.

---

<sup>74</sup> Pazzaglia 1967, p. 87.

<sup>75</sup> Sul motivo per cui queste possano essere più varie e ampie rispetto alla lettura neutra, vd. infra. III.

<sup>76</sup> Per queste dinamiche, su cui si sono aperti ormai ampi orizzonti di ricerca, si rimanda almeno a Ong 2014, pp. 131-198.

Solo con la diffusione della stampa la scrittura prese il sopravvento sull'oralità, fino a modificare radicalmente strategie, abitudini e processi cognitivi nella fruizione letteraria. Ciò incentivò anche un atteggiamento critico-speculativo, a sua volta alimentato dalla riscoperta dei classici e testimoniato dalla mole consistente di trattati e polemiche letterarie che attraversano il XVI secolo. Nel Cinquecento, insomma, si sviluppò un approccio alla poesia (e alla letteratura in genere) che privilegiava la prospettiva della scrittura e della speculazione teorica, in particolar modo sulla spinta della *Poetica* aristotelica: vennero razionalizzate le componenti prosodiche del verso, si procedette a una sistemazione normativa della tradizione, si discussero con maggiore consapevolezza critica gli aspetti formali e costitutivi dei generi letterari. In questo senso, il Cinquecento è anche il secolo in cui la ricerca poetica iniziò a stratificarsi socialmente in modo più netto, benché ancora permeabile: da un lato c'era una cerchia di intellettuali impegnati in polemiche attorno ai classici e in complesse teorizzazioni a volte prive di riscontro pratico; dall'altro vi era il proliferare, attraverso i canali editoriali, di una scrittura per un pubblico sempre più ampio ma culturalmente disomogeneo, che privilegiava il romanzesco, l'avventuroso e una versificazione piacevole e musicale. È anche all'interno di tali dinamiche che iniziò a svilupparsi la dicotomia tra *gravitas* e *dulcedo*,<sup>77</sup> il cui portato fu tale da condizionare anche le polemiche letterarie del Settecento.

Il fatto di privilegiare la prospettiva della scrittura non implicò il venir meno dell'oralità, ma piuttosto un riassetto dei rapporti tra atto performativo e composizione scritta. Come ha messo bene in luce Andrea Acribo [2001],<sup>78</sup> i trattatisti della seconda metà del secolo dedicavano ancora grande attenzione agli effetti del metro sulla lettura a voce alta, ma si trattava di una dinamica accessoria rispetto all'atto della scrittura. Giraldo Cinzio, ad esempio, proiettava nel passato il legame diretto tra oralità e composizione, concependo l'ottava come una scelta convenzionale dettata dall'uso, un 'segno' metrico che aveva in se stesso la propria ragion d'essere e che non necessitava, per esistere, di un legame diretto con l'esecuzione orale.<sup>79</sup> La lettura ad alta voce, ancora certamente molto frequente nelle corti e nella vita pubblica, era un criterio di cui tenere conto per una buona costruzione della strofa, ma restava un fatto secondario. Cominciava insomma a sgretolarsi il meccanismo culturale per cui l'esecuzione era sia un aspetto della poesia (oralità secondaria) sia il suo principale fattore costitutivo (oralità primaria). Ciò è nettamente visibile sul versante della *gravitas*, dove il richiamo virtuale all'ascoltatore è declinato in senso conflittuale: la forza espressiva del «discorso lungo» tassiano e delle inarcature di Giovanni della Casa consisteva nel disattendere le pause della lettura a voce alta, quelle, cioè, che per Dolce, Ruscelli e Giraldo dovevano invece stimolare una ricerca di armonia e *dulcedo*.<sup>80</sup> Tali torsioni del discorso e la

---

<sup>77</sup> Per la questione si rimanda ad Acribo 2001.

<sup>78</sup> Ivi, pp. 189-193.

<sup>79</sup> Vd Ivi, p. 184.

<sup>80</sup> Anche nel *Canzoniere* petrarchesco, come ha osservato Zuliani, vi sono infrazioni che presuppongono simili conflitti con le strutture intonative della stanza; ma l'*enjambement* estremo di sonetti come *Oh*

frizione tra livello metrico e sintattico evidenziano un punto d'arrivo: la forma metrica, e con essa il verso, *può* essere concepita anche come forma per l'occhio e *può* perdere la sua forza di condizionamento sulla sintassi; la lettura a voce alta, allora, costringe l'esecutore a decidere come risolvere il conflitto tra forma e contenuto, proprio come deve fare qualsiasi attore dei nostri giorni di fronte a un testo marcatamente inarcato. Tale approccio alla metrica, assieme ad altri fattori già osservati, dovette rafforzare ancor più una prospettiva astratta e raziocinante. Venne allora formalizzato ciò che la cultura medievale delegava ancora alla pratica, con conseguente selezione dei profili ritmici del verso e tendenza a prescrivere o proscrivere determinati schemi prosodici.<sup>81</sup>

Qualcosa di significativo è accaduto anche sul fronte del rapporto tra poesia e musica. Da un punto di vista intonativo, la musica polifonica del Cinquecento, come quella medievale, dipendeva ancora dai respiri del testo; ma proprio per valorizzare la forza espressiva delle parole e dei versi, e per inseguire allo stesso tempo una maggior complessità compositiva, la musica cominciò a svincolarsi dagli schemi fissi del contrappunto trecentesco. La composizione poetica, a sua volta, poté liberarsi dalle forme chiuse della tradizione, prestando il fianco sia alla più libera espressività dei musicisti, sia a una ricerca ritmica e sonora sul versante testuale. Il madrigale del Rinascimento, non più costruito su uno schema di due terzine e un distico, ma su un'alternanza di endecasillabi e settenari liberamente rimati o sciolti, con la musica che segue la sintassi e non la metrica, è l'esempio più evidente di tale cambiamento. Quasi per paradosso, insomma, il divorzio tra musica e poesia toccò il suo apice nel momento in cui si fece più stretto il legame tra semantica del canto e forza espressiva della parola.

### 1.3. Da Chiabrera al Settecento

Non si comprenderebbero le caratteristiche del verso settecentesco se si trascurasse la riforma chiabreriana, che incise in profondità sulle tendenze della versificazione. Senza entrare eccessivamente nei dettagli, se ne possono ricordare le caratteristiche salienti: 1) presenza cospicua di rime tronche in consonante e rime sdrucchiole, anche irrelate all'interno della stanza; 2) ricorso a versi parisillabi e misure brevi inusuali nella tradizione; 3) maggiore rilevanza della regolarità accentuale o podaica rispetto alle tradizionali regole dell'isosillabismo.

La proposta lirica di Chiabrera – affidata alle pagine di tre dialoghi, l'*Orzalesi*, del *Geri* e del *Bamberini* – risente di una sensibilità classicista, evidente nella ripresa della canzone pindarica e dell'ode-canzonetta di stampo oraziano. Vi sono però altre influenze culturali più o meno dichiarate: il contatto con i poeti della *Pléiade*, che dà

---

*Sonno* di Giovanni Della Casa, al centro della teoria tassiana della *gravitas*, rompono i limiti imposti dall'esecuzione orale, ancora attivi invece nel canzoniere petrarchesco. Pensare che il sonetto del Casa nasca da specifiche modalità canore o recitative contrasta con la difficoltà che qualsiasi lettore può sperimentare a una lettura a voce alta. (vd. Zuliani2009, pp. 223-228)

<sup>81</sup> Per il caso particolare Vd. Pirotti 1979.

conto, forse, della rima tronca in consonante, e la ripresa di probabili forme poetico-musicali di registro semicolto, che potrebbero spiegare lo sdoganamento della rima sdrucchiola.<sup>82</sup> L'ambiente semicolto può aver agito anche come bacino di strategie prosodiche più 'umili', a tratti testimoniate nei laudari medievali e nelle canzonette di Giustinian, ma rimaste sempre al margine della ricerca colta; tra queste vi sono l'impiego della tronca in consonante, della sdrucchiola 'irrelata' (o solo in apparenza tale) e di versi parisillabi e ritmicamente monotoni. Nell'*Orzalesi*, Chiabrera dissimula tali compromissioni meno illustri richiamandosi alla tradizione lirica volgare del Due-Trecento, con argomenti evidentemente capziosi. Nella sua proposta, infine, si coglie un esplicito legame con la musica del tempo, che permetteva, e anzi spesso richiedeva, di abbandonare gli schemi tradizionali a favore di una maggiore varietà. Gli stimoli musicali potevano provenire anche dalla sperimentazione del canto monodico, promossa da librettisti e compositori della Camerata de' Bardi allo scopo di riformare il teatro moderno sul modello della tragedia antica, che si supposeva essere parzialmente o totalmente cantata. Ciò che interessava a Chiabrera, però, era che la sua proposta potesse attecchire nell'ambiente poetico colto, dimostrandosi valida al di là del ricorso al mezzo esterno della musica. Nella sequenza dei tre *Dialoghi*, egli tenta per prima cosa di stabilire un legame con la tradizione volgare e classica (nell'*Orzalesi*), e solo in un secondo momento (nel *Geri*) concede spazio a riflessioni di carattere melico e performativo, fino a impugnare come argomento a suo favore il gradimento del pubblico:<sup>83</sup>

Geri:

Che i padri della lingua nostra, ed i poeti antichi abbiano approvata la varietà de' versi, io ve ne ho fatto certo, e l'*Orzalesi* più ampiamente ve ne trattò ieri; se non l'usarono frequentemente, fu perché bramavano un canto eccelso, ed il maggiore che nel volgare nostro potesse sentirsi; [...] ma comporre canzoni con vari versi in oggi veggio non ischifarsi, e veggio i popoli porgere volentieri l'orecchio, il che non è piccolo argomento a persuadere che sia lodevole cosa. E certo è che i maestri di canto musicano di buon grado sì fatti componimenti; anzi il fanno con grande vaghezza, e confessano prontamente che dalla varietà de' versi si presta loro comodità di più allettare l'uditore con loro note.<sup>84</sup>

In questo passo, Chiabrera (attraverso Geri) sembra quasi ammettere la derivazione 'umile' dei propri metri, che non si sarebbero imposti nella tradizione dei «padri della lingua nostra» e dei «poeti antichi» solo perché non conformi alle esigenze di un canto

<sup>82</sup> Vd. Zuliani 2009, pp. 113-152 (*La nascita dei metri chiabreriani*).

<sup>83</sup> Geri, nell'omonimo dialogo, riferisce di un poemetto composto e recitato per la visita a Roma del principe di Polonia, venuto ad «adorare» papa Urbano VIII durante il Giubileo; il poemetto, attribuito a monsignor Ciampoli, segretario del papa, conteneva alcune «canzonette in guisa di cori nelle tragedie», composte «di versi fra loro vari e lontani dall'usanza antica»: «Certa cosa è, che niuna parte maggiormente diletto le orecchie che quei cori: si giunsero cosa nova agli uditori, e si furono stimati peregrini da ciascheduno». Chiabrera 1952, p. 568-569.

<sup>84</sup> Ivi, p. 568.

eccelso. Le nuove frontiere della musica secentesca, sia polifonica che monodica, legittimerebbero quindi l'acquisizione nella scrittura poetica di metri e ritmi prima diffusi al di fuori della pratica colta. Vi sarebbero, insomma, le giuste condizioni culturali per ampliare il canone delle forme.

Nel *Geri* resta costante l'attenzione verso tre elementi: l'orecchiabilità del verso; la sua intrinseca piacevolezza; una connotazione storica delle caratteristiche che rendono orecchiabile e piacevole la poesia. Si legga, soprattutto per il primo aspetto, questo scambio di battute tra Geri e Cicognini:

Cicognini:

E veramente io sono offeso da molti versi di quelli da voi notati, per una speciale loro condizione, cioè che non hanno tanto suono, che si facciano sentire per versi, ma paiono una prosa.

Geri:

Ben dite, ma si fatta condizione non è di alcuni versi: anzi tutti, né di toscani solamente, ma di latini non meno. E ditemi per vostra fè, se diciamo parole di undici sillabe talmente accentate che ne riesca verso nei nostri ragionamenti, questo verso così prodotto non trapassa via come prosa? [...] Voglio dire pertanto, che avvegnaché alcuni versi tengano assai della prosa, mentre sono uditi, e ciascuno per sé, quando poi se ne ascolta una quantità, si fanno scorgere altro che prosa; e questo appare via via maggiormente, quando essi si cantano, e cantarsi è quasi loro qualità naturale; perché chi recita versi, o tanto o quanto non dà loro un'aria onde si discompagnano dal comune parlare?<sup>85</sup>

Il verso, afferma Geri, è riconoscibile solo se inserito in una sequenza, meglio ancora se cantato o recitato ad alta voce. Il principio sillabico non è dunque sufficiente a definirlo: c'è bisogno di un certo contesto che lo determini e di una qualche modalità di esecuzione marcata (cosa che si è ipotizzata anche per il Medioevo) che lo differenzi dal parlato comune (cioè dalla prosa). Perché un verso sia un verso, insomma, deve poter essere *sentito* come tale. Ecco allora, da queste premesse, palesarsi il principio conduttore di tutto il *Geri*: i metri chiabreriani potevano giovare, per essere 'orecchiabili', della loro conformità al sistema musicale colto del Seicento; la loro intrinseca percettibilità, inoltre, era garantita anche da un generale apprezzamento di pubblico (per quanto riguarda il teatro) e di lettori. Come sappiamo, il successivo sviluppo della musica tonale avrebbe consacrato questi metri soprattutto alle arie da melodramma, determinandone tanto il successo, quanto, in risposta, la reazione da parte degli intellettuali più ligi alla tradizione. Ma l'accoglienza della proposta di Chiabrera si legò fin da subito, anche nelle intenzioni dell'autore, all'agevole 'orecchiabilità' dei suoi versi.

---

<sup>85</sup> Ivi, p. 565. E ancora, poco dopo: «Eccovi come i versi lirici, se non si cantano, si accostano al comune ragionare degli uomini» (Ivi, p. 566).

Tra XVII e XVIII secolo, l'approccio al testo poetico si fece sempre più intimo e silenzioso, in concomitanza anche con gli sviluppi della stampa, dell'editoria e dell'istruzione. Poiché la lettura neutra indebolisce l'orecchiabilità del verso, è normale che, in tale contesto, si cercassero altre strategie 'ritmiche', come ad esempio la monotonia accentuale. Si immagini allora un poeta colto del Settecento: il suo sistema musicale di riferimento sarà quello del melodramma, non quello della musica polifonica medievale; avrà probabilmente in orecchio le arie metastasiane, mentre percepirà come estranea al proprio ambiente la cantilena che ancora persisteva in contesto popolare. Nel leggere (probabilmente in modo anche silenzioso) i componimenti lirici della tradizione, non avrà a disposizione un'adeguata struttura d'appoggio; giuste le osservazioni di Zumthor, dovrà quindi cercare altre forme di regolarità nelle risorse stesse della lingua: i metri chiabreriani presentano un ritmo più marcato, mentre i versi della tradizione del Due-Trecento tendono a disattendere la monotonia. Nell'accingersi alla scrittura, il nostro poeta sentirà i ritmi dell'ode canzonetta come i più percettibili e consoni alla sua sensibilità, standardizzando anche i versi della tradizione secondo profili regolari.<sup>86</sup>

Alcune di queste dinamiche sembrano confermate anche da un recente manualetto per improvvisatori, poco attendibile sul piano metricologico, ma forse per questo ancora più sintomatico di alcuni aspetti legati alla competenza metrica. Parlando dell'ottava rima della tradizione popolare, Francesco Burroni, attore e maestro di improvvisazione, osserva come la cantilena dell'esecuzione possa condizionare o per lo meno alterare gli accenti metrici del verso:

Quanto alla corrispondenza tra accenti musicali e accenti metrici si fa notare che le frasi musicali che compongono la melodia dell'ottava portano naturalmente al verso poetico con endecasillabi su seconda, sesta e decima sillaba. È ovvio che gli endecasillabi improvvisati potranno avere qualsiasi tipo di accentazione, anche se di fatto le frasi subiscono nel canto un naturale spostamento di accento, cosa che non toglie godibilità e comprensibilità al verso.<sup>87</sup>

L'affermazione più sintomatica è forse quella conclusiva: la melodia crea spostamenti d'accento nell'esecuzione che non coincidono necessariamente con la scansione 'testuale' dell'endecasillabo. Nello stesso manualetto è presente anche una pagina dedicata all'improvvisazione sul ritmo. L'esercizio viene indicato come particolarmente adatto per la filastrocca e il *freestyle*, dove non esiste una melodia di appoggio come per le ottave:<sup>88</sup> la filastrocca, nell'ottica di Burroni, sarebbe infatti un componimento popolare che «non ha sempre un unico [tipo di] verso» e si «affida più spesso

---

<sup>86</sup>Secondo Menichetti (1993, p. 395), «Il carattere tendenzialmente giambico dell'endecasillabo è incontestabile», e «funziona come modello-guida latente o 'arcimodello'».

<sup>87</sup>Burroni 2009, p. 75. La ricorrenza di versi in seconda e sesta posizione porta l'autore a fare di questo *pattern* una vera e propria tipologia di endecasillabo, ignorando ad esempio anche l'eventuale l'accento di 4a (vd. *ivi*, p. 30).

<sup>88</sup>*Ivi*, p. 20.

all'andamento ritmico»;<sup>89</sup> il *freestyle*, invece, si baserebbe su una «perfetta simbiosi con la musica», ma in un modo, come è naturale appunto nel *rap*, che insiste «sulla cadenza ritmica, che si accorda con la dinamica e la direzione del ritmo, e sul tempo di scansione».<sup>90</sup> Quando Burroni parla di *ritmo* lo intende chiaramente come una sequenza regolare di piedi, cui si ricorre in mancanza di altre strutture melodiche; persino nella lettura ritmica (non cantilenata) dell'endecasillabo egli tende a ricondurre lo schema prosodico a soluzioni regolari che non tengono conto di tutti gli accenti tonici, ma piuttosto di gruppi prosodici o di sintagmi fonologici. L'endecasillabo dantesco «Nel mezzo del cammin di nostra vita» è catalogato come verso scandito su tre accenti forti: *nel mèzzo del cammìn di nostra vita*. Nella stessa pagina, Burroni ammette che «non sempre il ritmo è così costante» e che «nei versi con numero definito di sillabe si mescolano spesso frammenti (piedi) di tempi pari e dispari»; ma proprio nel fare queste considerazioni egli mostra di intendere il verso, nella sua forma virtuale, come una serie regolare di piedi. Si tratta di un atteggiamento moderno già osservato e criticato da Luigi Russo in uno scritto del 1945 (*Crisi e rinascita del verso*), dove osservava che «leggendo i testi di poesia antica non di rado avviene di dover rifiutare l'arbitrario adattamento di versi a quella presunta regolarità ritmica cui s'era venuto assuefacendo l'orecchio dei moderni».<sup>91</sup> Sulla base di una riduzione 'ritmica' del verso, inoltre, Burroni afferma che sarebbe possibile creare endecasillabi all'improvviso senza l'aiuto della musica; le sue istruzioni sono chiare: «imprimetevi bene il ritmo in mente, magari battendolo sul tavolo o con le mani, e poi lasciatevi andare senza pensare troppo...».<sup>92</sup> Anche senza contare le sillabe sulle dita della mano, dunque, pare possibile mantenere una competenza metrica, ma il risultato, inevitabilmente, tende a una certa serialità e semplificazione delle strutture.

Per il XVIII secolo possiamo avvalerci di alcune osservazioni di Mario Fubini [1968] a proposito del dibattito sulla musicalità dell'endecasillabo e sul rapporto tra verso e prosa.<sup>93</sup> Sulla scorta di Tassoni, che già nel secolo precedente giudicava la poesia petrarchesca poco sonora e «priva di numero», anche i critici del Settecento sembrano cogliere a fatica il ritmo della versificazione medievale. Il Maggi arriva persino a riscrivere alcuni versi di Petrarca per «addolcire il numero» e renderlo «più accetto ai giovani, a cui può spiacere l'asprezza di parecchi versi di quel poeta»,<sup>94</sup> mentre il Muratori, pur difendendo la complessità della poesia petrarchesca rispetto al gusto del Seicento, pare non riesca «a liberarsi della tradizione di una poesia sonora più che musicale e non *sappia* avvertire troppe volte lo “spirito musicale” di versi che gli paiono

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 62.

<sup>90</sup> Ivi, p. 105.

<sup>91</sup> Russo 1945, p. 159

<sup>92</sup> Burroni 2009, p. 35.

<sup>93</sup> Cfr. Fubini 1968, p. 126: «Perché il Muratori e i critici del suo tempo sentissero il bisogno di un criterio più comprensivo e meno retorico per distinguere la poesia dalla prosa, era necessario anzitutto un profondo rinnovamento nel gusto poetico: e di questo rinnovamento non avvertiamo il sentore nei loro giudizi».

<sup>94</sup> Fubini 1968, p. 81-82.



poco numerosi».<sup>95</sup> Di segno opposto, ma tanto più interessante per il nostro discorso, è invece la posizione di Salvini, il quale (cito da Fubini):

per la maggiore consuetudine con gli antichi poeti, ben sapeva che assai differenti dai versi del Marino e dei moderni che «si cantano da per loro, senza che il lettore vi meta dentro alcuna attenzione», sono i versi del Petrarca e degli altri antichi, i quali, scriveva: «variavano il numero più che non facciamo noi, che per la moderna delicatezza ce ne siamo, forse più che bisognava, disfatti», e, in un'altra *Annotazione*, ricordava come i poeti moderni «danno nell'unisono e i loro versi, per così dire, muovono le campane, o saltano a piè pari; senza quella varietà di numero e dispensazione d'armonia che fece il miracolo degli antichi, e che è quella cosa che fa la poesia toccante e affettuosa»[...].<sup>96</sup>

Queste brevi informazioni evidenziano anche una sorta di conflitto tra un istinto sonoro-musicale di stampo chiabreriano e il tentativo 'classicista' di disattenderlo il più possibile: è un atteggiamento tipico del Settecento di cui bisognerà tenerne conto per interpretare i dati sulla prosodia e sull'endecasillabo sciolto.

Circa un secolo dopo – non a grande distanza dall'aneddoto di Polidori – Leopardi annota nello *Zibaldone* due riflessioni ricche di spunti:

Osserverò solo alcune cose relative all'armonia de' versi. Un forestiero o un fanciullo balbettante, sentendo versi italiani, non solo non vi sente alcun diletto all'orecchio, ma non si accorge di verun'armonia, né li distingue dalla prosa; se pure non si accorge e non prova qualche piccolo, anzi menomo diletto nella conformità regolare della loro cadenza, cioè nella rima. [...]

Il nostro volgo trova una certa armonia negl'inni ecclesiastici ec. e nessuna ne troverebbe in Virgilio. Perché? Perché gl'inni ecclesiastici somigliano sì per la struttura, l'andamento e il metro, sì bene spesso per la rima, ai versi italiani che il volgo pure è avvezzo a udire e cantare per le strade. E poi, perch'egli è avvezzo ad udire appunto quei tali barbari versi e metri latini. Un italiano assai colto, ma non avvezzo a legger poesia nostra, leggendogli una canzone del Petrarca, mi disse quasi vergognandosi, che trovava privo d'armonia quel metro, e che il suo orecchio non ne era punto diletto. Il qual metro somiglia a quello delle odi greche composte di strofe, di antistrofe, e d'epodo, ed ha un'armonia così nobile e grave, ed atto alla lirica sublime. Soggiunse ch'egli non sentiva il diletto dell'armonia fuorchè nelle ottave, e in qualcuno de' nostri metri che chiamiamo anacreontici. Notate ch'egli non aveva punto quell'orecchio che si chiama cattivo.<sup>97</sup>

Va detto, a mo' di premessa, che Leopardi crede che non si possa in nessun modo riconoscere un verso se «non si è prima assuefatti lungamente ad udirne per qualsivoglia circostanza» e se non se ne sono annotate «le minute parti, e le minute corrispondenze, e

---

<sup>95</sup> Ivi, p. 80.

<sup>96</sup> Ivi, p. 81.

<sup>97</sup> Leopardi 1997, vol. I, p. 875-877 (24 giugno 1821).

le relazioni, e regolarità».<sup>98</sup> Nel passo citato permangono inoltre alcune ambiguità, ma possono essere risolte immaginando che Leopardi, quando parla di ‘versi italiani’, faccia riferimento ai versi della tradizione più antica e abbia in mente in particolar modo le forme liriche ereditate dal medioevo (la canzone, il sonetto, la ballata). Il quadro che ne risulta potrebbe essere il seguente: uno straniero o un bambino non sono in grado, ad orecchio, di distinguere i versi tradizionali dalla prosa; ma poiché l’«italiano assai colto» (a cui si fa riferimento nel secondo esempio) è in grado di apprezzare l’armonia dell’ottava grazie alla cantilena con cui viene recitata, allora possiamo immaginare che la mancata percezione del verso dipenda soprattutto da una lettura senza appoggi melodici. La differenza tra le ottave e le liriche petrarchesche risiederebbe nel fatto che le prime vengono ancora cantilenate, mentre le seconde, per essere apprezzate, richiedono una certa erudizione e uno sforzo d’astrazione, come fa Leopardi nel descrivere l’armonia strutturale della canzone petrarchesca. Solo la rima permette a tutti, anche allo straniero e al bambino, di distinguere un verso tradizionale dalla prosa; al contrario, invece, la musicalità dei versi anacreontici – ovvero quelli dell’ode canzonetta chiabreriana e delle arie da melodramma – è facilmente percepita anche dal protagonista dell’ultimo aneddoto, che Leopardi descrive come un uomo acculturato. Infine, se il «volgo» non coglie il ritmo dell’esametro virgiliano<sup>99</sup> ma percepisce e apprezza il ritmo degli inni ecclesiastici, è forse perché questi ultimi sono salmodiati come i versi cantati per le strade, oppure – si aggiunge qui – perché costruiti e recitati come i *rhythmi* monotoni delle laudi mediolatine.

La varietà dei casi presentati da Leopardi risponde bene anche alla concezione di competenza metrica qui ipotizzata: una capacità che si attiva e disattiva a seconda del contesto culturale, sociale ma anche semplicemente performativo; una competenza con una storia stratificata sul piano sociale, caratterizzata da velocità diverse, mutamenti discontinui e variazioni individuali. Il fatto che la competenza metrica ci sembri oggi complessivamente scomparsa non dipende da un mutamento linguistico, ma dalla diffusione pressoché capillare di condizioni socio-culturali già attive nel Cinquecento e poi rafforzatesi soprattutto nel XVIII e XIX secolo. Il postulato iniziale di Pazzaglia è oggi valido per la maggior parte degli italofoeni che accedono alla poesia principalmente per mezzo di supporti scritti (libri, PC, tablet): per comporre un endecasillabo a orecchio o cogliere istintivamente la natura di un verso bisogna aver letto molta poesia e avere alle spalle una consolidata tradizione letteraria; tuttavia, giuste le ipotesi fatte finora, la percezione e concezione stessa del ritmo tenderà a essere diversa rispetto a quella diffusa nella tradizione colta del Due-Trecento, di cui possiamo forse ipotizzare, in virtù della *tesi mediolatina*, una conservazione in alcune forme di canto e improvvisazione popolare.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Probabilmente Leopardi immagina una lettura natura, senza *ictus* intensivo in corrispondenza dell’*arsi*. La lettura metrica odierna, quella per cui leggiamo il primo verso dell’*Eneide àrma virùmque canò troiè qui primus ab òris*, si impone in Italia tra Otto e Novecento per influsso della scuola tedesca (vd. Beltrami 2011, p.222).

## 2. «I versi son migliori della prosa»: dalla poesia (in versi) al ‘poetico’

### 2.1. Le dinamiche di un confronto storico

Tra le lettere scherzose che Luigi Rossari era solito inviare a Tommaso Grossi, ve ne è una dell’agosto del 1818 che si conclude con questa sestina:

Io ti saluto anch’io, Tommaso caro,  
e aspetto in versi qualche tuo biglietto;  
d’ottave ne avrai fatte più d’un paro  
o andando a spasso, oppure stando a letto;  
fa’ pur de’ versi, o caro, fanne a josa  
che i versi son migliori della prosa.<sup>100</sup>

A quella altezza, Grossi, apprezzato anche per la sua vena poetica occasionale, aveva iniziato da poco a comporre l’*Ildegonda*, di cui dava conto ai suoi corrispondenti della Cameretta. Affermare scherzosamente che «i versi son migliori della prosa», invitando Grossi a farne molti e spesso, come per sua indole, pare ben più che una bonaria battuta: vi si coglie sullo sfondo un confronto tra poesia e prosa a cui l’ambiente letterario del primo Ottocento doveva essere molto sensibile, specialmente nel circolo della Cameretta. Di lì a poco Manzoni si sarebbe dedicato alla stesura dei *Fermo e Lucia*, in prosa; lo stesso Rossari, che con Manzoni condivideva una profonda amicizia e l’interesse per la ricerca linguistica, si diletta a scrivere in versi solo in occasioni scherzose, e in particolar modo nello scambio epistolare con Grossi. Nel distico finale, dunque, Rossari sembra giocare sull’ambizione letteraria dell’amico, che dopo una stagione da poeta satirico e vernacolare aveva deciso di praticare l’ottava anche nella narrazione romanzesca ‘in lingua’.

La questione del rapporto tra poesia e prosa è stata citata più volte nel capitolo precedente, perché legata alle trasformazioni del contesto editoriale, delle modalità di lettura e quindi, tangenzialmente, alle ipotesi sulla competenza metrica. Nella nostra storia letteraria, un effettivo confronto tra le due forme iniziò a delinearsi in modo esplicito nel Cinquecento, con la discussione attorno alla *Poetica* aristotelica. Il dibattito era stimolato soprattutto dal principio di ‘imitazione’, che si applicava facilmente alla tragedia e all’*epos*, ma che sembrava poco conforme al genere lirico. L’ambiente letterario risolse la questione definendo la lirica come mimesi dei sentimenti e delle emozioni, ma il fatto stesso di aver cercato una via d’uscita aveva messo in luce un altro nodo problematico: la natura della poesia si fondava su criteri ‘sostanziali’ prima ancora che formali; in via teorica, dunque, il verso poteva non essere sufficiente a determinare

---

<sup>100</sup> Cfr. Crespi 2018, p. 243: «Come dichiarerò al Cherubini nella lettera del 14 aprile 1819, il Grossi diede avvio alla composizione dell’opera nel luglio del 1818, poco dopo aver tradotto in italiano la *Fuggitiva*. La notizia dell’avvio della novella fu da subito condivisa con i compagni della Cameretta, ansiosi di leggere e commentare le prime stanze. Già nell’agosto del ’18 il Rossari concludeva una delle sue scherzose epistole in versi accennando a un paro d’ottave [...]».

la poeticità di un testo. Non solo: sulla base di alcuni passi criptici della *Poetica*, si iniziò ipotizzare che la poesia potesse essere scritta anche in prosa, come se il verso non fosse più nemmeno un criterio ‘necessario’.<sup>101</sup> A queste aperture si contrappose nettamente Francesco Patrizi, che nei suoi scritti dedicati alla *Poetica* ribadiva la natura ‘sufficiente’ e ‘necessaria’ del verso; nella *Decade istoriale* (1586) lo faceva a partire da un dato concreto:

[...] tutti quanti i poeti a dietro registrati per lo verseggiare furono poeti, e tutti quanti i poemi in tante migliaia da noi nominati per lo verso furono poemi. E ciò quanto ad istoria dico, perché quanto a ragione e a necessità che così sia stato, e così abbia a essere sempre, e che poesia in prosa essere non possa, più oltre fra le disputazioni si porrà aperta.<sup>102</sup>

Nella *Decade disputata* consacrava invece un intero libro, il V, a confutare l’idea della «natura accidentale del verso» proprio a partire da quei passi di Aristotele che sembravano legittimarla; giungeva, infine, a un’argomentazione di carattere puramente logico-filosofico:

E diciamo ch’essendo il verso e la prosa due forme di parlare tra sé contrarie, cioè l’una sciolta e semplice e l’altra legata a certe leggi, se una favola scritta in prosa potesse essere poesia, quella scritta in verso, suo contrario, esser poesia non potrebbe, non comportando né la natura, né la ragione, che sotto due contrarie forme il composto sia lo stesso e di una stessa forma. Di ciò diciamo che, sì come è vero che qua giù tra noi niuna cosa possa essere senza parti concorrenti a far l’essenza sua, così parimenti vero è che, se poesia potesse farsi senza verso, egli per niuno conto sarebbe dell’essenza sua. E similmente, se poesia comporre si potesse senza prosa, ella per niun modo a lei sarebbe essenziale.<sup>103</sup>

Il contorto paradosso di Patrizi rispecchia le difficoltà che si incontrano ancora oggi di fronte a generi ibridi o percepiti come tali. Nel Cinquecento, però, l’idea che la poesia si potesse fare senza verso era cosa nuova e audace: non trovava effettivo riscontro negli esempi storici e non era alimentata da una condizione socio-culturale simile alla nostra. Generi che oggi sono prerogativa quasi assoluta della prosa erano praticati in versi e concepiti a pieno titolo come poesia; si pensi solo alla tragedia e alla narrazione lunga, considerati all’apice della gerarchia letteraria.

In questa riflessione si intrecciano alcuni fattori che è bene discutere distintamente, benché ciò comporti inevitabilmente delle semplificazioni. Innanzitutto bisogna tenere

---

<sup>101</sup> Cfr. Patrizi 1586a, cap. V, p. 95: «Ma di nostri, huomini di non picciolo sapere, si sono scoperti, i quali hanno tanto di arditezza havuto, c’hanno detto, e scritto, che il verso, non sia essenziale, ma accidentale alla poesia. E ch’altri può non meno in prosa, che in verso poetare: fabricando eglino questa dottrina così nuova sopra quattro luoghi di Aristotile, come oracoli ricevuti. Sopra la qual sentenza è mestieri, che quanto più esattamente per noi si possa, si ritragga il vero».

<sup>102</sup> Patrizi 1586b, p. 203. Qui secondo la trascrizione di Bolzoni 1980, p. 116.

<sup>103</sup> Patrizi 1586a, p. 114. Qui secondo la trascrizione di Bolzoni 1980, p. 153.

conto di una dinamica storico-sociale: in contesti fortemente orali la forma versale è il grado zero del discorso d'occasione, sia esso lirico, epico, encomiastico o rituale. Il verso, assieme al canto e a uno stile formulare, è essenziale per la memorizzazione e la trasmissione del contenuto, ed è inevitabile che ogni civiltà, quando si affaccia per la prima volta alla scrittura letteraria, lo faccia conservando in vario modo la forma primigenia. Lo sviluppo della scrittura, il diffondersi dell'alfabetizzazione e l'implementazione di supporti e tecnologie nuove consentono però di svincolare gradualmente il discorso letterario dalle strategie dell'oralità; forme di pensiero più complesse, come la trattazione filosofico-scientifica, ma anche la narrazione lunga, traggono sicuramente maggiori vantaggi dalla prosa. Se in tale contesto si accettasse ancora l'equazione 'poesia = versi' (convalidata da una lunga tradizione e dagli esempi storici), alcuni generi letterari che in origine erano 'poesia' e che poi cominciano ad essere scritti (anche) in prosa dovrebbero essere re-interpretati secondo criteri non formali, con evidenti cortocircuiti: o quei generi *restano* poesia anche in prosa, e dunque il verso non è 'necessario', oppure non sono mai stati poesia, e dunque il verso non è elemento 'sufficiente'.

C'è una terza opzione, quella che secondo Barthes caratterizzava il sistema letterario classico e pre-moderno: considerare prosa e poesia rispettivamente come il grado zero e il grado marcato del discorso. In questa prospettiva, la poesia si contraddistingue per il metro e per una serie di altri abbellimenti «inutili ma decorativi», e costituisce sempre, stilisticamente parlando, qualcosa di ben diverso dalla prosa.<sup>104</sup> Tale situazione rispecchia effettivamente gran parte della storia delle tradizioni già avviate a un notevole sviluppo della scrittura. La coesistenza di poesia e prosa, come osserva lo stesso Barthes, è resa possibile da una spartizione complementare di contesti sociali, scopi e destinatari. Un simile equilibrio, tuttavia, può essere minacciato nel corso del tempo da almeno due fattori: il primo è la progressiva 'unificazione' dei contesti e del pubblico, indotta soprattutto dalla stampa, dall'editoria e da trasformazioni nella fruizione dei testi letterari;<sup>105</sup> il secondo è la resistenza dell'ambiente colto, restio a rinunciare alle forme e ai generi della tradizione.

---

<sup>104</sup> Barthes 2003, p. 31.

<sup>105</sup> Per fare solo un esempio: il lettore o fruitore cinquecentesco di poemi cavallereschi tendeva a leggerli a voce alta o ad ascoltarli in situazioni pubbliche, tanto che l'ottava poteva supportare piacevolmente queste sue esigenze più ancora della prosa; il lettore di fine Settecento, per ragioni che abbiamo già visto, legge spesso nell'intimità della sua stanza, a mente, tutte modalità che lo inducono ad apprezzare la scrittura in prosa (vd. Loretelli 2010). Le case editrici di fine Settecento, disponendo di un pubblico più ampio di lettori e di un numero sempre minore di soli ascoltatori, possono investire maggiormente sulla prosa, fino a un ribaltamento degli equilibri iniziali. Ciò non implica però un mutamento rapido, soprattutto nella penisola italiana, dove il romanzo giunge tardi e la narrazione d'intrattenimento resta ancorata per molto tempo ai poemi cavallereschi, specialmente nelle fasce sociali meno colte. Per la questione cfr. Ivi, pp. 101-102: «I nuovi libri di successo [romanzi in prosa], capaci di catalizzare l'attenzione di critici e lettori, apparivano sideralmente lontani dalle *novelas de caballería*, tanto per argomenti quanto per tecniche narrative; eppure, per i meno esperti almeno, i romanzi moderni si confondevano con i poemi che si rifacevano alla tradizione eroicomica e cavalleresca o addirittura con la novellistica che ricalcava la tradizione tre-cinquecentesca. L'appannarsi dell'immagine del vecchio repertorio non impedì quindi che le storie di dame e cavalieri continuassero a circolare grazie a molti e ramificati canali».

Il Cinquecento, anche in questo caso, fu un importante secolo di transizione: esisteva già, e da molto, una scrittura letteraria in prosa, e la diffusione della stampa facilitò l'accesso alle opere da parte di un pubblico più ampio che in precedenza; ma l'oralità e l'ascolto erano ancora determinanti, erano anzi per molti l'unico canale di accesso al contenuto dei testi.<sup>106</sup> Di conseguenza, chi stampava e vendeva libri immaginava di venderli a qualcuno che li avrebbe letti a voce alta, probabilmente anche in contesti pubblici. Proprio la riscoperta dei classici, inoltre, alimentava anche il fattore 'resistenza': quella stessa *Poetica* che per alcuni apriva la strada a una definizione 'non metrica' della poesia, per molti altri restava invece un'autorità a favore di generi come il teatro in versi e i poemi narrativi. All'altezza del Patrizi, dunque, la prosa non disponeva ancora delle condizioni necessarie per minacciare gli spazi della scrittura in versi, nemmeno tra gli stampatori, ma di sicuro cominciavano a sorgere dei dubbi e delle contraddizioni sul rapporto tra forme e contenuti.

Il teatro rinascimentale risentì presto del contrasto tra 'resistenza' alla prosa e dinamiche di pubblico e circolazione. La tragedia non poneva particolari problemi, essendo un genere eminentemente letterario e colto;<sup>107</sup> mentre invece la commedia doveva confrontarsi con un contenuto più umile e con una destinazione di pubblico più eterogenea. Nei suoi *Quattro dialoghi in materia delle rappresentazioni sceniche*, Leone de Sommi evidenzia bene le differenze tra i due generi, accettando già la possibilità della commedia in prosa:

Sopra questo sono diversi i pareri, et ogni uno fa bene le sue ragioni con autorità et esempi. Il dotto Bibiena [...] compose la sua Calandra in prosa, et non senza ragione, però che, se tanto sarà tenuta più bella una comedia, quanto più sarà imitatrice del naturale, [...] sarà suo proprio l'esser tessuta in prosa che in versi [...].

Il giudicioso et veramente unico Ariosto poi, [...] benché stesse un tempo in questa opinione cangiò poi consiglio; e tutte le sue comedie, già in prosa composte, ridusse in versi sciolti, et così anche lo illustre Ercole Bentivoglio [...]; tutto, cred'io, [...] per parer loro che, a voler che questa così bella et utile invenzione avesse nome di poema perfetto, bisognava che avesse la gravità et l'armonia del verso. Et nel vero (a considerarla in certo modo generale) par che a bonissima ragione si appiglino.

[...]

Ben è vero che non si è trovato né si trova ancora autore di autorità che, nelle tragedie, abbia voluto ragionar altrimenti che in verso; né io per me consiglieri

---

<sup>106</sup> Vd. Ruggero 2006, pp. 92-118, in particolare cfr. p. 96: «L'immagine di un pubblico dal profilo inconsueto, socialmente e culturalmente variegato, che poteva spaziare sino al curato di sperdute pievi rurali, al piccolo artigiano, o alla meretrice di basso rango, ci è frammentariamente restituita anche da fonti d'altro tipo, quali le visite pastorali o gli atti giudiziari. Ricordiamo, per illustrare soltanto l'ultimo caso, come proprio l'incontro fortuito con l'Ariosto inducesse una prostituta analfabeta a rammaricarsi di un'ignoranza che le impediva di gustarne direttamente le storie, costringendola a ricorrere ai conoscenti capaci di leggerle qualche brano ad alta voce».

<sup>107</sup> In questo caso il dibattito riguarderà soprattutto la scelta del metro più adatto alla tragedia. Vd. per il Cinquecento Selmi 2005 e per il passaggio tra Sei e Settecento Gallo 2005.

alcuno a cangiar quest'uso, né che della prosa in tai poemi si valesse, perché, in vero, il verso è più conforme alla gravità con che hanno da esser ordite le tragedie, poscia che la maestà, che seco aporta la presenza d'un re o d'una regina, o d'altri personaggi di quella autorità che si introduce principalmente nelle tragedie, par che insegni che similmente il lor parlare debba essere più pesato et numeroso che quello di un uom del volgo<sup>108</sup>.

Nel Settecento il teatro fu condizionato dell'espansione del pubblico e da più marcate tendenze imprenditoriali. Nel genere comico, il verso appariva tanto un ostacolo quanto una risorsa: era di impedimento se difficile da recitare e se poco piacevole per gli spettatori, mentre era invece una risorsa se rimato e orecchiabile. Nel 1716 andò in scena al San Luca di Venezia la *Scolastica* di Ariosto; l'impresa fu patrocinata da Luigi Riccoboni, che tentava in quegli anni di riformare il palinsesto dei teatri veneziani con opere della tradizione 'alta'. La rappresentazione fu però un clamoroso insuccesso: il «volgo dei barcaioli»<sup>109</sup> fischiò gli attori e abbandonò il teatro prima ancora della fine dello spettacolo. Nell'analizzare i motivi di quel fiasco, Giovanbattista Recanati pose l'accento sull'artificiosità del verso, che dal suo punto di vista non aveva incontrato il favore delle fasce meno colte del pubblico. Il metro della *Scolastica* è l'endecasillabo sdrucchiolo, ma è probabile che in questo caso le difficoltà risiedessero nel lessico e nello stile dell'Ariosto, poco naturali per gli ascoltatori meno colti. Certo è, ad ogni modo, che la questione del verso diventò centrale per la commedia, dove fu discussa sia dalla prospettiva poetico-letteraria sia da quella della recitazione e degli effetti sul pubblico. Pietro Chiari si servì di versi rimati proprio per rendere più piacevoli e musicali i suoi testi; Goldoni, quando impiegò il martelliano, lo fece con la convinzione di controllare più efficacemente l'azione degli attori e di recare piacere agli orecchi degli spettatori. Autori più vicini all'ambiente classicista, come Maffei e Martello, restarono invece fedeli all'endecasillabo sciolto o sdrucchiolo, benché con due atteggiamenti molto diversi. Maffei, tendenzialmente attento alle esigenze del pubblico e degli attori, trattò l'endecasillabo sciolto delle sue commedie in modo ben diverso da quello della *Merope*, dove già si era dimostrato sensibile alle dinamiche della recitazione:<sup>110</sup> creò una forma quasi per l'occhio, ricostruibile a tavolino ma di fatto subordinata alle esigenze del discorso. Ecco qualche esempio, in cui il metro non rispecchia affatto le possibili intonazioni del discorso (rendendo indipendente la recitazione dalla forma) o in cui, viceversa, il verso può essere regolarizzato solo introducendo dialefi attribuibili alle pause della recitazione (in particolare nell'ultimo esempio):<sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> De Sommi 1968, I, pp. 20-21.

<sup>109</sup> Martello 1723, pp. 157, dove Martello riprende le tesi di G.B. Recanati sull'insuccesso della *Scolastica*. Sulla questione vd. Turchi 1986, pp. 69 ss.

<sup>110</sup> Nell'introduzione all'edizione della *Merope*, Stefano Locatelli ipotizza una stretta collaborazione tra Maffei e i 'comici' anche nella composizione della tragedia. (Vd. Locatelli 2008, pp. 24-32. Per la prosodia della *Merope* vd. anche Zanon 2015).

<sup>111</sup> Le dialefi e dieresi qui segnalate rappresentano solo alcune delle possibilità di scansione. La molteplicità di soluzioni è un'ulteriore prova della debolezza del metro sul discorso. Per una discussione più approfondita di questi esempi si rimanda a vd. Roncen 2019.

ben troverò con cui ciarlare, poi-  
chè entrando qua dentro son stato

(*Il Raguet* II, 1)

andar sì tardi a letto e levar di  
buon'ora. [...]

(*Le cerimonie*, II, 1)

perché si dia l'effetto immediata-  
mente [...]

(*Le cerimonie*, I, 4)

È venuto ver me un rinegato  
(non so se losco o guercio) e mi ha detto

(*Il Raguet*, II, 1, p. 177)

Al contrario, Jacopo Martello si vantò della natura elitaria della propria scrittura: di fronte all'insuccesso della *Scolastica* rinunciò a mettere in scena la propria commedia 'letteraria' *Che bei pazzi*, affermando poi di compiacersi di una circolazione ridotta, destinata solo a una cerchia di uomini dotti e raffinati:

Lontane dunque dal popolo le nostre commedie. Né la mia potrà certamente rappresentarsi, che da un seminario, o da un'accademia ad un'udienza scelta, e raccolta, la maggior parte di letterari. [...] Nel che unendomi al sentimento vostro, che male s'arrischi al giudizio del popolaccio una favola comica in verso, non però mi sono disanimato dal pubblicare la mia, comeché in versi legata, bastandomi la sicurezza, che da nessuno istrione sia eletta, ed al pubblico esperimento de' palchi venali esibita<sup>112</sup>.

Dopo la riforma goldoniana, la commedia cominciò a essere composta sempre più spesso in prosa, mentre si continuarono a scrivere tragedie in versi per tutto il Settecento e ancora per parte dell'Ottocento, coerentemente con la natura sublime e 'poetica' del genere.

Altro ambito di precoce sovrapposizione tra versi e prosa è quello delle traduzioni. Simone Giusti, che nei suoi studi ha dedicato grande attenzione alla poesia in prosa,<sup>113</sup> coglie un interessante punto di svolta in una riflessione di Pierre-Daniel Huet attorno alla traduzione poetica:

---

<sup>112</sup> Martello 1723, pp. 159-160.

<sup>113</sup> Vd. Giusti 1999 e Giusti 2005.



[...] nel 1661 aveva avuto modo di segnalare l'importanza del rapporto tra traduzione e generi letterari. In particolare, egli negava la possibilità di tradurre in versi: l'unica traduzione ammessa per le opere dei poeti è quella in prosa, nella quale si possono mantenere *vocum ordo ac numerus*: il numero e l'ordine delle parole. Una simile traduzione consentirebbe – riteneva Huet – di fare del poeta tradotto un albero in inverno: senza fronde ma pur sempre fornito di rami, tronco e radici. [...] Huet ci sta dicendo, anticipando un celebre ragionamento di Roland Barthes, che la prosa è la poesia meno il verso, ovvero che la poesia è la prosa aggiunta del verso: le fronde, appunto, che vanno a completare e abbellire l'albero durante la stagione primaverile. Ma ci sta anche avvertendo – attraverso il suo veto alla traduzione in versi della poesia – che il verso non è sufficiente ad ottenere la poesia. La poesia non coincide con la scrittura in versi.<sup>114</sup>

Una simile *forma mentis* aperta al superamento della metrica tradizionale poteva in effetti attecchire con più facilità nell'ambito della traduzione; quest'ultima, però, restava sempre un'operazione eccentrica, condizionata da ostacoli sconosciuti nella scrittura poetica in lingua originale. Pur evidenziando una predisposizione latente (nel nostro caso già anticipata dal dibattito cinquecentesco), dunque, le traduzioni non certificano un effettivo mutamento nella prassi letteraria, né testimoniano la vitalità di condizioni favorevoli a trasformazioni radicali nella scrittura.<sup>115</sup>

## 2.2. Il Settecento: unione e divisione dei contesti

Come già visto al cap. I, nel Settecento molti uomini di lettere erano anche eruditi di professione, impegnati in ricerche storiche, archivistiche e scientifiche. Il pensiero illuminista stimolò anche in Italia una letteratura a scopi civili, posta al servizio del governo e dell'amministrazione pubblica. Gli intellettuali più influenti nelle accademie saggiavano costantemente i vantaggi della prosa, senza per questo abbandonare la scrittura in versi, che subì tuttavia gli effetti di questi nuovi equilibri imboccando principalmente due direzioni. La prima, che possiamo definire savioliana o rococò, marcava le differenze di *destinazione, contesto e forme*, proponendosi di dilettere i sensi con ritmi cantabili, contenuti leggeri e toni per lo più epigrammatici.<sup>116</sup> La seconda, più produttiva in ambito colto, può essere detta 'concorrenziale', poiché valorizzava le risorse intellettuali e discorsive della poesia, affiancandola alla prosa morale, civile e

---

<sup>114</sup> Giusti 2005, p. 111.

<sup>115</sup> Nel Cinquecento italiano la resistenza alla prosa persiste anche nell'ambito della traduzione, dove l'ottava rima garantiva anche il successo editoriale delle opere. Un testo come le *Metamorfosi* di Ovidio che più di altri si prestava ad adattamenti 'romanzeschi', viene tradotto in prosa solo all'inizio del Seicento (1619), con motivazioni simili a quelle impiegate per il verso: il traduttore, infatti, vuole abbellire con l'ornato dello stile il testo latino originale (vd. Bucchi 2011, p. 36). Si tratta però di un caso peculiare e isolato; il verso, nel Cinque e Seicento, è ancora il mezzo più conforme alle esigenze di lettori, ascoltatori e stampatori, soprattutto per opere dal sapore romanzesco e avventuroso.

<sup>116</sup> Sul moralismo epigrammatico della lirica del Settecento vd. almeno Mengaldo 2003b, pp. 9-32 (*Aforismi e sentenze nella lirica del Settecento*).

didascalica. Questa rilettura sapienziale dei mezzi poetici, già introdotta nel secolo precedente dal Tesauro, coincise a grandi linee con il paradigma graviniano, di cui si è parlato nella prima parte di questo studio (cap. I. 6). Le implicazioni sono significative: poesia e prosa iniziarono a condividere contesti e finalità (quello della scrittura, dell'erudizione, di una lettura intima e riflessiva), ma allo stesso tempo *dovevano* differenziarsi radicalmente per mezzi formali ed espressivi; la poesia, in particolare, ambiva ad accedere alla Verità per il tramite dell'evidenza sensibile e intuitiva. La 'spartizione' barthesiana restava ancora ben salda, benché l'insistenza sulla metafora, sulla mitologia e sulla *picta poesis* toccasse questioni che oltrepassavano i confini del puro decoro stilistico, intersecando anche il problema dell'essenza' dei generi e delle forme. Il verso era l'elemento portante, quello su cui si giocava la concorrenza con la prosa e la valorizzazione stessa della scrittura poetica; per conseguire obiettivi discorsivi, civili e morali era necessario che la metrica sostenesse un discorso fluido e libero, cosa che la rima e i componimenti cantabili non potevano fare. Andavano inoltre curate attentamente le risorse ritmiche interne, con una sapiente azione sulle strutture retoriche, prosodiche e sintattiche: tutti aspetti su cui torneremo a proposito dell'endecasillabo sciolto.

L'equilibrio barthesiano subì uno scossone con la ricezione del pensiero di Vico. La *Scienza nuova*, come abbiamo visto, non negava il valore sapienziale della poesia, ma in qualche modo lo storicizzava, incidendo a fondo sulla sensibilità dell'ultimo Settecento: la 'sapienza poetica' era anacronistica e incompatibile con la modernità, nel senso che non poteva coesistere con il razionalismo cartesiano. La poesia, in definitiva, presupponeva un recupero di modalità espressive antiche e primigenie, non conformi alla mentalità del Sette-Ottocento. Scegliere di scrivere poesia significava quindi resistere al naturale corso storico, agire controcorrente rispetto al paradigma della modernità; era un atto di difesa che nasceva da un'adesione soggettiva e personale, eroica nella consapevolezza stessa della sua marginalità.

Aderire alla poesia non significava più aderire alla scrittura in versi *tout court*, ma solo a quelle forme di espressione che più si confacevano a una facoltà poetica originaria, consapevolmente distante dai meccanismi della *ratio*: sono le caratteristiche del fanciullo 'antico' di Leopardi, del 'poeta sentimentale' dei romantici e, più tardi, del 'fanciullino' pascoliano. La storicizzazione vichiana, inoltre, permetteva di interpretare il verso come ipostasi primitiva di un più profondo atteggiamento gnoseologico-sapienziale, la cui espressione nel presente non si legava necessariamente alle forme originarie. Il confronto tra poesia e prosa cominciò a prescindere sia dalla distinzione di contesti e *ornatus*, sia da questioni come la *mimesis*: si tramutò in un confronto tra differenti *modalità di approccio alla realtà*, ciascuna con le proprie specifiche *modalità di espressione letteraria*: si tratta, a ben vedere, della distinzione hegeliana tra 'prosa e poesia del mondo'. Il verso non definiva più l'essenza ultima della poesia, ma soltanto la sua forma storica, impostasi in determinate epoche per motivi legati al contesto e al rapporto tra oralità e scrittura; per quanto possa sembrare un'acquisizione solo recente,

Leopardi dimostra di esserne consapevole in alcune celebri pagine dello Zibaldone (grassetto mio):

Divulgato l'uso della scritt., è ben naturale che si pensasse a comporre e a scrivere nel modo più naturale, cioè in prosa. Forse però non subito, perché è anche naturale che le cose e i modi più semplici ed ovvi non si trovino al più presto: massime essendo inveterata, come nel nostro caso, un'usanza diversa. Del resto, riman fermo che le prime *composizioni* del mondo, e per gran tempo le sole, furono in versi, non per altro, se non perché si compose assai prima che si scrivesse.<sup>117</sup>

L'uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza né della poesia, né del suo linguaggio e modo di esprimere le cose. Vero è che questo linguaggio e modo, e le cose che il poeta dice, essendo al tutto divise dalle ordinarie, è molto conveniente, e giova moltissimo all'effetto, ch'egli impieghi un ritmo ec. diviso dal volgare e comune con cui si esprimono le cose alla maniera ch'esse sono, e che si sogliono considerare nella vita. Lascio poi l'utilità dell'armonia ec. Ma in sostanza, e per se stessa, la poesia non è legata al verso.<sup>118</sup>

Un confronto tra Foscolo e Leopardi rende bene l'idea di questo passaggio: per il primo, la poesia coincideva ancora con la scrittura in versi *tout court*, benché al suo interno si potessero riconoscere modalità pittoriche o descrittive con diversi giudizi di valore (vd. *supra*, parte prima, cap. II. 2.2). Per Leopardi, invece, solo la modalità 'pittorica' poteva corrispondere ad autentica poesia: un qualsiasi discorso che descriva – ovvero che determini gli oggetti del mondo nella loro finitudine, rinunciando alle sfumature della soggettività – è a tutti gli effetti prosa, al di là della forma che adotta:

Il poeta non imita la natura: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definizione del poeta. Così il poeta non è imitatore se non di se stesso (10. Sett. 1828). Quando colla imitazione egli esce veramente da se medesimo, quella propriamente non è più poesia, facoltà divina; quella è un'arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo condannarla (10. Sett. 1828).<sup>119</sup>

Di conseguenza, quasi a completare il sillogismo di Patrizi, Leopardi concepisce senza alcun dubbio anche la possibilità di comporre poesia in prosa:

L'uomo potrebbe essere poeta caldissimo in prosa, senza veruna sconvenienza assoluta: e quella prosa, che sarebbe poesia, potrebbe senza nessuna sconvenienza

---

<sup>117</sup> Leopardi 1997, vol. II, p. 2924.

<sup>118</sup> Ivi, I, pp. 1180 (14 settembre 1821).

<sup>119</sup> Ivi, vol. II, p. 2940-2941.

assumere interissimamente il linguaggio, il modo, e tutti i possibili caratteri del poeta.<sup>120</sup>

Le sollecitazioni, ovviamente, non derivavano solo da una ricezione della *Scienza nuova*; è anzi probabile che per autori come Leopardi o i romantici italiani fosse determinante il modello inglese delle *Lyrical ballads*, nella cui celebre *Preface* Wordsworth definiva la poesia come «spontaneous overflow of powerful feelings»<sup>121</sup> cui doveva aggiungersi in un secondo tempo la meditazione del poeta. Ma la sensibilità vichiana, comune agli intellettuali del primo Ottocento, preparò il terreno per l'accoglienza di queste sollecitazioni, favorendo un cambio di paradigma già latente, per motivi diversi, nel XVI secolo.

Come ha evidenziato Guido Mazzoni,<sup>122</sup> tale apertura teorica non portò alla reale diffusione della poesia in prosa. Lo stesso Wordsworth, nella *Preface* alle *Lyrical ballads*, giustifica la scelta del metro con motivazioni che anticipano quelle leopardiane: il verso è uno strumento utile, anche se non necessario, per l'espressione autentica del poetico. Ma la facoltà di andare oltre le differenze formali era stata ormai accettata e formalizzata, e ciò rese possibile, sul fronte opposto, la legittimazione del romanzo in prosa come erede della grande tradizione epica, con conseguenze determinanti anche e soprattutto per la poesia narrativa.

Ancora oggi, nell'orizzonte di attesa di scrittori, lettori e critici, l'antica concezione della poesia come scrittura in versi non è affatto scomparsa, ma è semmai integrata con il paradigma 'hegeliano', secondo dinamiche di fusione e frizione che potremmo formalizzare così: la poesia è tradizionalmente scritta in versi, ma non si può affermare che ogni testo in versi sia *vera poesia*, perché l'essenza di quest'ultima dipende innanzitutto da un particolare modo di sentire ed esprimere il mondo. Poemetti in prosa e prose poetiche vengono accettati, ma restano comunque ai margini di questo sistema: tali sperimentazioni producono sempre reazioni discordanti, al punto che sembrano voler disattendere l'orizzonte di attese più consolidato, quasi si trattasse di provocazioni.

Tornando al periodo di transizione tra Sette e Ottocento, possiamo immaginare l'azione della prosa, nella ricezione del tempo, come quella di un cuculo che si introduce nel nido dei generi letterari, sconquassandone gli antichi equilibri. Forte di una legittimazione teorica e di una effettiva conformità ai tempi, il romanzo venne accolto inizialmente come erede dell'epica, il teatro in prosa come continuazione naturale del teatro in versi. La resistenza del paradigma storico (poesia = scrittura in versi), però, indusse a ridefinire il romanzo e il teatro come qualcosa di *esterno* al dominio della poesia. La prosa, insomma, non solo acquisì legittimazione letteraria, ma alterò a tutti gli effetti i margini d'azione della scrittura poetica (in versi), per i motivi concorrenziali di cui si è detto più sopra. Si sarebbe tentati di affermare che, in fin dei

---

<sup>120</sup> Ivi, vol. I, p.1181.

<sup>121</sup> W. Wordsworth, *Lyrical ballads, Preface*, p. 246.

<sup>122</sup> Per la questione della persistenza ineludibile del verso nel Settecento, vd Mazzoni 2005, pp. 158-164.

conti, del precedente sistema dei generi poetici (lirica, drammatica ed epica) resistette solo la lirica, ma sarebbe una banalizzazione: *tutta* la scrittura in versi – compresa la narrazione, quando ancora si fosse tentato di conservarne lo statuto poetico – si ridefinì sulla base di principi che la avvicinarono via via alle caratteristiche della lirica, ma che agirono in realtà sulla lirica stessa e, in modo simile, sui generi narrativi e discorsivi; alcuni di questi, come la ballata romantica letteraria, nacquero sulla base di tali sollecitazioni, mentre altri, come l'*epos*, vennero rivestiti di forme nuove, fino a presentarsi, nell'aspetto e non nelle istanze, come qualcosa di molto diverso rispetto alle forme della tradizione.

Nel corso dell'Ottocento, tutto ciò che venne ereditato dai generi tradizionali, lirica compresa, fu ridefinito secondo un principio di poeticità, teoricamente indipendente dalla forma ma di fatto ancora legato al verso, che rappresentava il mezzo privilegiato per differenziare, nella sostanza e nello stile, il dettato poetico da quello degli altri generi del sistema. Poiché questi ultimi si esprimevano in prosa, il verso restò (come resta ancora) un mezzo tutto sommato 'necessario' per la scrittura poetica, sicuramente molto utile a livello espressivo. I metri tradizionali, tuttavia, per quanto prestigiosi, iniziarono a sembrare insufficienti.

### 3. Dal contesto al dato: l'evoluzione prosodica dell'endecasillabo

Nei due capitoli precedenti si è discusso di due fattori che possono aver influenzato la prosodia tra Sette e Ottocento. Il primo è un mutamento della competenza metrica originaria, cioè di strutture di appoggio che permettevano ai poeti di comporre/riconoscere gli endecasillabi a orecchio; il secondo è la concorrenza della prosa, che agì soprattutto a partire dal XVIII secolo.

Nel primo capitolo si è anche tentato di dimostrare la plausibilità del concetto di competenza metrica originaria, suggerita da alcuni fenomeni recenti ma apparentemente rigettata da autorevoli studiosi della versificazione medievale. È probabile che in origine la composizione dei versi fosse legata a un'intonazione cantilenante, simile a quella del canto gregoriano o del recitativo; gli autori del Due-Trecento, per la loro familiarità con questa struttura di appoggio, non avevano bisogno di ricorrere a schemi prosodici astratti, un po' come fanno ancora oggi gli improvvisatori di ottavine. In linea con la tesi mediolatina, inoltre, è verosimile che le cantilene popolari impiegate per versi come l'endecasillabo conservino le caratteristiche di quelle antiche modalità di intonazione, originariamente legate alla musica colta. Si è anche detto che, quando l'oralità svolge un ruolo primario, si attivano meccanismi mnemonici di tipo aurale che possono conservare più fedelmente gli 'esiti' della musicalità di appoggio, la quale, dato il suo stretto legame con le esigenze della musica colta, poteva essere comunque ben presente nell'orecchio dei poeti del Due-Trecento. Resta però da affrontare un aspetto: come si lega tutto questo con i dati della scansione?

In un'intonazione come quella ipotizzata, la disposizione degli accenti primari dell'endecasillabo è subordinata alle pause e modulazioni dell'esecuzione, che tende a sostare da sé nei punti corrispondenti alle cesure di 4a o di 6a. Francesco Burroni, nel suo già citato manualetto di improvvisazione, afferma che un primo modo per fare endecasillabi senza dover contare le sillabe e gli accenti consiste nell'appoggiarsi a una melodia collaudata, che può essere sia di tipo moderno (ad es. «dormi sepolto in un campo di grano») sia di tipo tradizionale e popolare, con esiti – aggiungiamo qui – caso per caso differenti per ciò che riguarda la subalternità degli accenti metrici a quelli della musica. Si potrebbe osservare che le cantilene tradizionali suonano all'orecchio come delle meloee, per certi aspetti monotone e ripetitive; è senz'altro così, ma la loro monotonia è diversa da quella, per intenderci, della sequenza regolare di tempi forti e deboli della musica tonale. È una monotonia che si fonda su modulazioni più flessibili, che non costringono l'accento 'intensivo' della lingua a rispecchiarne la struttura. Un paroliere dei nostri giorni, proprio come un librettista del Settecento incaricato di comporre un'aria d'opera, è costretto a rispettare uno schema imposto dalla musica, formalizzato spesso come sequenza di piedi ritmici regolari. La cantilena tradizionale (e forse originariamente colta), invece, non solo rispetta i movimenti del testo, ma può persino ignorare gli accenti secondari, quelli non implicati nelle cesure, che scandiscono le pause e i tempi complessivi dell'esecuzione. Un esempio può chiarire l'assunto:

Parte il romito ponitente e buono,	1 4 8 10
e [d']in verso la capanna va pian piano	ipometro (2 6 8 10)
tenendo stretto il ricevuto dono	2 4 8 10
e Pia se ne partì co' i' castellano.	2 6 10
Disse: non vieni con me, non t'abbandono,	ipermetro (1 4 7 11)
vedo un certo segnale là sul piano:	1 3 6 8 10
inginocchiata una fanciulla v'era,	4 8 10
che al su' defunto gli [pausa] facéa preghiera	4 8 10
Si avvicina e gli dice: «Bona sera.	3 6 10
Tu che fai del ciel santa dottrina...»	ipometro (1 3 6 7 10)
alzando Pia la mano sua leggera	2 4 6 8 10
dal collo si levò la crocellina,	2 6 10
«... tientela per memoria veritiera,	1 6 10
che anch'io a seppellirmi son vicina».	2 6 10
Una tomba moderna tu vedrai,	3 6 8 10
e le stesse preghiere a me farai <sup>123</sup>	3 6 8 10

<sup>123</sup> Il testo è tratto da un'esecuzione del poema *Pia de' Tolomei* di Giuseppe Moroni detto il Niccheri è tratto da una registrazione dell'esecuzione reperibile all'indirizzo: [https://www.youtube.com/watch?v=L3\\_d8xVD9cQ](https://www.youtube.com/watch?v=L3_d8xVD9cQ). L'ultima ottava evidenzia quanto si diceva in precedenza sul rapporto tra esecuzione ed esiti testuali: in questo caso la strofa sembra concepita sintatticamente come 6+2, con i vv. 3 e 4 intesi come incisi all'interno del discorso diretto, che verrebbe sospeso. L'esecuzione – qui anche molto melodica – marca in modo evidente il confine di quartina con

Queste ottave sono prelevata dalla *Pia de' Tolomei* di Giuseppe Moroni, detto il Niccheri, improvvisatore senese di fine Ottocento a cui si è già fatto accenno in precedenza; ascoltando un'esecuzione su cantilene popolari curata da Caterina Bueno (etnomusicologa fiesolana e cantante italiana) e ancora reperibile nel web,<sup>124</sup> si nota come l'intonazione valorizzi elementi lessicali che, a una lettura 'neutra', sarebbero considerati atoni, e viceversa. È il caso, ad esempio, dei seguenti versi:

tenéndo strétto il ricevùto dono	2 4 6 8 10
inginocchiàta unà fanciùla v'èra	2 4 6 8 10
che al sù' defùnto gli facéa preghiera	2 4 6 8 10
Tu che fài del cièl santà dottrina	3 5 7 9 [ricalca 4 6 8 10]
e lé stesssé preghière a mé farai	2 4 6 8 10

In primo luogo si può notare che la cantilena produce una 'regolarità' prosodica là dove invece la lettura neutra risulterebbe più varia, benché, nei versi citati, si possa comunque riconoscere un profilo giambico; la cantilena è inoltre in grado di risolvere eventuali ipometrie o ipermetrie attraverso il suo respiro complessivo; infine, va osservato che gli accenti riportati nella seconda trascrizione non sono percepiti come una reale alterazione del ritmo linguistico, ma piuttosto come un'intensificazione musicale, giocata anche sulle pause e sull'allungamento del suono. La cantilena, in definitiva, non vincola gli accenti linguistici ai propri 'picchi', come invece sembra fare un ritmo regolare fondato sulle sole risorse della lingua.

In una percezione cantilenata del verso, dunque, l'accento melodico coesiste con gli *ictus* intensivi della lingua, condizionando solo le soste intonative all'interno dell'endecasillabo, che funzionerebbero anche come punto di riferimento per la voce. Tornando alla nostra ipotesi storica, endecasillabi del tipo I, III e IV, nel Due-Trecento, potevano essere eseguiti e concepiti con un tipo di intonazione molto simile, senza il bisogno di distinguere uno schema dall'altro. Un poeta del Cinquecento e ancor più del Settecento, invece, poteva sentire il tipo dattilico (IV) come *effettivamente* dattilico,<sup>125</sup>

---

una pausa, rafforzata ancor più dal fatto che, proprio in tale confine, si scambiano la voce due diversi cantori.

<sup>124</sup> Vd. nota precedente.

<sup>125</sup> Stando alle osservazioni di Praloran, è probabile che già in Petrarca questo processo cominciasse ad attuarsi, che cioè vi fosse una lettura più ritmico-intensiva del verso, se non altro in fase di revisione ed elaborazione. Per l'endecasillabo dattilico Cfr. Praloran 2003a, p. 146: «Probabilmente a noi sfuggono le particolari proprietà 'musicali' del modulo che ne caratterizzano la forte flessione in Petrarca. Possiamo immaginare che questo ritmo risultasse eccessivamente 'regolare' e monotono soprattutto con l'attacco in prima sede (tre volte ripetuto lo schema [tonica-atona-atona]) e osservare d'altra parte che nel *Canzoniere* la successione dattilica perde quasi sempre questa caratterizzazione così retoricamente scandita». La prima osservazione di Praloran potrebbe essere ribaltata, affermando che lo sfolgimento del tipo IV in

poiché la percezione del ritmo si basava con maggiore probabilità sulle strutture accentuali della lingua; avrebbe potuto allora identificare questo verso con facilità, descriverlo in sede teorica e infine proscrivere (o prescrivere, in altri casi) l'impiego.<sup>126</sup>

Un primo importante mutamento si verificò nel corso del Cinquecento, quando la diffusione della stampa incentivò anche lo sviluppo di una solida industria editoriale. A

---

Petrarca potrebbe segnalare proprio una percezione del ritmo simile a quella che ne abbiamo oggi. Considerando anche le già citate ricognizioni di Zuliani(2009) sull'*enjambement* petrarchesco, e tenendo conto dei modi con cui Boccaccio elabora alla stessa altezza l'ottava narrativa (vd. quivi cap.III. 2), si può credere che nel Trecento vi fosse una situazione ibrida e complessa, ancorata certo all'oralità ma già proiettata a una concezione 'scritta' del testo poetico, attiva soprattutto in fase di revisione e *labor limae*. Certamente, invece, Quadrio concepisce l'endecasillabo dattilico sulla base di schemi ritmici più marcati, tanto da dedicare alle sue strutture interne una porzione notevole del capitolo relativo a questa tipologia di verso.

<sup>126</sup> Le dinamiche supposte per il Due-Trecento spiegherebbero senza forzature anche gli endecasillabi non canonici della *Commedia* e in generale della poesia delle origini, che nella scansione più recente vengono aggiustati con accenti intensivi percepiti come innaturali. L'ipotesi potrebbe essere in parte coerente anche con la tesi di Avalle sulla pronuncia delle vocali soprannumerarie, che sembrerebbe apparentemente in conflitto con il principio – chiaro fin dal Medioevo e confermato dallo stesso Avalle – dell'isosillabismo: immaginando infatti una cantilena con melisma in corrispondenza di pausa sarebbe possibile pronunciare la vocale in sovrannumero senza alterare la percezione dell'esatto computo sillabico. Tuttavia il fenomeno riguarda anche termini inseriti in posizione diverse da quella finale di verso o emistichio, che sono anche i confini in cui si verifica solitamente il melisma. Da questo punto di vista convince di più l'ipotesi di un inserimento delle vocali in fase di trascrizione, come fenomeno 'grafico', forse un ipercorrettismo dovuto alla tendenza medievale a produrre un'epitesi nella pronuncia delle parole latine terminanti in consonante (vd. Zuliani 2014). La possibilità che tali vocali venissero pronunciate in caso di melisma in posizione di emistichio o in conclusione di verso non è da scartare, benché non dimostrabile, ma di sicuro varrebbe soltanto *a posteriori* (nella lettura), dal momento che non sembrano registrarsi casi di sillabe ipermetre non apocopabili in posizione di emistichio. Il fenomeno delle vocali soprannumerarie può invece rafforzare la nostra tesi se osservato dalla prospettiva opposta. Si pensi al verso dantesco «non ragioniam di lor ma guarda e passa», citato spesso come «non ti curar di loro ma guarda e passa». In casi come questo, il problema della percezione del verso come tale anche in mancanza di isosillabismo viene meno per una perdita della competenza metrica. Nel pronunciare questa frase, il parlante italiano non percepisce l'errore proprio perché privo di un riferimento mensurale istintivo, agevolato in altri casi anche dal contesto metrico. Nel momento della trascrizione tutto ciò può verificarsi a causa o di una normalizzazione grafica (segnalata con il consueto puntino) o anche di una lettura passiva, neutra (benché non silenziosa) e spesso interrotta, in grado di mettere in crisi la percezione del verso. L'interruzione dovuta alla copiatura poteva inoltre infittire le pause in prossimità di apocopi, condizione in cui la lingua toscana non ammetteva l'uscita tronca (vd. Zuliani2009, p. 27). Per una recente disamina sulle vocali soprannumerarie e sul loro legame con l'intonazione del verso vd. Checchi 2018, in particolare pp. 67-68. Per quanto riguarda la questione delle storpiature del verso dantesco di cui sopra – fatto legato all'oralità e notato in diverse occasioni da chi scrive – si trovano diverse 'testimonianze' nel web. Wikipedia dedica una pagina alla citazione in questione, dove si osserva: «un celebre verso della *Divina Commedia* di Dante Alighieri diventato un modo di dire comune, sebbene con numerose varianti, uguali nel senso, ma storpiate nel testo ("non ti curar di loro", "non parliam di loro", ecc.)» ([https://it.wikipedia.org/wiki/Non\\_ragioniam\\_di\\_lor\\_ma\\_guarda\\_e\\_passa](https://it.wikipedia.org/wiki/Non_ragioniam_di_lor_ma_guarda_e_passa)); la fonte citata è tuttavia una pagina dell'enciclopedia Treccani (<http://www.treccani.it/vocabolario/non-ti-curar-di-lor-ma-guarda-e-passa/>) dove l'unica alterazione riportata è «Non ti curar di lor ma guarda e passa». Oscillazioni della forma *lor/loro* sono però assai frequenti in diverse pagine web dedicate al verso dantesco, ad es: <https://www.skuola.net/dante/divina-commedia/curar-loro-guarda-passa.html>; <https://www.albanesi.it/frasi-celebrimodi-dire/non-ti-curar-di-loro-ma-guarda-e-passa.htm>. Nell'ultima si torna a ribadire che «Non ti curar di loro ma guarda e passa è una delle più comuni alterazioni popolari del celeberrimo verso dantesco [...]».



partire dal XVI secolo, in ambiente colto, si iniziarono a selezionare alcune strategie sulla base di nuove modalità di lettura e fruizione dei testi. I seguenti grafici mettono in luce questo passaggio; la *figura 2*, per quanto basata su un campione assolutamente esiguo di opere per il XV secolo,<sup>127</sup> rafforza l'idea che il Cinquecento costituisca uno spartiacque, dal momento che nel secolo precedente si conserva ancora una distribuzione abbastanza equa dei profili prosodici in modo analogo a quanto avveniva nella poesia del Trecento, per la quale si rimanda invece alla Tab. 3 (*Grafici e tabelle*):

Figura 1. *Endecasillabo del Tre-Cinquecento e endecasillabo del Sette-Ottocento*

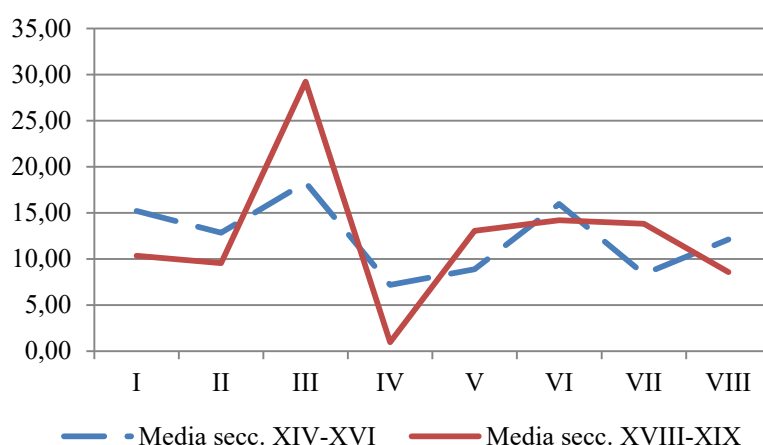
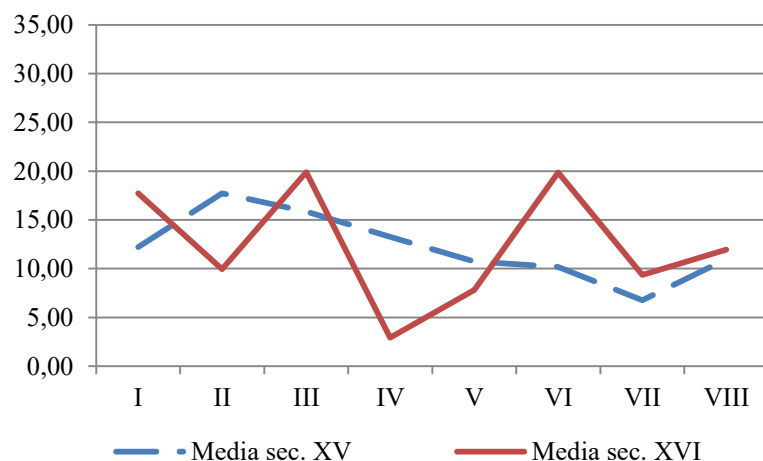


Figura 2. *Endecasillabo del Quattrocento e endecasillabo del Cinquecento*



Va notato che gli spostamenti interessano soprattutto il modulo dattilico (IV) – che dal Cinquecento viene etichettato come uno schema umile o popolareggiante – e la

<sup>127</sup> Per eccessiva eterogeneità di registro e contesto di origine, nella media (così come nelle tabelle) si sono omessi i dati relativi alla *Spagna*, in cui, stando alla ricognizione di Praloran, l'endecasillabo dattilico apparirebbe con frequenza del 18%.

tipologia II, con accenti in 4a e 6a, che costituiva un *pattern* dominante nella tradizione medievale; c'è come il sospetto che quest'ultimo modulo venga soppiantato sia da tendenze giambiche più dense (I e VI) o simmetriche (I e III), specialmente nei poemi didascalici, sia da un andamento anapestico (3,6,10), e dunque più regolare e marcato, già rilevato da Pelosi [2013].<sup>128</sup> A questo si può aggiungere una razionalizzazione delle cesure sintattiche che ha forse indotto i poeti a valorizzare l'accento di 6a rispetto a quello di 4a, quest'ultimo non essendo necessario, a livello teorico, per il riconoscimento dell'endecasillabo. Tra Sette e Ottocento la situazione a dominanza 'giambica' viene leggermente corretta con il modulo V, specialmente nell'endecasillabo sciolto, per ragioni che sembrano riguardare anche la 'concorrenza' della prosa, come si vedrà meglio in seguito.

A conclusione di questa panoramica si potrebbe anche fare una considerazione metodologica. Come già anticipato, gli strumenti che abbiamo a disposizione per la schedatura sono i criteri sviluppati da Arnaldo Soldani e Marco Praloran in *La metrica dei Fragmenta*: si tratta di norme fondate sulla funzione logica degli elementi testuali, sul loro peso prosodico e sulla reciproca posizione all'interno del verso. L'impiego di tali criteri per l'analisi di opere recenti viene talvolta criticato per la loro dipendenza dall'universo del *Canzoniere* petrarchesco. Stando alle questioni discusse in precedenza, tuttavia, è probabile che questi criteri siano più vicini al nostro modo di concepire il verso rispetto a quello dello stesso Petrarca. Praloran e Soldani, del resto, non pretendono affatto di restituire la reale pronuncia dell'endecasillabo.<sup>129</sup> Tutto ciò, che di primo acchito può sembrare un punto debole, si trasforma nel nostro caso in una risorsa. Proprio la 'neutralità' del modello, infatti, ci consente di scindere il risultato dai condizionamenti dell'intonazione e compiere dei confronti a distanza con altre opere. Non solo: il fatto di slegare i criteri dal contesto storico e sociale permette di evidenziare possibili differenze nel contesto stesso, nel nostro caso corrispondenti al passaggio da una concezione melodica del verso (coerente con la varietà degli accenti) a una invece ritmico-linguistica (più vicina anche alla natura dei criteri stessi).

Provando a riassumere quanto detto fin qui, la varietà prosodica registrata nella poesia due-quattrocentesca può essere condizionata dai seguenti fattori: la dipendenza del verso da schemi melodici che indeboliscono la rilevanza degli accenti linguistici; una più robusta memoria 'orale', conforme anche al contesto storico e sociale; la mancanza, in ambiente colto, di proposte ritmiche concorrenziali (come ad es. i metri chiabreriani e la musica tonale) e la persistenza, anche nel Cinquecento, di un sistema musicale ancora subordinato alla varietà del testo. La polarizzazione Sette-Ottocentesca può invece risentire di altri condizionamenti, quali un indebolimento delle facoltà mnemoniche 'orali', indotto *in primis* dalla diffusione della stampa e dalla maggiore disponibilità di supporti scritti, con conseguente selezione di strategie stilistiche formalizzabili con strumenti teorici; il diffondersi di una modalità di lettura silenziosa o neutra, che spinge alla ricerca di un ritmo percettibile su basi prosodico-linguistiche; la

---

<sup>128</sup> Vd. *supra*, cap. I.

<sup>129</sup> Vd. Parloran, Soldani 2003, pp. 21-22.

cantabilità della proposta chiabreriana, penetrata anche nelle arie da melodramma, nelle cantate e in molta poesia lirico-amorosa; infine, il prestigio acquisito dalla prosa, che provocò almeno due reazioni da parte dell'ambiente poetico: una ricerca di orecchiabilità ritmico-accentuale – necessaria a rendere riconoscibile il verso senza supporti esecutivi – e una competizione con i generi in cui la prosa iniziava ad avere il sopravvento. Queste ultime due spinte forgiarono profondamente la teoria e la pratica dell'endecasillabo settecentesco, soprattutto quando svincolato dalla rima.

## II. L'endecasillabo sciolto tra Sette e Ottocento

### 1. Rinunciare alla rima

La rima, nella versificazione romanza, ha principalmente tre funzioni: demarcativa, strutturante e ritmico-associativa.<sup>130</sup> Ha funzione *demarcativa* perché si associa al limite dell'unità metrica (il verso, ma anche l'emistichio), rafforzandone la percezione con la sua periodicità. Essendo dunque la rima uno degli elementi che favoriscono il riconoscimento del verso all'interno di una sequenza, il suo venir meno avvicina il testo poetico alla prosa, stimolando la ricerca di soluzioni ritmiche alternative. La funzione *strutturante* è legata al rapporto originario della poesia con la musica, nel senso che contribuisce alla costruzione degli schemi strofici. In realtà, le partizioni musicali, come ad esempio i *diesis* della canzone, si fondavano principalmente sulla combinazione delle tipologie versali e sul loro ripetersi in base a norme definite dal metro; la rima, tuttavia, finì presto per rafforzare tali regolarità, divenendo di fatto un elemento costitutivo delle forme metriche. Rinunciare alla rima, da questo punto di vista, significa anche rinunciare a una costruzione schematica rigida, liberando il discorso in una serie fluida e potenzialmente ininterrotta. La funzione *ritmico-associativa* è, rispetto alle altre, quella che più richiede un certo grado di meditazione e astrazione: la rima è 'ritmica' perché la «ripetizione di segmenti sonori in posizione chiave [...] è un elemento rilevante del ritmo del testo», ma è anche 'associativa' perché connette a distanza due o più parole, «ponendo inevitabilmente in relazione tra loro anche la loro funzione sintattica e il loro significato».<sup>131</sup> Il venir meno della rima comporterebbe, su questo versante, una riduzione delle possibilità semantico-espressive del *ritmo* e una loro sostituzione con espedienti alternativi.

Quando Gian Giorgio Trissino sperimenta il verso sciolto nell'*Italia liberata dai Goti* e nella *Sofonisba*, propone consapevolmente di rinunciare alle funzioni della rima, in particolare alle prime due: nel libro VI della *Poetica*, afferma che le rime non gli paiono «atte a meteria continuata, sì per lo accordare spesso le desinenze dalle quali nasce una certa uniformità di figure [funzione ritmica], sì eziandio perché in esse si convien sempre avere relazione da dui versi a dui versi, o da tre a tre, o da quattro a

---

<sup>130</sup> Beltrami 2011, pp. 55-59

<sup>131</sup> Ivi, p. 58.

quattro, o da otto a otto, e simili [funzione strutturante]». <sup>132</sup> Le motivazioni di Trissino si alimentano del clima culturale del Cinquecento, in particolar modo della competizione con i classici: dal momento che i metri greci e latini non contemplano la rima, che è un'innovazione tipicamente romanza, lo sciolto rappresenta una dichiarata presa di distanza dalla tradizione volgare. La lettura non intensiva dell'esametro evidenziava anche la ridondanza ritmica e i limiti sintattici dei metri rimati, spingendo alla ricerca di una soluzione più elastica, in grado di accogliere liberamente le distensioni del discorso e, nella tragedia, di «muovere compassione». Quest'ultimo intento, dal punto di vista di Trissino, non poteva certo essere raggiunto con la rima, poiché in essa si manifestava una ricerca meditata e artificiosa, mentre il dolore, da cui dovrebbe provenire la compassione tragica, «manda fuori non pensate parole» <sup>133</sup>. Rinunciare alla rima significava assegnare autonomia al verso, ma implicava anche un avvicinamento al *continuum* del parlato naturale, al 'parlar soluto' della prosa. In un'epoca in cui persisteva ancora il paradigma barthesiano, la ricerca del prosastico non doveva rappresentare di per sé un valore negativo, e anzi poteva ribaltarsi in un vantaggio per l'apparente vicinanza ai modelli classici; doveva però fare i conti con un'abitudine di lunga durata e con i risultati concreti, i quali, come è noto, non incontrarono il favore dei contemporanei di Trissino. Per il Giral di Cinzio, ad esempio, tolta la rima – che è «tutto quel dolce e quel soave armonioso che possono avere i nostri versi» – il verso «se ne rimane [...] tanto simile all'orazione sciolta che non par verso, tanto è egli senza grazia, senza dolcezza e senza dignità eroica». Tasso, da parte sua, ribadì che il discorso 'eroico', «spingendo i suoi concetti in più largo e più ampio giro, spesso desidera dove acquetarsi», <sup>134</sup> motivo per cui sarebbe da prediligere l'ottava rima. L'influsso negativo del poema trissiniano emerge anche nell'ambito della traduzione: Ludovico Dolce pubblicò nel 1538 una trasposizione parziale delle *Metamorfosi* d'Ovidio in endecasillabi sciolti, salvo poi ripiegare nell'ottava rima per la definitiva stesura delle *Trasformazioni*, edite nel 1553. Fabio Marretti, animato da un fervore classicista e quasi reazionario, intenzionato a tradurre fedelmente il testo ovidiano, difese l'opzione dell'ottava «poiché in lingua toscana ogni poesia che manchi di rime pare sciocca, da tragedie e comedie ed altre simili cose in fuori». <sup>135</sup> Considerando anche l'eventuale destinazione pubblica delle opere (per la lettura, il canto o la recitazione), la prosaicità dello sciolto poteva agevolare maggiormente i generi teatrali, dove il principio della *mimesis* doveva valere non solo per il testo, ma anche per la recitazione. <sup>136</sup> Ebbe inoltre rapida diffusione nella poesia didascalica, dal momento che

<sup>132</sup> Trissino 1970, p. 47. Per la questione dello sciolto in Trissino si rimanda a Daniele 1994.

<sup>133</sup> Vd. dedica della Sofonisba (G.G. Trissino, *Tutte le opere*, Vallaresi, Verona, 1729, I, p. 201), qui in Daniele 1994, p. 149.

<sup>134</sup> Tasso 1964, p. 252 (*Discorsi del poema eroico*). Vd. Afriso 2001, pp. 179-189.

<sup>135</sup> Marretti 1570, p. 6 (*Il traduttore ai lettori*). Per una panoramica dello sciolto nelle traduzioni vedi Bucci 2009.

<sup>136</sup> Di questo parere è appunto il Giral di Cinzio: «Perché se lo sciolto conviene alla scena, perché egli è familiarissimo al parlar d'ogni dì, vi deve sommamente sconvenire lo sdruciollo, come numero che non ha punto i somiglianza co' ragionamenti che nascono di dì in dì tra gli uomini, perché si scriverà e

questa, «secondo l'opinione di Aristotele», non andava considerata vera poesia, ma «una specie di prosa in versi o di 'poesia minore' (come la definisce Martelli)»; lo stesso Tasso, come è risaputo, adottò l'endecasillabo non rimato per *Le sette giornate del Mondo Creato*.<sup>137</sup>

Attraverso i canali della tragedia e dalla poesia didascalica lo sciolto arrivò fino al Settecento, quando venne rivalutato come verso sublime per eccellenza, adatto anche alla poesia epica. Le ragioni, oltre a una possibile influenza del classicismo chiabreriano in opposizione agli eccessi del barocco,<sup>138</sup> vanno ricercate anche in un mutato sistema di equilibri tra forme e generi letterari, a partire dal rapporto tra versi e prosa. Lo sciolto del Settecento, infatti, è altra cosa rispetto al verso epico-prosastico di Trissino, ma è altra cosa anche rispetto all'endecasillabo dei poemi didascalici del Rinascimento. Alcuni dati della schedatura possono già rendere conto delle differenze. Nell'analizzare il *corpus* cinquecentesco, Soldani nota una «progressiva riduzione della varietà prosodica dell'endecasillabo (cioè della sua 'stilizzazione ritmica')»,<sup>139</sup> interpretabile come «ricerca di una qualche fissità ritmica volta a compensare l'assenza della rima». Il fenomeno, aggiunge, sarebbe confermato dall'alta percentuale di moduli che presentano contemporaneamente accenti di 6a e 8a (I e VI). Questa osservazione ha avuto buon seguito nella critica successiva, ma non può essere impiegata per lo sciolto settecentesco senza prima tenere conto del contesto. Soldani, infatti, evidenziava la rilevanza del fenomeno a partire da un'evidente incremento del modulo VI nello sciolto rispetto all'endecasillabo di altre forme metriche della tradizione. Nel XVIII secolo, però, la situazione sembra variare: basterà osservare la Tab. 4.3 per notare come i profili ritmici dell'endecasillabo sciolto e dell'ottava, per quanto riguarda i moduli I, III e VI, siano sostanzialmente sovrapponibili.<sup>140</sup> Di conseguenza, la tendenza alla riduzione della varietà prosodica e la predilezione di moduli 'giambici' viene sì confermata dalla scansione metrica, ma coinvolge l'endecasillabo in generale, come del resto aveva già osservato Pelosi.<sup>141</sup> Viene meno, insomma, l'univocità dell'interpretazione fornita da Soldani: l'esigenza di marcare il ritmo sembra indipendente dall'assenza o presenza della rima, e bisogna chiedersi, se non altro in via ipotetica, se il profilo

---

parlerà un giorno intero che non cadrà dalla bocca o dalla penna un verso sdrucchiolo» (Giraldi Cinzio 1973, pp. 97-98).

<sup>137</sup> Per i poemi didascalici del Cinquecento si rinvia a Soldani 1999a.

<sup>138</sup> Chiabrera sostiene l'impiego del verso sciolto per la narrazione poetica sia nella pratica, per esempio nella composizione del *Ruggero*, sia nella teoria, nello specifico nel primo dei *Cinque dialoghi dell'arte poetica*, *Il Vecchiotti*.

<sup>139</sup> Soldani 1999a, p. 288

<sup>140</sup> Non è affatto sovrapponibile, invece, il dato relativo al modulo II. Facendo una media del solo *corpus* classicistico, l'incidenza del modulo in questione negli sciolti è del 6 % c.a. contro invece il 10 % c.a. delle ottave del medesimo *corpus*. Nell'ottava dei romantici il dato sale a 16,45 %, ponendosi in linea con la tradizione. In questi calcoli però bisogna tenere conto del caso marcato di Grossi (vd. *quivi* III. 2.3.3); se escludessimo le ottave di quest'ultimo, la media dei testi romantici sarebbe, per il modulo II, del 13,8 %, comunque più alta rispetto alla media del medesimo *pattern* nelle ottave dei classicisti (10 % circa). Il modulo II aumenta anche nello sciolto romantico rispetto allo sciolto dei classicisti, attestandosi attorno al 10 %.

<sup>141</sup> Nel caso di Monti si nota anche una diminuzione complessiva dei moduli giambici nelle ottave della *Musogonia* rispetto agli endecasillabi sciolti di *Prometeo* e *Feroniade* (vd. Tab. 1).

dell'endecasillabo settecentesco non possa dipendere anche da fattori di altro tipo, tra cui quelli ipotizzati in precedenza. A questo si aggiunga che l'incidenza media dei moduli 'giambici' (I, III, VI) nel Settecento risulta complessivamente inferiore di circa dieci punti percentuali rispetto al corrispettivo dato negli sciolti didascalici cinquecenteschi (cfr. Tab. 4.2), e che all'interno di questo insieme si osserva anche, nel Sette-Ottocento, un netto spostamento verso il modulo III (+ 10% ca) a discapito dei moduli I e VI. In generale, rispetto ai secoli precedenti, sembrano crescere le tipologie V (+ 5 % c.a.)<sup>142</sup> e VII (+ 7,4 % c.a., che corrisponde quasi a un raddoppiamento del valore relativo), ovvero i *pattern* che valorizzano l'accento di 6a senza l'accento in 4a. La diminuzione dei moduli I e VI rispetto al XVI secolo indebolisce ancor più l'applicabilità della tesi di Soldani, che vedeva in queste ultime due tipologie una sorta di surrogato prosodico della rima. Il ritmo dell'endecasillabo settecentesco deriva dunque da un trattamento più complessivo del verso (ad esempio nella soluzione bilanciata x,4,8,10), con la valorizzazione di altri profili marcati rispetto a quello giambico: l'andamento anapestico 3,6,10 e il ribattuto di 6a-7a. La diminuzione del modulo giambico per eccellenza (4,6,8,10), infine, è forse indice di una certa resistenza alla musicalità, fatto che apre spazi di approfondimento proprio sul versante degli espedienti ritmici della lingua.

## 2. Discorso naturale e discorso ritmico

Più sopra (al cap. I. 2.1 di questa terza parte), si è visto come il teatro rappresenti un ambito di riflessione importante sul rapporto tra verso e discorsività. Per i difensori dello sciolto, come Gravina e Maffei, era importante cercare un compromesso tra percezione della forma poetica ed esigenze della sintassi. La soluzione risiedeva, dal loro punto di vista, nella ricerca di un *ritmo* che sfruttasse appieno le risorse prosodiche della lingua, con una «varia collocazione ed uso delle parole e dei piedi e delle cesure».<sup>143</sup> Maffei insisteva in particolar modo sulla 'trasposizione' sintattica, con chiara consapevolezza delle differenti possibilità offerte dal contesto drammatico o epico-didascalico; in quest'ultimo, infatti, la ricerca stilistica poteva spingersi più oltre, non dovendo fare i conti con le esigenze degli attori e in generale della recitazione:

Singularmente credo gioverebbe il far'uso frequente delle trasposizioni. Che diverrebbero i versi di Virgilio, e d'Omero, se tessuti fossero con la natural costruzione, e con quella giacitura di parole, secondo cui si parla ordinatamente? Delle moderne lingue alcune così procedon sempre, e non possono alterare in verun modo cotal testura. Altre hanno più trasposizioni ordinarie, e fisse, dalle

---

<sup>142</sup> Anche in questo caso bisogna distinguere, nella media del *corpus*, i valori per l'insieme dei testi romantici e quello dei classicisti. Nel *Clotaldo* e nell'*Edmenegarda* l'incidenza del modulo V cresce di un 8,8 % rispetto allo sciolto didascalico del Cinquecento, mentre nel *corpus* neoclassico il valore sale di un 4%.

<sup>143</sup> Gravina 1973, p. 548 (*Della tragedia*).

quali non si possono dipartir mai. L'Italiana all'incontro e può trasporre, e non trasporre; e parlar naturalmente quando fa al caso, e allontanarsi dall'ordine familiare, e comune delle parole, quando torna bene. E' si vuol però di tanto vantaggio far'uso. Non ci è arrifizio che più nobiliti, né ornamento che agli orecchi intendenti riesca più gradito, e più caro. [...] purché con quella prudenza sia fatto, qual nella lingua Poetica, nelle figure e nello stile servir parimente si dee, non convenendo certamente le frasi, e gli ornamenti stessi al Poeta narrativo, ed al Lirico, come nè pur si confanno al Drammatico tutte le trasposizioni, e tutti i modi che al Narrativo. C'è chi ha creduto, la maniera di girare il verso, e quasi di nascondarlo, adattandolo a persone che dialogano insieme, avere assai contribuito al felice incontro, qual per sua buona sorte, e di gran lunga sopra il merito suo, ha conseguito in ogni luogo la Merope; ma dato ancora che così fosse, non basta quel per l'Epico, ed è assai più ciò che qui si cerca.<sup>144</sup>

Ciò che distinguerebbe dalla lirica la poesia epica e drammatica è la mancanza della rima, che limiterebbe le strutture del discorso e agevolerebbe il poeta con la sua facile musicalità. Quelle che, in contesto lirico, vengono considerate delle risorse, nei generi più discorsivi rappresentano, nell'ottica di Maffei, dei limiti che vanno superati con un impiego sapiente del verso sciolto. Tale dialettica sarà al centro di un dibattito che animerà il secondo Settecento in un confronto serrato tra difensori e detrattori della rima. La pubblicazione, nel 1758, dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori* (Frugoni, Algarotti e Bettinelli) alimentò questa diatriba, portando a una sempre più netta separazione della poesia lirica da generi come l'epica, il teatro e la didascalica.<sup>145</sup> L'endecasillabo sciolto venne elevato a verso principe di una tradizione colta e discorsiva, da opporre alla facile musicalità dell'Arcadia savioliana. La rima, stando alle posizioni espresse da Algarotti nel suo *Saggio sopra la rima* (1752),<sup>146</sup> è espediente consono alle forme che rimandano alla tradizione lirica (sonetto, canzone, ode-canzone), specialmente se di contenuto leggero, amoroso e occasionale; i testi lirici, infatti, se privati di tale mezzo, «danno troppo facilmente nel prosaico quanto all'atteggiamento ed al numero».<sup>147</sup> Ciò, secondo Algarotti, è particolarmente evidente nei versi brevi dell'ode-canzone, mentre lo è meno nei «lunghi componimenti fatti di versi maggiori o endecasillabi», dove vi sarebbe una grandissima varietà che nasce «dal cader della cesura ora in un luogo ed ora in un altro»:

la maggiore loro estensione fa sì, ch'essi possano ricevere molte parole di varia misura e di varia sonorità, la cui differente combinazione unita alla differente cesura del verso risponda in certo modo alla differente mescolanza de' dattili e

---

<sup>144</sup> Maffei 1737, pp. 320-322. Maffei tratta dello sciolto in una lettera dedicatoria a Federico di Brunsvik, allegata alla traduzione del primo canto dell'*Iliade* e contenuta nelle *Osservazioni letterarie*. Vd. per tutta la questione Placella 1969.

<sup>145</sup> Per il dibattito sul verso sciolto e sulla rima si veda almeno Di Ricco 1997, pp. IX-XL.

<sup>146</sup> Vd. Algarotti 1963.

<sup>147</sup> Ivi, p. 282. Algarotti, inoltre, svaluta la rima per la sua origine 'barbara' (nel senso di post-classica).

degli spondei nello esametro, o almeno metta nel suono dei nostri versi una notabilissima diversità.<sup>148</sup>

Algarotti è consapevole del rischio della prosaicità in cui si incorre rinunciando alla rima, ma lo circoscrive al solo ambito lirico-amoroso, dove la poca nobiltà del contenuto e, specialmente nel Settecento, la brevità dei versi, impedirebbe di raggiungere la nobile varietà d'accenti, di cesure e di *ritmo* che già caratterizzava i classici greci e latini. Di nuovo, però, è importante gestire abilmente le risorse della lingua per assegnare al verso un profilo allo stesso tempo discorsivo e distante dalla prosa.

Come ha notato Carlo Emilio Roggia,<sup>149</sup> in tutta questa discussione entra in gioco anche il conflitto culturale tra Italia e Francia, attivo sia sul fronte del teatro (si pensi al tentativo di emulare e 'migliorare' l'alessandrino) che su quello della scrittura poetica in generale. Lo stesso Algarotti sembra testimoniare tutto ciò all'inizio del *Saggio sopra la rima*, dove anticipa il problema della prosaicità:

In alcune di loro [lingue] ella [la rima] è talmente necessaria al verso, che senza la rima la poesia si viene del tutto a confondere con la prosa, e nulla ritiene di sua maggioranza e dignità. Così affermò tra gli altri il Presidente Bouhier avvenire nella lingua francese, quando fu tentato per alcuni d'introdurre anche in quella i versi sciolti dalla rima; [...] E uno stesso giudizio, atteso la *poca armonia*, la *troppa regolarità*, uno *andamento sempre uniforme* e altri simili difetti di quella lingua, aveva recato nell'arte sua quel sovrano artefice del Voltaire.

A così fatta necessità non va già sottoposta la lingua italiana, figliuola della latina, e congiunta di qualche affinità con la greca.<sup>150</sup>

I difetti qui imputati alla lingua francese (sovrapponibili peraltro a quelli dei metri dell'ode-canzonetta, su cui Algarotti si sofferma in seguito), parlano chiaro: lo sciolto si oppone alla serialità ritmica per inseguire un'armonia data dall'alternanza di ritmi e dalla mobile disposizione della sintassi. Il profilo dell'endecasillabo è nobilitato quando si ribella alla serialità, la quale pertiene invece alla lingua francese, che senza la rima risulterebbe eccessivamente disarmonica e prosastica.<sup>151</sup> La lingua toscana non ha bisogno di questi espedienti, perché può giovarsi per sua natura di una maggiore varietà. La rima distinguerebbe facilmente la poesia dalla prosa, ma non sarebbe il mezzo più nobile e ricercato; bisogna invece cercare una soluzione che sfrutti la varietà prosodica e retorica della lingua stessa. Tant'è che, come osserva altrove Bettinelli, il verso sciolto è

---

<sup>148</sup> Ivi, p. 283.

<sup>149</sup> Vd. Roggia 2014, p. 135.

<sup>150</sup> Algarotti 1963, p. 268

<sup>151</sup> Si noti che dal punto di vista 'classicista' può risultare prosastico ciò che per noi è considerato 'monotono' o 'cantabile'. È una posizione che appare a più riprese nella trattatistica moderna, e che pare dipendere innanzitutto da un giudizio di valore negativo sulla prosa come 'forma': ciò che si distanzia dai canoni di armonia, varietà e sublimità del verso, come appunto la facile cantabilità melodrammatica, viene definito prosastico nel senso deteriore del termine, ovvero 'antipoetico', 'grezzo', 'popolare'.



una sorta di prova per verificare la bravura dei poeti, che con la rima si gioverebbero invece di un facile appoggio formale:

Questi [i versi] spogliati di quel fascino della rima, il quale occulta mille puerilità lusingando gli orecchi, richieggono forza di stile, ricchezza d'immagini, novità, eleganza, armonia, come doti necessarissime per esser letti, e senza le quali si sprezzano affatto. E quindi chi nacque alla poesia trova per essi un campo spazioso ed aperto ove correre senza inciampo, chi senza naturali disposizioni vi si è intruso disperando di riuscire riconosce alla fine per buona ventura, che il suo genio di verseggiare non è talento, è malattia poetica [...].<sup>152</sup>

Le caratteristiche dello sciolto settecentesco sono dunque frutto di una resistenza colta a una tendenza lirico-musicale, cui si aggiungerebbe l'influsso del dibattito tra Italia e Francia. Tutti questi aspetti, già *in nuce* nelle osservazioni del Maffei, stabilirono a livello teorico «una forte correlazione tra verso sciolto e *ordo artificialis*».<sup>153</sup> In questo modo, lo sciolto del Settecento prese una via opposta rispetto a quello trissiniano: pur condividendone l'aspirazione discorsiva e l'ambizione classicistica, dovette fare i conti con la fortuna e 'concorrenza' della prosa. Si differenziò in parte anche dallo sciolto dei didascalici del Cinquecento, dove, stando alle conclusioni di Soldani, si intravedeva sia il tentativo di nobilitare la prosaicità del discorso tecnico con i mezzi della poesia, sia, simultaneamente, di abbassare «l'aulicità della *langue* poetica» al suo «grado zero»;<sup>154</sup> una tendenza che, come abbiamo visto, si spiega anche per una diversa 'spartizione' dei generi e delle forme all'interno del sistema letterario dell'epoca. La polarità ritmica individuata dalla scansione metrica va interpretata all'interno di questo campo di forze, in cui predomina la volontà di ottenere una prosodia chiaramente poetica ma allo stesso tempo basata sulle risorse naturali del discorso, che vengono così alterate e scomposte. Al fine di produrre armonia, inoltre, era fondamentale alternare diversi *pattern* prosodici, come afferma chiaramente Quadrio, e considerare il verso come un complesso sistema di accenti e cesure sintattiche;<sup>155</sup> ciò, nella pratica, portò a una giustapposizione di strutture minimali, che finirono quasi per coincidere con le 'tipologie basilari' del verso, quelle più facilmente riconoscibili e gestibili anche dal punto di vista sintattico: una soluzione bilanciata del tipo III (x,4,8,10, molto versatile anche nella tragedia),<sup>156</sup> e una soluzione sbilanciata, ma ritmicamente marcata, con cesura in 6a (tipo V, frequentemente con andamento anapestico) ed eventualmente con

---

<sup>152</sup> Bettinelli in Di Ricco 1997, p. XVIII.

<sup>153</sup> Roggia 2014, p. 135. Cfr. anche Placella 1969, p. 172: «Uno degli accorgimenti che il Veronese [Maffei] addita per nobilitare lo stile è la *trasposizione*, elemento che sarà tanta parte della tecnica del Cesarotti e dell'Alfieri, ma soprattutto del Parini».

<sup>154</sup> Soldani 1999a, p. 342.

<sup>155</sup> Vd. Placella 1969, in particolare pp. 165 ss. Cfr. Ivi, p. 165: «Insomma, per Quadrio, l'elemento essenziale della bellezza, varietà e armonia del verso, sono le cesure e le pause e quanto più piene esse sono, tanto più saranno pregevoli i versi».

<sup>156</sup> Vd. Zangrandi 2003, pp. 190-192.

ribattuta in 7a posizione (tipo VII); quest'ultima soluzione, in particolare, era ben evidente all'orecchio e convalidata da una lunga tradizione poetica.

### 3. Analisi metrico-sintattica

#### 3.1. Premesse metodologiche

Mancando di uno schema metrico convenzionale, l'endecasillabo sciolto può essere analizzato a partire dall'unità minima, il verso, e dai vari elementi del testo che concorrono alla sua organizzazione complessiva. Un'analisi di questo tipo, che potremmo definire *descrittiva*, è stata applicata da Soldani nel suo importante studio sulla poesia didascalica del secondo Cinquecento, dove approfondisce nel dettaglio le caratteristiche degli schemi prosodici, dei vari tipi di *enjambement* e delle costruzioni sintattiche in relazione al metro. Questo tipo di analisi, peraltro molto dettagliato e laborioso, potrebbe non essere sufficiente per questo studio. Innanzitutto per l'eterogeneità del nostro *corpus*: Soldani concentrava la sua attenzione su un insieme di opere appartenenti a un unico genere e collocabili lungo un arco temporale abbastanza ristretto; nel nostro caso, invece, il *corpus* comprende poemetti di vario genere e argomento, attribuibili a differenti contesti socio-culturali e disposti in un lasso di tempo abbastanza esteso. Un'analisi dettagliata avrebbe sicuramente il pregio dell'esaustività, ma oscurerebbe forse il senso complessivo della nostra ricerca, la cui finalità è quella di ricostruire delle tendenze di massima e degli 'atteggiamenti metrici'. Non si vogliono infatti descrivere le caratteristiche dello sciolto all'interno di un preciso contesto letterario, ma al contrario si intende interrogare il metro per interpretare il contesto e il percorso storico delle forme poetiche tra Sette e Ottocento. In sintesi, se per Soldani la *descrizione* era per buona parte anche lo scopo, per noi la *descrizione* è soprattutto un mezzo. Le premesse, è bene ricordarlo, sono le seguenti: anche la narrazione, come altri generi poetici 'discorsivi', nel Settecento deve fare i conti con la concorrenza della prosa; lo sciolto è il metro maggiormente coinvolto in dinamiche di 'resistenza' e adattamento all'orizzonte culturale dell'epoca, ed è impiegato soprattutto in ambito poemato. L'analisi formale deve dunque partire dalla funzione discorsiva del metro per osservare alcuni fenomeni che possono aver condizionato anche la fortuna o le caratteristiche dei generi narrativi.

Per gli obiettivi, i tempi e gli spazi di questa ricerca ci si è dovuti affidare a una soluzione di compromesso: in primo luogo si è compiuta una selezione di aspetti che, almeno ipoteticamente, sono sembrati indicativi e sintomatici; in secondo luogo, si è sacrificato l'approccio *descrittivo* a favore di un approccio *quantitativo*, con cui è stata verificata trasversalmente la frequenza dei fenomeni ritenuti *ex ante* significativi. In questo modo ci si è potuti concentrare su alcuni limitati 'atteggiamenti' stilistici, con l'inevitabile rischio di sacrificare in partenza aspetti che, a un esame più approfondito, potrebbero risultare interessanti.

Il punto di avvio è stato un fenomeno tipico già dello sciolto tardo-cinquecentesco:<sup>157</sup> la tendenza a porre la sintassi in conflitto con l'unità prosodica minima, cioè il verso. Il discorso tende a distribuirsi in sequenze più o meno estese, talvolta scorrendo senza pause attraverso gli endecasillabi, come in un unico respiro, altre volte sostando all'interno del verso con pausa e successivo 'rilancio' in avanti. Si veda, per quest'ultimo caso, un esempio tratto da Soldani 1999a (L. Alamanni, *La coltivazione*, I, vv. 128-140):

Avanti tutti il pio Bifolco truove  
il più grasso terren, che meno abbonde  
d'umor soverchio: il vago colle umile,  
la piaggia aprica che più guarde il sole,  
il secco monte; ma l'acquosa valle,  
fin che più caldo Sol non vesta il Tauro,  
non senta oltraggio: e nel terren più lieve  
sia raro e basso, e nel più vivo e lieto  
spesso e profondo sia menato il solco:  
perché l'erbe peggior che in questo sono  
mostrando al ciel le sue radici aperte  
restin sepolte, e che nell'altro poi  
la sua poca virtù non resti spenta.<sup>158</sup>

La discronia tra metro e sintassi pertiene alla sostenuta discorsività dello sciolto settecentesco; al contrario, infatti, un'eccessiva coincidenza verso-sintassi, soprattutto in un contesto privo di rime e destinato a una lettura intima e silenziosa, produrrebbe una ridondanza 'prosastica' che Scipione Maffei, ad esempio, rimproverava a Trissino citando alcuni versi del primo libro dell'*Italia liberata dai Goti*:

Dopo l'Imperial comandamento  
i buoni araldi subito n'andaro,  
e chiamaro al consiglio ogni Signore;  
i quali adorni di superbe veste,  
sopra feroci e morbidi corsieri,  
accompagnati da le lor famiglie,  
e da molti soldati e molti amici,  
cominciarono andar verso il Palazzo.<sup>159</sup>

Partendo da queste minime considerazioni, si sono stabiliti i seguenti criteri di analisi:

---

<sup>157</sup> Vd. Soldani 1999a, pp. 297-300.

<sup>158</sup> Il passo proviene da Soldani 1999a, p. 298.

<sup>159</sup> Maffei 1737, p. 317.

- **Periodo metrico di primo e secondo livello (Tab. 5.1):** per isolare nella stringa discorsiva alcune unità metrico-sintattiche di riferimento, si è elaborato qui il principio di ‘periodo metrico’, consistente nel numero di endecasillabi che intercorrono tra due confini di proposizione (non dunque di sintagma) collocati a fine verso. Si tratta naturalmente di un criterio di partenza (quasi un ‘mezzo di contrasto’), che in alcune opere può coincidere con effettive strutture portanti, mentre in altri casi può risultare del tutto irrilevante o estraneo alla concezione dello sciolto, senza essere per questo meno sintomatico. Tra i confini esclusi vi sono quelli che riguardano gli incisi o le dislocazioni (in corsivo nell’esempio), che hanno l’effetto di dilatare iperbaticamente strutture superficiali più ampie, prolungando la tensione discorsiva:

1)  
 Avanti tutti il pio Bifolco truove  
 il più grasso terren, che meno abbonde  
 d’umor soverchio: il vago colle umile,  
 la spiaggia aprica che più guardi il sole,  
 il secco monte; ma l’acquosa valle,  
*fin che più caldo Sol non vesta il Tauro,*  
 non senta oltraggio: e nel terren più lieve  
 sia raro e basso, e nel più vivo e lieto  
 spesso e profondo sia menato il solco:

2)  
 perché l’erbe peggior che in questo sono  
*mostrando al ciel le sue radici aperte*  
 restin sepolte, e che nell’altro poi  
 la sua poca virtù non resti spenta.<sup>160</sup>

In mancanza di dislocazioni marcate, le gerundive con funzione modale e le proposizioni relative restrittive, per le quali resta talvolta un margine di dubbio, sono state incluse nello stesso periodo metrico della reggente, anche quando il confine tra principale e subordinata coincide con quello tra due endecasillabi.

Le sequenze identificate da confini di coordinazione o subordinazione potrebbero essere ulteriormente accorpate e gerarchizzate, fino a definire dei macro-gruppi scanditi dalle sole pause di periodo sintattico. In questa sede, per ragioni di economia, ci si è limitati a due soli livelli di stratificazione: il primo tiene conto di tutte le pause sintattiche in confine di verso, con le eccezioni già indicate (incisi, relative restrittive e gerundive modali); il secondo considera come criterio divisivo solo le pause di periodo, includendo all’interno, senza ulteriori gerarchie, tutte le altre sequenze ‘primarie’. L’esempio appena proposto, secondo questa divisione, costituirebbe un unico periodo metrico di secondo livello. La gerarchizzazione di secondo livello presenta alcuni limiti insormontabili. Data la poca affidabilità della punteggiatura, risulta in alcuni casi difficile distinguere tra accostamento per asindeto e pausa periodale. In tali circostanze si è optato per un

---

<sup>160</sup> Il passo proviene da Soldani 1999a, p. 298.

criterio convenzionale che tenga conto in misura minima dell'interpunzione presente nelle edizioni: le proposizioni asindetichiche *potenzialmente* indipendenti verranno interpretate come parte di uno stesso periodo se separate da virgola; in tutti gli altri casi, invece, saranno considerate come indipendenti, a meno che non vi siano chiari elementi lessicali o strutturali che le leghino in modo palese (ad es. anafore o iterazioni finalizzate a una costruzione retorica e sintattica coesa). Questi criteri cessano di valere nei casi di discorso diretto, per il quali ci si è richiamati a Zuliani 2009:<sup>161</sup> in un discorso diretto, le proposizioni indipendenti vengono considerate, allo stesso livello, come subordinate alla proposizione che introduce l'enunciato, indipendentemente dalla punteggiatura. Rispetto alle forme chiuse, però, nello sciolto questo criterio risulta problematico a causa della tendenza a introdurre lunghi discorsi che assumono spesso la natura di narrazioni di secondo grado, sostituendosi per lungo tratto alla cornice esterna e sfalsando i risultati. Ciò avviene ad esempio nei poemetti di Cesarotti e nell'*Urania* di Manzoni, per i quali, in tabella, si è deciso di segnalare tra parentesi l'inaffidabilità del dato (vd. Tab. 5.1). Le sequenze di secondo livello, ad ogni modo, costituiscono un aspetto secondario per l'analisi dello sciolto: mentre nelle forme chiuse può essere determinante osservare le stratificazioni della sintassi entro una griglia metrica predefinita e virtualmente 'divisa', nel caso dello sciolto la priorità è semmai quella di individuare i punti in cui la sintassi delimita alcune strutture metriche, a partire dal livello proposizionale.

Nei capitoli che seguono, il periodo metrico verrà espresso anche con la dicitura 'periodo' (tra virgolette, per non incorrere in fraintendimenti con il periodo sintattico) o con le sigle PM<sub>I</sub> e PM<sub>II</sub>, in base ai due diversi livelli di stratificazione.

- **Tendenza alla partizione (Tab. 5.2):** il dato è ricavato dal rapporto tra tutti i confini sintattici (collocati in pausa d'emistichio o a fine verso) e il numero totale di endecasillabi analizzati per ogni opera; indica una predisposizione a incidere con pause sintattiche la serie metrica. Ci si è affidati soprattutto a un criterio 'logico-sintattico', con le eccezioni già indicate per il periodo metrico a proposito delle relative e delle gerundive. Il dato sulla partizione fornisce informazioni per il calcolo della *tendenza alla linearità*, della *tendenza alla complicazione* e dell'*incidenza della strategia pausa-rilancio*. Dalla partizione totale è possibile inoltre isolare alcune sequenze che agiscono come incisi o parentetiche all'interno del *continuum* discorsivo. Queste ultime servono a calcolare la *tendenza alla complicazione* e, specularmente, la *tendenza alla linearità o continuità*.
- **Tendenza alla linearità (o continuità):** Indicata in Tab.5.2, è determinata dal numero di partizioni che *non* costituiscono un inciso o una parentetica nel *continuum* discorsivo. Queste sono definite *partizioni superficiali* perché rappresentano lo scheletro strutturale del discorso, nel senso che si situano a un livello gerarchico superiore rispetto agli incisi sintattici e alle parentetiche che contengono. Il dato offerto in tabella è ponderato sulla tendenza totale alla partizione in ogni opera e assume valore solo nel confronto tra i testi, indicando

---

<sup>161</sup> Zuliani 2009, p. 252.

una tendenza a rendere scorrevole e continuo l'andamento del discorso. La linearità va intesa dunque come mancanza di interruzioni e non come ordine naturale della sintassi.

- **Tendenza alla complicazione (o all'inciso):** Indicata anche questa alla Tab. 5. 2. Speculare e inversamente proporzionale al dato precedente, indica invece la tendenza a incidere una partizione superficiale, prolungandone o diluendone il punto di risoluzione. Può avere diversi effetti a seconda del testo e della sua organizzazione complessiva ed è anch'essa ponderata, per ogni opera, sulla tendenza totale alla partizione.
- **Tendenza alla pausa-rilancio (Tab. 5.3):** è un fenomeno molto importante per descrivere le caratteristiche degli sciolti. Indica la presenza, all'interno della serie metrica, di una pausa interna al verso con rilancio al verso successivo (in grassetto):

[...] ma l'acquosa valle,  
fin che più caldo Sol non vesta il Tauro,  
non senta **oltraggio: e nel** terren più lieve  
sia raro e **basso, e nel** più vivo e lieto  
spesso e profondo sia menato il solco:

Al fine di individuare un criterio stabile, sono stati considerati come coinvolti in questa strategia solo segmenti sintattici che si concludono all'interno del verso e che completano un'incaturatura iniziata precedentemente, al di là della sua natura, intensità ed estensione. Il dato presentato in tabella è relativo all'incidenza della pausa-rilancio nelle sole partizioni superficiali, non dunque negli incisi (che è un caso raro, marcato e con effetto diverso).

Nell'analisi si è anche tenuto conto delle tipologie di pause che caratterizzano l'espedito pausa-rilancio, secondo alcune macro-categorie: pause di proposizione, distinte in *coordinanti* (quando i segmenti separati da pausa sono chiaramente uniti da una congiunzione o da riprese lessicali e retoriche che stabiliscono un legame asindetico forte) o *subordinanti*; pause *di periodo*, dove sono state inclusi anche i casi ambigui, riconducibili potenzialmente a coordinazione per asindeto ma senza elementi retorici in grado di segnalare la coesione dei segmenti coinvolti; *altro*, ovvero pause che rilevano dei segmenti nominali (ad esempio per dislocazione) che coprono la dimensione minima di un emistichio e abbiano, per la loro posizione marcata, una forte autonomia prosodica. I criteri per la catalogazione hanno dovuto tenere conto della punteggiatura delle edizioni: i 'punti', quando non sono seguiti da congiunzione con funzione coordinante o subordinante, indicano sempre una pausa periodale; la virgola indica sempre un confine di proposizione; il 'punto e virgola' e i 'due punti' una coordinazione se seguiti da congiunzione, altrimenti identificano una sosta

periodale; lo stesso vale per punti interrogativi ed esclamativi,<sup>162</sup> anche all'interno di discorsi diretti: in questo caso, infatti, non si tratta di ricostruire le stratificazioni della sintassi, ma di assegnare una scala di intensità convenzionale (e del tutto indicativa) alla pausa.

In pochissimi casi ci si trova di fronte a una doppia pausa interna che può costituire un problema:

Solo si vide, *ed un canuto a fianco*  
*stargli*, ch' ei ben non affigura. Vecchio,  
dicea, del vero non frodarmi [...]

Il passo, tratto dal *Clotaldo* (III, v. 85), presenta una sola 'pausa-rilancio', che riguarda il segmento inarcato *ed un canuto al fianco / stargli*; tuttavia, il successivo segmento (*ch'ei ben non affigura*), concludendosi all'interno del verso, presenta un confine di periodo in posizione di emistichio molto più significativo per l'analisi delle pause sintattiche. Non potendo far corrispondere a un solo espediente pausa-rilancio due diversi tipi di confine sintattico, si è scelto di assegnare priorità alla punteggiatura più forte sia per posizione che per funzione logica (in questo caso, dunque, il 'punto').

La formulazione del modello ha richiesto tempistiche tali da rendere possibile, in questa sede, solo l'applicazione su un campione molto ristretto delle opere del nostro corpus.<sup>163</sup> Ciò obbliga a diffidare degli scarti minimi tra i dati (cui bisogna accompagnare sempre una verifica testuale) e ad assegnare un ruolo quasi superfluo agli scarti più evidenti, che evidenziano fenomeni appariscenti anche alla lettura. Il modello, dunque, va preso come uno strumento accessorio, che si è però dimostrato utile per arginare l'arbitrarietà (e talvolta la pretestuosità) delle impressioni, agevolare il confronto tra i testi e indicare in partenza gli aspetti su cui concentrare l'attenzione per descrivere le tendenze degli autori. Per questi motivi – oltre che per la volontà di mostrarne il funzionamento, nella speranza di una più ampia applicazione in futuro – si è deciso di riportare spesso il riferimento ai dati.

---

<sup>162</sup> Nel caso di punti esclamativi e interrogativi la funzione della congiunzione deve essere valutata più attentamente, dal momento che l'allocuzione è uno di quei contesti in cui una congiunzione viene frequentemente posta a inizio di periodo con funzione puramente espressiva.

<sup>163</sup> Per informazioni sulla campionatura vd. Tab. 5.1. In generale, si è assegnata priorità alle opere del canone 'neoclassico' che non presentano caratteristiche formali evidenti e monotone: il *Mattino* (nell'edizione finale del *Giorno*), le *Grazie*, la *Feroniade* e il *Prometeo*. Di questi si è analizzato un campione di almeno 400 versi. È stata effettuata una schedatura totale dell'*Urania*. Per gli altri testi ci si è limitati a un campione di almeno 200 versi. Soprattutto per le opere di Cesarotti e per l'*Edmenegarda* di Prati, che sono caratterizzate da alcune evidenti peculiarità stilistiche e sintattiche, il modello può essere considerato uno strumento puramente 'rafforzativo' e razionalizzante, finalizzato a rendere più agevole un confronto con altri testi.

### 3.2. *Versi sciolti di tre eccellentissimi poeti* (Algarotti, Bettinelli, Frugoni)<sup>164</sup>

Come si è visto in precedenza, la miscellanea del 1758, curata da Bettinelli, rappresentò un vero e proprio manifesto poetico del verso sciolto settecentesco. Benché le opere dei tre autori non appartengano al genere narrativo, ma piuttosto a quello dell'epistola didascalico-morale, la raccolta dei *Versi sciolti* resta comunque un punto di partenza per definire alcune tendenze e mettere alla prova il modello.

La lettura e l'analisi comparata di tre poemetti, uno per autore, evidenzia una frattura tra lo stile di Frugoni e quello di Algarotti e Bettinelli. La si nota, ad esempio, osservando il dato sull'estensione dei PM (di I e II livello) alla Tab. 5.1: Algarotti e Bettinelli tendono a 'chiudere' più frequentemente il discorso in confine di verso rispetto a Frugoni, che invece predilige sequenze un po' più estese a tutti i livelli. Inoltre, il dato sull'incidenza dell'espedito pausa-rilancio (Tab 5.3), alto in Frugoni e medio-basso negli altri due autori della miscellanea, suggerisce che le sequenze isolate nei testi di Algarotti e Bettinelli, oltre ad essere più brevi, siano anche al loro interno più coese rispetto ai lunghi 'periodi' di Frugoni. Questi ultimi, come emerge bene anche alla lettura del testo, sono invece articolati su un succedersi di proposizioni 'da mezzo a mezzo', al loro interno complicate da subordinate o incisi sintattici e nominali di vario tipo (cfr. Tab. 5.2, *Tendenza secondaria*)

Per teco ragionar questa, che grata	2 6 7 10
suona agli orecchi tuoi, se dritto estimo	1 4 6 8 10
cetra or ripresi, o buon Bajardi, a cui	1 4 6 8 10
né per lentezza di non ben temprate	4 8 10
imbelli fibre, né per abil cura	2 4 8 10
negata a i buon principi in capo dorme	2 6 8 10
la miglior parte, che a l'Uom desse il primo	3 4 7 8 10
facitor de le cose; e mentre teco	3 6 8 10
muovo parole, che lung'arte, e lungo	1 4 8 10
studio mi detta, le vulgari strida	1 4 8 10
rauche importune da portar ne l'acque	1 4 8 10
de l'iracondo mar consegno a i Venti.	4 6 8 10

(*Al sig. co. Ataserse Baiardi*, vv. 30-41)

Per la tendenza di Algarotti alla chiusura del discorso in sequenze brevi, compatte e circolari si veda invece il seguente passo, suddivisibile in tre PM<sub>I</sub> (gli ultimi due raggruppabili in un unico PM<sub>II</sub>) incisi da un numero minore di soste al centro del verso (i PM di secondo livello sono numerati in ordine di successione; i periodi metrici di primo livello sono segnalati nel verso di chiusura):

---

<sup>164</sup> In questo e nei prossimi capitoli viene riportata solo la scansione prosodica della prima citazione di ogni autore e di quelle in cui il *pattern* ritmico svolge un ruolo importante per il discorso che si sta svolgendo.



PM <sub>II</sub> 1		
	Forse la vena del Castalio fonte	1 4 8 10
	secca è a' di nostri, e di Parnaso in cima	1 2 4 8 10
	forse soli poggiar Petrarca e Dante? <sup>165</sup>	1 3 6 8 10

PM <sub>II</sub> 2		
	Molto si può dell'Ippocrenio umore	1 4 8 10
PM <sub>I</sub>	bere di Sorga al cristallino fiume	1 4 8 10
	e vincon le Dantesche oscure bolge	2 6 8 10
PM <sub>I</sub>	molti raggi Febei molte faville.	1 3 6 7 10
	Né della culta Italica favella	(1) 4 6 10
	ai padri fia che troppo onor tu paghi.	2 4 6 8 10

(*Al signor abate Metastasio*, vv. 41-49)

In questa direzione si muove anche Bettinelli, che tuttavia, rispetto ad Algarotti, predilige sequenze mediamente più estese:

	Quivi son l'orme venerande impresse	1 4 8 10
	di Raffaello ancor, di Tiziano,	4 6 10
	di Tintoretto, e Paolo, e di que' prischi	4 6 10
	che fulminando con pennel sicuro	4 8 10
	in brev'ora animar solean di mille	3 6 8
	genti diverse d'abiti e di forme	1 4 6 10
	l'eccelse volte de' gran Templi, o i lunghi	2 4 8 10
	atri al silenzio e ai solitari albergo;	1 4 8 10

(*Sopra la pittura*, vv. 67-74)

Nel contesto della sintassi frugoniana, l'alta presenza di incisi sintattico-intonativi rallenta la potenziale agilità dell'espedito pausa-rilancio, dal momento che il procedere della lettura lungo la serie metrica viene ostacolato da inversioni retoriche e iperbati che mantengono alta la tensione discorsiva. L'impiego assai frequente del modulo giambico bilanciato (III, al 40%), con l'accento in 8a sede sfruttato per isolare segmenti logici, retorici o intonativi, produce un respiro intermittente, raramente disteso senza sosta su uno o più versi. Nel passo che segue, inoltre, Frugoni sembra affidare al contraccanto di 7a un ruolo di clausola 'compensativa' rispetto ai moduli giambici, utilizzandolo per scandire ritmicamente il discorso là dove la sintassi scorre ininterrottamente lungo tutto il verso:

	Da la sempre frondosa arbor vivace	3 6 7 10
	già dolce pena, ed or sott'altre forme	2 4 6 8 10

<sup>165</sup> In questo caso la brevità della sequenza assegna all'espedito pausa-rilancio un ruolo strutturale opposto a quello riscontrato in Frugoni, caratterizzando simmetricamente il periodo metrico.

cara al divino Apollo ombra, e ghirlanda	1 4 6 7 10
non mai più volentier questa ritolsi	3 6 7 10
soave etra, che in mia man talora	2 4 8 10
con felice ardimento i modi, e il suono	3 6 8 10
del mio buon Savonese emola tenta.	3 6 7 10

(*Al sig. co. Artaserse Baiardi*, vv.1-7)

In Algarotti e Bettinelli gli incisi iperbatici (sintattici e intonativi) e le inversioni sembrano invece concorrere alla coesione delle sequenze, producendo un ritmo lento ma armonico, in grado di accompagnare il discorso fino al suo naturale punto di risoluzione. Tali espedienti, inoltre, sfruttano le risorse prosodiche del verso e dell'emistichio, ancorate generalmente a profili giambici densi (I e VI):

E le tue son pur quivi orme recenti,	3 6 7 10
Tiepolo mio, ch'indi com'essi un giorno	1 4 5 8 10
derivasti la vena ampia perenne	3 6 7 10
del facile lavoro, onde non anco	2 6 7 10
dieci lustri varcati, omai le belle	1 3 6 8 10
terre adriache non pur, non pur le tosche,	1 3 6 8 10
e le romane, e le partenopee,	4 (8) 10 o 4 6 10
ma le poste oltra l'Alpe oltra Pirene,	3 6 10 <sup>166</sup>
e le giacenti sotto un altro Sole,	4 6 8 10
di tue bell'opre hai piene, e del tuo nome.	2 4 6 10

(*Sopra la pittura*, vv.75-84)

Dolce mi fu, Spirto gentil, tua voce,	1 4 5 8 10
e la dolcezza ancor dentro mi suona,	4 6 7 10
dico in quel giorno che di nobil laude	1 4 8 10
onor tu festi agli umil versi, ond'io,	2 4 6 8 10
colpa d'ingegno, il ver troppo scemai	1 4 6 7 10
Orazio non ugual d'Augusto al pondo.	2 6 8 10

(*Al signor abate Metastasio*, vv. 1-6)

Tutti e tre gli autori, seppure con le differenze viste, assegnano al discorso un andamento ritmico ben scandito, equilibrando espedienti prosodici e logico-retorici. Algarotti e Bettinelli cadenzano l'agilità della sintassi con impiego dei moduli I e VI e con più frequente chiusura del discorso in sequenze al loro interno ben coese; Frugoni, diversamente, nelle sue ampie volute, incide maggiormente l'endecasillabo complicando l'organizzazione sintattica e rallentando la lettura anche in corrispondenza dell'espediente pausa-rilancio, che spesso ha invece funzione dinamica. Nel complesso,

---

<sup>166</sup> In questo caso, però, va segnalato che la ripetizione della preposizione 'oltra' induce ad accentare la seconda occorrenza (3, 6, 7, 10).

come vedremo, per questo loro andamento lento, ritmato e in parte monotono, i tre autori della miscellanea rappresentano un raggruppamento a parte rispetto alla linea neoclassicista sviluppatasi tra Sette e Ottocento.

### 3.3. Foscolo, Parini e Monti

1. Tra gli autori del canone sette-ottocentesco, Parini e Foscolo condividono alcune caratteristiche riconoscibili. Osservando la Tab. 5.1 si nota come l'estensione dei PM si collochi in posizione mediana tra i poli virtuali di Frugoni e Algarotti-Bettinelli. Rispetto ai tre i poeti della miscellanea, Parini e Foscolo tendono a porre maggiori pause *periodali* all'interno del verso (Tab.5.3). Questo dato va letto naturalmente con molta cautela,<sup>167</sup> ma la bassissima incidenza in Frugoni è indizio sicuro, nel suo poemetto, di una tendenza a rilanciare il discorso in avanti, prolungano la tensione sintattica fino al confine di PM<sub>I</sub>. Si tratta di un atteggiamento già osservato da Soldani per i didascalici del Cinquecento,<sup>168</sup> interpretabile in questo caso come tentativo di surrogare la mancanza di strofe chiuse con strutture metriche regolate dalla sintassi. Il confine di 'periodo' rappresenterebbe in questi casi un vero e proprio momento risolutivo, dove la tensione accumulata all'interno della sequenza giunge a un punto di massima distensione.

Rispetto a tale configurazione, si diceva, Parini e Foscolo tendono a introdurre più spesso pause periodali all'interno del verso, rendendo più dinamica l'articolazione della sintassi lungo tutta la serie. L'espedito, inoltre, viene impiegato con una regia compositiva più articolata e varia rispetto agli autori della miscellanea. Per fare un esempio, quando Algarotti introduce un periodo sintattico al centro di un verso, tende (non è però una costante) anche a concluderlo nel breve giro della medesima sequenza (PM<sub>I</sub>):

Fra tanti plausi tuoi, Spirto gentile,  
te non muova il garrire impronto ed acro  
di lingua velenosa.

Ogni più bella  
pianta degli orti onor, speme dell'anno,

---

<sup>167</sup> Nel caso di Bettinelli, ad esempio, potrebbe essere facilmente azzerato, dal momento che la punteggiatura scandisce per lo più confini di proposizioni interrogative o esclamative giustapposte all'interno del PM.

<sup>168</sup> Per questi testi, infatti, Soldani osserva che è «molto raro che la fine del periodo non coincida con quella del verso: quasi che si sentisse l'obbligo di chiudere sempre il grande movimento sintattico insieme col respiro metrico». (Soldani1999a, p. 299). Offre poi alcuni dati numerici, che confermerebbero la stabilità del fenomeno («nei due canti di Alamanni campionati ho contato solo cinque pause forti dentro il verso, poco più di dieci ne ho contate in Baldi ecc.»), ma non rende agevole il confronto, mancando un'incidenza di massima. Si concorda invece con Soldani sul fatto che «questi conteggi non vanno assolutizzati, dato che lo stato dei testi (e in particolare della punteggiatura) consente solo una qualche approssimazione». (*Ibid.*, n.32).

che cuopre d'ombra l'uom, di frutta il ciba  
di vili bruchi è nido ancora e pasto.

(*Al signor abate Metastasio*, vv. 26-31)

Fra i Quintili fra i Tucca e i bon Pisoni  
ebbe i Pantili suoi, ebbe i suoi Fanni  
il Venosino anch'esso.

E or bianco Cigno  
dalla sonante Iberica marina  
dell'Invidia maggior, maggior del tempio  
all'Iperboreo Ciel batte le piume.

(*Al signor abate Metastasio*, vv. 32-37)

Diversamente, invece, Foscolo e Parini prolungano più spesso oltre i confini di PM<sub>I</sub> i segmenti sintattici introdotti all'interno del verso. Nei loro testi, inoltre, il princio di periodo metrico sembra corrispondere a effettive strutture prosodico-discorsive, rese ben percettibili da una sapiente combinazione di varietà e asimmetria. Le sequenze prodotte dalle pause sintattiche in confine di verso, in altre parole, tendono a delimitarsi reciprocamente nel contesto proprio in virtù della loro eterogeneità. Negli esempi che seguono, il discorso si articola sul contrasto tra due PM<sub>I</sub> palesemente eterogenei: prima un 'corpo' esteso, con funzione di cerniera sintattica in pausa di emistichio (qui segnalata dal gradino); poi un distico risolutivo, legato per coordinazione all'ultima proposizione della sequenza che precede:

	Nella convalle fra gli aerei poggi	4 8 10
	di Bellosguardo, ov'io cinta d'un fonte	4 6 7 10
	limpido fra le quete ombre di mille	1 6 7 10
	giovinetti cipressi alle tre Dive	3 6 10
	l'ara innalzo, e un fatidico laureto	1 3 6 10
	in cui men verde serpeggia la vite	2 4 8 10
	la protegge di tempio, al vago rito	3 6 8 10
	vieni, o Canova, e agl'inni.	
	Al cor men fece	1 4 6 8 10
	dono la bella Dea che in riva d'Arno	1 4 6 8 10
PM <sub>I</sub>	sacrasti alle tranquille arti custode;	2 6 7 10
	ed ella d'immortal lume e d'ambrosia	2 6 7 10
PM <sub>I</sub>	la santa immagine sua tutta precinse.	2 4 6 7 10

(*Le Grazie, Inno primo*, vv. 9-20)

	Tal ritornasti a i gran palagi: e quivi	1 4 8 10
	cari conforti a te porgea la mensa	1 4 6 8 10
	cui ricoprien pruriginosi cibi	1 4 8 10 10

	e licor lieti di Francesi colli	3 4 8 10
	e d'Ispani e di Toschi o l'Ungarese	3 6 10
	bottiglia a cui di verdi ellere Bromio	2 4 6 7 10
	concedette corona, e disse: or siedì	3 6 8 10
	de le mense reina.	
	Alfine il Sonno	3 6 8 10
	ti sprimacciò di propria man le còltrici	4 6 8 10
	molle cedenti, ove te accolto il fido	1 4 5 10
PM <sub>I</sub>	servo calò le ombrifere cortine:	1 4 6 10
	e a te soavemente i lumi chiuse	2 6 8 10
PM <sub>I</sub>	il gallo che li suole aprire altrui.	2 6 8 10

(*Il mattino*, vv. 45-57)

Nell'ultimo esempio, la pausa di periodo interna al verso funziona anche da cerniera contenutistica tra la descrizione della mensa (interamente circoscritta all'interno del primo PM<sub>I</sub>) e il momento del sonno, che inizia nel primo PM<sub>I</sub> e viene prolungato nel distico risolutivo. Va detto però che si tratta di uno scarto molto lieve, riconducibile a un'unica sequenza incentrata sul ritorno del Giovin Signore, come sembra del resto evidenziare il verso introduttivo: «tal ritornasti ai gran palagi».

Può essere interessante segnalare che, all'inizio della prima edizione del *Mattino*, quella del 1763, ci si imbatte in una struttura affine (articolata però tra PM di secondo grado) con più evidente funzione di scambio contenutistico. Nell'esempio, infatti, la pausa di periodo interna alla prima sequenza sancisce il passaggio dall'elenco delle attività aborrite dal protagonista a quello delle azioni che gli vengono consigliate dal precettore (si segnala con un gradino solo la pausa coinvolta in questo passaggio).

	PM <sub>II</sub> 1	Ora è tempo di posa. In vano Marte
		a sè t'invita; che ben folle è quegli
	PM <sub>I</sub>	che a rischio de la vita onor si merca,
	PM <sub>I</sub>	e tu naturalmente il sangue aborri.
		Nè i mesti de la Dea Pallade studj
		ti son meno odiosi: avverso ad essi
		ti feron troppo i queruli ricinti
		ove l'arti migliori, e le scienze
		cangiate in mostri[,] e in vane orride larve,
		fan le capaci volte echeggiar sempre
		di giovanili strida.
		Or primamente
		odi quali il Mattino a te soavi
	PM <sub>I</sub>	cure debba guidar con facil mano.

PM<sub>II</sub>2:

Sorge il Mattino in compagnia dell'Alba  
[...]

(*Il mattino* (1763), vv. 20-33)

Nella campionatura parziale della seconda redazione del *Mattino* questo passo viene trattato in modo diverso e non emergono transiti contenutistici così evidenti. Gli scambi all'interno dei PM possono però riguardare spesso differenze di tipo 'enunciativo'. Nell'esempio seguente, il PM iniziale (scomponibile a sua volta in tre PM di primo livello) accoglie il passaggio tra il discorso diretto di Venere e la diegesi relativa ad Amore e Imene, poi proseguita nel PM successivo:

PM<sub>II</sub>1:

Quindi la prole mal sicura all'altra

PM<sub>I</sub> in cura dato avea sì lor dicendo:

«Ite o figli del par; tu più possente  
il dardo scocca, e tu più cauto il reggi  
a certa meta».

Così ognor congiunta

PM<sub>I</sub> iva la dolce coppia; e in un sol regno,

PM<sub>I</sub> e d'un nodo comun l'alme strignea.

PM<sub>II</sub>2:

Allora fu che il sol mai sempre uniti  
vedea un pastore ed una pastorella  
starsi al prato a la selva al colle al fonte:  
e la suora di lui vedeali poi  
uniti ancor nel talamo beato  
ch'ambo gli amici numi a piene mani  
gareggiando spargean di gigli e rose.

(*Il mattino*, vv. 296-309)

In Foscolo le 'cerniere' contenutistiche sembrano più rare, ma non è minore la propensione a giocare sul contrasto dinamico tra sequenze eterogenee per estensione e grado di compattezza interna (la pausa in emistichio in PM<sub>II</sub>2 è segnalata con un gradino):

PM<sub>II</sub>1:

[...]

tante a fior dell'immensa onda raggiante  
ardian mostrarsi a mezzo il petto ignude

PM<sub>I</sub> le amorse Nereidi oceanine;

e a drappelli agilissime seguendo

la Gioia alata, degli Dei foriera,  
gittavan perle, dell'ingenue Grazie  
PM<sub>I</sub> il bacio le Nereidi sospirando.

PM<sub>II</sub>2:

Poi come l'orme della Diva e il riso  
delle vergini sue fêr di Citera  
sacro il lito, un'ignota violetta  
spuntò a' piè de' cipressi; e d'improvviso  
molte purpuree rose amabilmente  
si conversero in candide.

Fu quindi

religione di libar col latte  
cinto di bianche rose, e cantar gl'inni  
sotto a' cipressi, e d'offerire all'ara  
le perle, e il primo fior nunzio d'aprile.

PM<sub>II</sub>3:

L'una tosto alla Dea col radiante  
pettine asterge mollemente e intreccia  
le chiome dell'azzurra onda stillanti.

PM<sub>II</sub>4:

L'altra ancella a le pure aure concede,  
a rifiorire i prati a primavera,  
l'ambrosio umore ond'è irrorato il petto  
della figlia di Giove;

vereconda

la lor sorella ricomponè il peplo  
su le membra divine, e le contende  
di que' mortali attoniti al desio.

(*Le Grazie, Inno primo*, vv. 75-101)

In questo passo si possono isolare quattro PM di secondo livello. Nel primo, di cui si riporta solo la sezione finale, comprensiva di due PM<sub>I</sub>, viene descritta l'apparizione di Venere assieme alle Grazie. Il secondo, quello più eterogeneo, guida inizialmente l'attenzione del lettore verso un contenuto nuovo, ovvero gli elementi naturali; la pausa interna al v. 85 (qui segnalata dal gradino) scandisce un ritorno alla descrizione delle Grazie (vd. anche il richiamo lessicale alle *perle* del primo PM), benché con una transizione didascalica che introduce anche il tema dei riti religiosi. Le due ultime sequenze proseguono su quest'ultimo tema gestendo però il contenuto in modo asimmetrico entro la compagine metrico-sintattica delle sequenze isolabili: nel PM<sub>II</sub>3









Questi dati possono essere interpretati a partire da esigenze sintattiche e stilistiche. Il contraccanto di 7a sembra infatti svolgere una duplice funzione: introdurre un picco ritmico in alternativa al modulo bilanciato 4,8,10 o a moduli giambici più densi (I e VI); scolpire prosodicamente i raccordi logici, con pausa in emistichio e forte rilancio al verso successivo. Non a caso sembra più frequente la soluzione con scontro di consonanti, spesso in corrispondenza di pausa sintattica o intonativa:

di che il cielo v'adorna, e della gioia	3 6 10
che vereconde voi date alla terra,	4 6 7 10
belle vergini! a voi chieggo l'arcana	1 3 6 7 10

(*Le Grazie, Inno primo*, vv. 3-4)

ed ella d'immortal lume e d'ambrosia	2 6 7 10
la santa immago sua tutta precinse.	2 4 6 7 10

(*Le Grazie, Inno primo*, vv. 19-20)

la genitrice Terra; Amor dagli astri	4 6 8 10
Pluto feria: nè ancor v'eran le Grazie.	1 4 6 7 10
Una Diva scorrea lungo il creato	3 6 7 10
a fecondarlo, e di Natura avea	4 8 10

(*Le Grazie, Inno primo*, vv. 30-34)

Il contraccanto in 7a ha poi il vantaggio di marcare espressivamente il ritmo del verso, assegnando al poemetto una veste classicistica per analogia con la chiusura in adonio dell'esametro. Introduce inoltre uno spazio atono finale leggermente più ampio rispetto ai moduli giambici, rendendo più agile la ripartenza e il transito del discorso lungo la serie metrica. Questa funzione 'transitoria' pare essere prerogativa dei moduli II e V, sia quando contengono una soluzione pausa-rilancio, sia quando sono valorizzati nella loro interezza, soprattutto se in alternanza con i più densi moduli I, III o VI:

e a drappelli agilissime seguendo	3 6 10
la Gioia alata, degli Dei foriera,	2 4 8 10

(*Le Grazie, Inno primo*, vv. 78-79)

Il pio strumento irrugginia su' brevi	2 4 8
solchi, sdegnato; e divorata, innanzi	1 4 8
che i grappoli recenti imporporasse	2 6 10 <sup>173</sup>
a' rai d'autunno, era la vite: e solo	2 4 5 8 10
quando apparian le Grazie, i cacciatori	1 4 6 10

---

<sup>173</sup> In questo caso l'alternanza tra i moduli mostra come il tipo III serva a introdurre un inciso a fine verso che viene poi accelerato con un endecasillabo del tipo V.

e le vergini squallide, e i fanciulli	3 6 10
l'arco e 'l terror deponeano, ammirando.	1 4 7 10

(*Le Grazie, Inno primo*, vv. 111-117)

Nel campione analizzato, raramente i tipi II e V concludono un periodo sintattico. Quando lo fanno, sembrano funzionare come clausola aggraziata e leggiadra, con uscita sdrucchiola in sesta posizione e integrità del verso sul versante logico-sintattico:

gittavan perle, dell'ingenue Grazie	2 4 8 10
il bacio le Nereidi sospirando.	2 6 10

(*Le Grazie, Inno primo*, vv. 80-81)

chiamò un dì Bassarè, giovine dio,	2 3 6 7 10
a ingentilir di pampini le rupi.	4 6 10

(*Le Grazie, Inno primo*, 109-110)

delle vergini spose; dal paese	3 6 10
venian cantando i giovani alle nozze.	2 4 6 10

(*Le Grazie, Inno primo*, 199-200)

L'equilibrata alternanza di moduli più marcati e di altri agili e leggeri è dunque cifra caratteristica dello sciolto delle *Grazie*, differente in questo dai testi lirici dello stesso autore, dove invece prevale un andamento giambico-musicale.<sup>174</sup> Del resto, in alcune considerazioni a proposito del *Bardo* montiano, Foscolo mostrava di prediligere, nello sciolto, non tanto la cantabilità lirica (e dunque, per dirla con Pelosi, «la ritmica più medagliata della tradizione storica»), quanto invece la libera e armonica disposizione dei concetti:

Questo verso sciolto [...] ha due doti meravigliose non concesse alla rima: primariamente i pensieri riescono più disegnati in sé stessi e più proporzionati fra di loro e stanno ne' termini convenienti al soggetto; scorrono come fiume ricco delle sue proprie acque e non aiutato da straniere sorgenti. [...] L'altra dote di questo genere di sciolti si è che il Monti, evitando il fragore di troppe e magne parole, di cui si compiacea tanto il Frugoni, reputato come dio dello sciolto ed oggi ancora imitato, procaccia a sé stesso ed a' poeti che nasceranno in Italia [...] un verso che dipinga alla mente ed al cuore più che non suoni all'orecchio, ed adempie così il desiderio del grande Chiabrera, il quale scrisse al Tasso che ei teneva alta mente repositum non potersi dare vera epopea in rima.<sup>175</sup>

<sup>174</sup> Vd. Pelosi 2013, pp. 116

<sup>175</sup> Cfr. Ivi, p. 117. Si noti la presa di distanza di Foscolo da Frugoni e il riferimento al classicismo chiabreriano.

In definitiva, se nei *Sepolcri* permaneva ancora un'alta presenza del tipo III (4,8,10), funzionale, secondo Pelosi, «al disegno concettuale e all'eloquenza civile» del carne, nelle *Grazie* Foscolo predilige il contraccanto di 7a (lirico, classicista, ma anche orientato sintatticamente), bilanciandolo, spesso a contatto, con un netto aumento dei moduli a *ictus* radi, utili a far transitare orizzontalmente e verticalmente il discorso. In un certo senso il confronto rileva anche un cambio di registro e impostazione enunciativa: dall'eloquenza dei *Sepolcri* al fregio minuto, allegorico e vagamente narrativo delle *Grazie*.

I dati su Parini presentano distinzioni intratestuali meno nette ed evidenziano semmai una bassa frequenza dei moduli II e V (rispettivamente 5,82 % e 8,8 %). Ciò va fatto risalire *in primis* alla densità retorica del *Giorno*, che spesso amplia le strutture sintattiche dall'interno con accumulazioni nominali, dittologie, iperbati e anastrofi; tuttavia, tenendo conto di questa premessa e confrontando i dati del poemetto con quelli della lirica pariniana, la prosodia del *Giorno* sembra agevolare una moderata coesione sintattica, che si traduce, come abbiamo visto, in una generale compattezza dei PM. Amelia Juri ha infatti osservato che, nella seconda redazione del *Mattino*, Parini riduce l'incidenza del pattern giambico (x,4,6,8,10) a vantaggio di schemi anapestici; nota inoltre una tendenza complessiva ad avviare il verso con accento in 3a posizione (fenomeno riscontrabile nella lirica petrarchesca ma non assorbito dalla tradizione rinascimentale), strategia efficace anche per diluire eventuali *rejet*. Il modulo giambico, a sua volta, si configura in modo più dinamico e discorsivo rispetto ai componimenti lirici:

Come si può intuire fin da questa prima serie di esempi, nel *Giorno* il modulo giambico subisce un trattamento moderno, volto a dinamizzare il tipo principe della tradizione lirica e ad eluderne l'andamento bipartito; sono infatti assai rare le correlazioni, le dittologie in clausola, le enumerazioni, et cetera, insomma le note forme dell'*aequitas* petrarchesca, mentre sono predilette realizzazioni più fluide, in cui la bipartizione è meno sensibile o addirittura abolita, magari a favore di una cesura anomala. L'unica forma di bipartizione diffusa è quella che prevede un rapporto sintattico del tipo reggente-subordinata tra i due membri (in genere di tipo relativo).<sup>176</sup>

Parini, dunque, valorizza la densità prosodica e retorica del verso, ma lo fa con soluzioni in grado di sostenere una sintassi lineare e continua. In caso di bipartizione, ad esempio, tale effetto è favorito dall'impiego della sinalefe in confine di proposizione, per cui «ciò che è disgiunto dalla sintassi è congiunto dalla metrica»; inoltre, osserva Amelia Juri:

---

<sup>176</sup> Juri 2016, p. 206. Cfr. Ivi, p. 207: «Si tratta di una tecnica sfruttata nei *Versi sciolti* ma in misura molto inferiore; per di più in questi ultimi la pausa sintattica segna spesso il confine tra due frasi, non tra due periodi, ed è dunque seguita da una congiunzione subordinante. Nei tre autori il modulo non si è ancora affrancato dalle forme tradizionali (bipartizioni, correlazioni, dittologie) ed è caratterizzato da un grado di compiutezza sintattica maggiore».

Endecasillabi come quelli appena elencati diverranno non a caso «maggioritari nei poeti sette-ottocenteschi, compreso parzialmente il Leopardi dei soli canti Pisano-recanatesi» (Pelosi 2013, p. 83). A differenza di loro però Parini non associa sistematicamente questa configurazione sintattica all'attacco di 4a, bensì ai moduli con cinque ictus, che alleviano la sospensione quando il segmento iniziale è implicato in un'inarcatura, come spesso succede.

Il modulo giambico supporta così un discorso anti-circolare, sempre proiettato in avanti.<sup>177</sup> Lo stesso effetto, in contesti meno densi, viene perseguito con il *pattern* anapestico 3,6,10, che «nel *Giorno* [...] ospita abitualmente un proparossitono dall'elevato peso sillabico sotto *ictus* di 3a o di 6a, che incoraggia una scansione molto veloce dell'endecasillabo, rallentato soltanto dall'eventuale presenza di anastrofi».<sup>178</sup> Infine, Parini sembra ricercare una moderata coesione persino nel trattamento della soluzione con ribattuta in 7a: mentre altri autori valorizzano lo scontro consonantico, egli predilige la soluzione 'lirica' con sinalefe, superando la frequenza della medesima strategia nelle *Rime*.<sup>179</sup> In questo caso Juri osserva che non si tratta di una soluzione lirica vera e propria, poiché «la sinalefe coincide sovente con una forte pausa sintattica, producendo un effetto molto diverso rispetto a quello della sinalefe 'classica', la cui presenza è di fatto ridotta».<sup>180</sup> Sembra, in definitiva, che Parini concepisca il verso sia come cerniera sintattica, sia come un'unità prosodica coesa in grado di controbilanciare l'artificiosità retorica e di evitare derive frammentarie di tipo frugoniano. Si intende, però, che questo effetto medio va poi valutato in un gioco di pesi e contrappesi su tutti i livelli, dalla prosodia alla sintassi fino alla macro-organizzazione del discorso e del contenuto.

Riepilogando, Foscolo e Parini si differenziano dagli autori dei *Versi sciolti* per una generale ricerca di linearità neoclassica, supportata dal ricorso all'espedito pausarilancio e da una moderata estensione dei PM e dei segmenti interni. Diversi sono però i giochi di compensazione prosodica: Parini, che a livello retorico e intra-sintagmatico predilige la complicazione, altera in senso scorrevole il modulo giambico settecentesco e allo stesso tempo lenisce la meccanica bipartizione favorita dalle cesure in 6a, specialmente se a contatto con un contraccanto di 7a; il suo è un passo moderatamente scorrevole, lineare sul piano architettonico e distribuito senza eccessivi strappi in campate metriche anche medio-ampie. Foscolo, invece, introduce soste più frequenti all'interno dei PM, ma valorizza il 'rilancio' verticale e la leggiadria del dettato

---

<sup>177</sup> Un analogo bilanciamento tra bipartizione sintattica e sostenutezza prosodica, ma anche tra pausarilancio e diluizione dell'inarcatura grazie alla retorica e alla disposizione degli accenti, la si intravede nell'impiego dei moduli del tipo VI, e in particolare per il pattern 3,6,8,10, che rappresenta una sorta di alternativa al modulo giambico (vd. Juri 2016, pp. 225-226).

<sup>178</sup> Juri 2016, p. 288.

<sup>179</sup> Cfr. Ivi, p. 231: «Nel *Giorno* invece la sinalefe guadagna dieci punti percentuali, superando così lo scontro consonantico: 54.43% contro 45.57%, composto per il 23.20% da scontri orchestrati su parole apocope, per il 23.67% su parole tronche».

<sup>180</sup> *Ibid.*

incrementando il ricorso ai moduli II e V (più leggeri e rapidi nella seconda parte del verso) e insistendo sulla ribattuta in 7a, che, presentandosi come un'alternativa ritmico-sintattica al modulo giambico bilanciato (4,8,10), diviene un marchio rappresentativo delle *Grazie*. In entrambi, ad ogni modo, il discorso sembra articolarsi su sequenze metrico-sintattiche percettibili, alternate e reciprocamente delimitate nel contesto, con effetti di geometrica variazione anche nella gestione del contenuto.

2. Simili per armonia neoclassica, ma quasi agli antipodi per strategie, sono invece *Il Prometeo* e *La Feroniade* di Monti. Le tabelle evidenziano bene una tendenza alla complicazione sintattica per mezzo di incisi, molto vicina, in entrambe le opere, al dato relativo a Frugoni (vd. Tab 5.3, *Tendenza secondaria*). L'incidenza della pausa-rilancio non è molto alta: resta sempre minore rispetto a Frugoni e, per quanto riguarda il *Prometeo*, è minore anche rispetto al *Mattino*. La pausa centrale, inoltre, può includere in misura moderata anche soste periodali (più nel *Prometeo* che nella *Feroniade*). Una differenza tra i due testi di Monti è visibile nella dimensione media dei PM e nella loro incidenza complessiva (vd. Tab. 5.1): le tabelle evidenziano che, a parità di tendenza alla partizione metrico-sintattica (Tab. 5.2), nel *Prometeo* i periodi metrici sono più brevi e sintatticamente coesi, mentre nella *Feroniade* la sintassi tende a produrre PM più estesi caratterizzati però da maggiori rilanci interni.

Si comprende maggiormente la coesione metrico-sintattica del *Prometeo* tenendo conto dell'eloquenza del dettato e della presenza di allocuzioni profetiche. Si veda il seguente PM<sub>II</sub>, con un iperbato sintattico ulteriormente complicato da una parentetica e pause in emistichio prive di forza propulsiva, o perché inserite all'interno di un iperbato che dilata la tensione della struttura superficiale, o perché subito rallentate da incisi:

PM <sub>II</sub>	Ma l'altro, <i>che di senno e d'intelletto</i>	2 6 10
	<i>avea povero il capo e nondimeno</i>	2 3 6 10
	<i>presuntuosi indocili e superbi</i>	4 6 10
	<i>i pensieri nudria (ché d'ignoranza</i>	3 6 10
	<i>ostinato figliuol sempre è l'orgoglio),</i>	3 6 7 10
	<i>si trasse innanzi baldanzoso, e, nullo</i>	2 4 8 10
	<i>timor prendendo del fatale incarco,</i>	2 4 8 10
PM <sub>I</sub>	sopra l'omero suo l'assunse, e disse:	1 3 6 8
	– Onorato di Maia egregio figlio,	3 6 8 10
	All'olimpò ti rendi; e questa reca	3 6 8 10
	non ingrata novella al tuo signore,	3 6 10
	che del provvido suo supremo cenno	3 6 8 10
PM <sub>I</sub>	esecutor lasciasti Epimetéo. –	4 6 10

(*Prometeo*, vv. 97-109)

Le sequenze della *Feroniade*, invece, sono caratterizzate da rilanci in avanti più spediti e seriali, come segnalato dai dati sulla pausa-rilancio (crescente rispetto al *Prometeo*) e

sulle pause *periodali* interno al verso (decescente rispetto al *Prometeo*); tale partitura rafforza l'impressione – già discussa nella prima parte (cap. II. 2) – di trovarsi di fronte a un fregio didascalico, a una visione appiattita e geometrica:

PM<sub>II</sub>1

[...]	
primiero maritò l'arbor divino	2 6 7 10
che tutti empié di meraviglia i colli	2 4 8 10
e d'invidia le selve. Al primo spiro	3 6 8 10
del suo celeste odor vinta temette	4 7 8 10
(e fu giusto il timor) la sua fragranza	3 6 10
di Preneste la rosa: al primo aspetto	3 6 8 10
di quel candido fior vinte temette	3 6 7 10
le sue vergini tinte il gelsomino.	3 6 10
[...]	

PM<sub>II</sub>2

Effluvio i vanni rugiadosi: corsero	2 4 8 10
a fregiarsene il crine e il colmo seno	3 6 8 10
d'Alba le ninfe e di Laurento, e quelle	1 4 8 10
del Volturno arenoso e del Taburno.	3 6 10

PM<sub>II</sub>3

Corser da tutte le propinque rive	1 4 8 10
gli Egipani protervi, e, saltellando,	3 6 10
e via gittando ognun l'ispido pino,	2 4 6 7 10
di questo ramo ghirlandâr le fronti.	2 4 8 10

PM<sub>II</sub>4

Lo volle il Dio d'Arcadia, e lo prepose	2 4 6 10
agli ebuli sanguigni ed ai corimbi;	2 6 10
PM <sub>I</sub> e lo volle Silvan, dimenticate	3 6 10
le ferule fiorenti e i suoi gran gigli.	2 6 10

(*Feroniade*, vv. 332-354)

Come per Foscolo e Parini, anche in questo caso i periodi metrici (che, va ricordato, sono in partenza solo un criterio d'analisi) sembrano svolgere un ruolo effettivo nell'organizzazione del contenuto e dell'enunciazione, con contorni anche più netti e geometrici. Si veda il PM d'apertura:

I lunghi affanni ed il perduto regno  
di Feronia dirò, diva latina,



che<sup>181</sup> del suo nome fe' beata un giorno  
 di Saturno la terra. Ella per fiere  
 balze e foreste errò gran tempo, esclusa  
 da' suoi santi delubri, e molto pianse,      PM<sub>I</sub>  
 dai superbi disdegni esercitata  
 d'una diva maggior, che l'inseguìa,      PM<sub>I</sub>  
 finchè novelli sacrifici ottenne  
 sugli altari sabini e le fur resi  
 per voler delle Parche i tolti onori.      PM<sub>I</sub>

(*Feroniade*, vv. 1-11)

La sequenza è scomponibile in due periodi sintattici indipendenti, eterogenei per contenuto e registro: il primo è di carattere allocutivo («i lunghi affanni....dirò» etc.), il secondo narrativo («Ella per fiere / balze e foreste errò etc.»). A quest'ultimo segue nuovamente un PM di carattere allocutivo, con un mutamento di registro ben segnalato anche dal «Ma» in principio di interrogativa diretta e di sequenza testuale:

Ma qual de' numi l'infelice afflisse,      PM<sub>I</sub>  
 e lei, ch'era pur Diva, in tanto lutto  
 avvolgere poté? Fu la crudele  
 moglie di Giove, e un suo furor geloso.      PM<sub>I</sub>

(*Feroniade*, vv. 12-15)

Infine, Monti torna sull'invocazione iniziale delle Muse, che svilupperà per giustapposizione di sequenze chiuse ma reciprocamente connesse. Qui di seguito si riporta solo il primo PM<sub>II</sub>:

Tu che tutte ne sai l'alte cagioni,  
 tu le mi narra, o Musa, e dall'oblio  
 Traggi alla luce il memorando fatto  
 non ancor manifesto in Elicona.

(*Feroniade*, vv. 16-19)

Rispetto a Frugoni, si è detto, Monti presenta periodi metrici meno estesi e ugualmente complicati da incisi sintattici. L'effetto finale, però, è assai diverso dalla spasmodica frammentarietà dell'autore dei *Versi sciolti*. Innanzitutto perché è minore l'incidenza della pausa-rilancio, specialmente nel *Prometeo*; in secondo luogo perché il livello

---

<sup>181</sup> In questo caso il pronome relativo è stato interpretato con funzione restrittiva, nonostante la punteggiatura.

sintattico ‘secondario’ tende a distendersi su misure che toccano anche i due versi (in corsivo negli esempi);<sup>182</sup>

Ma del fraterno temerario ardire  
dolente Prometèo con amendue  
le man coprissi vergognando il volto;  
e, *poiché tanta ad impedir follia*  
*opra invan fe' di preghi e di consigli,*  
s'involò sospirando; e *al ciel converso*  
– O Sole, ei disse, [...]

(*Prometeo*, vv. 116-122)

Come fanciul che, *quando manco il teme<, >*  
*còlto repente dalla madre in fallo,*  
di vergogna s'imporpora, e *la mano*  
*paventando severa che più volte*  
*gli fe' le orecchie dolorose e rosse,*  
queto queto s'arresta, e, *con obliquo*  
*occhio guatando al rischio suo,* s'invola:

(*Prometeo*, vv. 171-179)

[...] ed era  
I suo nome Feronia. I laurentini  
boschi, e quei che la fulva onda nudrisce  
del sacro fiume tiberin, *quantunque*  
*di Canente superbi e di Pomona,*  
non videro giammai forme più care.

(*Feroniade*, vv. 40-44)

E tale or questo di bell'arte figlio<, >  
*Di donzelle non solo e di fiorenti*  
*Spose, a cui lode è la beltà nudrire,*  
*Ma di matrone ancor cura e desio,*  
Ne' romani teatri e ne' conviti  
Alle antiche patrizie il petto adorna,  
Ove Amor spegne la sua face e ride.

(*Feroniade*, vv. 115-121)

---

<sup>182</sup> Alcuni di questi incisi costituiscono alle volte delle vere e proprie parentetiche, che dunque non contribuiscono a torcere il discorso su se stesso, ma solo a rallentarlo.

L'ultimo passo, dove è presente anche un terzo livello di complicazione («a cui lode è la beltà nudrire»), mostra chiaramente come gli incisi montiani servano ad estendere il discorso nello spazio totale della sequenza e non, come in Frugoni, ad ostacolarlo e frammentarlo in tanti segmenti giustapposti.

Il terzo elemento fondamentale è la prosodia, collocabile a mezza via tra il *Giorno* e le *Grazie*. Come in Parini, la somma dei profili giambici (I, III, VI) risulta leggermente maggioritaria, ma la categoria subisce una redistribuzione interna che rende nettamente dominante il modulo bilanciato III: Monti predilige un endecasillabo equilibrato e meno denso, sfruttato per rallentare le inarcature o valorizzare l'integrità (anche retorica) del verso. L'effetto, nel complesso, è di agilità e leggerezza. Rispetto sia a Parini sia, in misura minore, a Foscolo, è alta anche l'incidenza del modulo V nella soluzione anapestica vera e propria (3,6,10), che conferma la preferenza dell'autore per una bassa densità di accenti, specialmente nel secondo emistichio.<sup>183</sup> È proprio questo sfolemento, assieme al più ampio ed equilibrato respiro sintattico e prosodico, a preservare Monti tanto dal passo lento e circolare di Algarotti quanto dall'andamento contorto dell'eloquenza frugoniana. Tirando le somme, la partitura montiana valorizza la forza ritmica e prosodica dell'endecasillabo, ma lo fa rafforzando la componente agile e leggera, intervallando momenti più bilanciati o densi (con impiego dei moduli III, VI ma anche VII) a rapide accelerazioni (V). Il contenuto trapassa così da un endecasillabo all'altro con modalità più varie rispetto a quelle che caratterizzano i *Versi sciolti*; gli incisi sintattici, piuttosto che sfaldare il verso, lo saldano e armonizzano, distendendosi tra una cesura e l'altra senza eccessive frammentazioni.

### 3.4. Alla periferia del classicismo: Manzoni e Cesarotti

Gli sciolti dell'*Urania* e della *Pronea*, e in subordine anche dell'*Ossian*, possono essere accomunati per l'ampiezza estrema dei periodi metrici. Le strategie sintattiche e stilistiche impiegate da Manzoni e Cesarotti, però, hanno esiti abbastanza divergenti.

Per Cesarotti, sia nella *Pronea* che nell'*Ossian*, il ricorso ai dati può davvero risultare superfluo: la frammentarietà del dettato è talmente evidente da indebolire il concetto stesso di PM, peraltro reso problematico, al secondo livello, dalle lunghe narrazioni di secondo grado. Lo sciolto si articola su partizioni sintattiche brevi, costantemente risolte o rilanciate in posizione di emistichio:

Pur i suoi raggi il portator del giorno	1 4 8 10
depose innanzi al figlio, ond' egli illeso	2 4 6 8 10
v'affissasse lo sguardo: i raggi tuoi	3 6 8 10

<sup>183</sup> Cfr. Pelosi 2013, pp. 107. «È come se il poeta romagnolo funzionasse da manifesto poetico, oltre che del linguaggio neo-lirico, anche delle tendenze scansioni della modernità [...]: c'è dunque una polarizzazione melodica che probabilmente fa di Monti l'istituzionalizzatore, dopo lo 'sfondamento' pariniano, di nuove gerarchie ritmiche dell'endecasillabo lirico [...]».

tu accresci ognora e gl'incantati sguardi	2 4 8 10
della schiatta mortal di nuovo inondi	3 6 8 10
abbagliante splendor: pari a te sempre,	3 6 7 9 10
sempre di te maggior, te stesso incalzi	1 4 6 8 10
con gara di trionfi: il mondo e 'l tempo	2 6 8 10
s'empion di te; per le tue gesta il Sole	1 4 8 10
percorre il cerchio in cui l'anno s'avvolge	2 4 8 10
e scambia co' tuoi segni i segni suoi.	2 6 8 10

(*Pronea*, vv. 63-73)

[...]

le nostre destre, e forti; a ragion detto	2 4 6 9 10
il possente sei tu, ma non pertanto	3 6 10
più d'un possente dall'eccelsa Tura	1 4 8 10
fa di sé mostra. «Oh, – rispos'ei, col tuono	1 3 4 5 8 10
d'un'infranta allo scoglio e mugghiante onda –	3 6 9 10
chi mi somiglia? Al mio cospetto innanzi	1 4 8 10
non resistono eroi; cadon prostrati	3 6 7 10
sotto il mio braccio. Il sol Fingallo, il forte	1 4 6 8 10
re di Morven nembosa, affrontar puote	1 3 6 9 10
la possa di Svaran. Lottammo un tempo	2 6 8 10
sui prati di Malmorre, e i nostri passi	2 6 8 10
crollaro il bosco; e traballar le rupi	2 4 8 10
smosse dalle ferrigne ime radici;	1 6 7 10

(*Fingal*, I, vv. 26-38)

Sulla metrica dell'*Ossian* si è già espresso in modo esauriente Carlo Emilio Roggia, che ha osservato come, di fronte alla prosa paratattica di Macpherson, Cesarotti dovette forgiare un metro del tutto nuovo, dove il verso «non si sostiene con altro che con la maestà dell'ondeggiamento periodico».<sup>184</sup> In direzione opposta rispetto alle soluzioni più consolidate, basate su «strutture frasali di un certo respiro, su una continua movimentazione dell'ordine delle parole, con la creazione di iperbati, anche a lunga gittata, destinati a mantenere in tensione l'edificio testuale», Cesarotti avrebbe adottato una discorsività franta e lineare, «avendo cura di creare una sistematica discronia con il metro in modo che partizioni sintattiche e partizioni metriche coincidano il meno possibile, rilanciando a turno il movimento».<sup>185</sup> A conferma di ciò, basterà osservare nelle tabelle i dati sulla tendenza alla partizione (Tab. 5.2) e alla pausa-rilancio, altissimi rispetto al resto del *corpus*.

Colpisce, però, il fatto che Cesarotti resti sostanzialmente fedele a questa soluzione anche nella *Pronea*, che è molto distante dal mondo epico dell'*Ossian* e non dipende da nessuna fonte straniera. Le tabelle mettono in luce qualche differenza: a una sostanziale

<sup>184</sup> M. Cesarotti, *Poesie di Ossian*, Comala, I, p. 890. Cfr. Roggia 2007, p. 12.

<sup>185</sup> Roggia 2007, p. 13

parità di dati relativi all'incidenza della pausa-rilancio, si riscontra nella *Pronea* una minore tendenza alla partizione, segnalata anche dalla più bassa incidenza dei PM di primo livello. A livello testuale ciò si traduce in una maggiore ariosità dei segmenti rilanciati in emistichio, come se Cesarotti tentasse di assegnare maggiore sostenutezza all'*elocutio*. L'andamento discorsivo, che resta ancorato a un'architettura sintattica lineare e priva di incisi, viene ostacolato da anastrofi e incisi di gusto neoclassico. Ciò emerge soprattutto nel passaggio dalla narrazione della cornice alle lunghe elocuzioni di *Pronea*:

Ma la Diva maggior tutti a sé chiama  
gli attoniti miei spirti e in voce ond'esce  
non più intesa armonia schiude le fonti  
d'arcane verità. «Mortal, che a tanto  
sei degnato d'onore, in me conosci  
la celeste *Pronea*, fida compagna  
del Rettor delle cose; io, che dal primo  
albeggiar di natura ad esso accanto  
col Poter col Saper l'opre divido  
e le cure del mondo, e degli eventi  
ragguaglio il corso ai mal compresi fini  
di quell'alto Voler che a tutto è norma.  
Queste che miri son l'umane forme  
dell'alme idee, che del cecropio saggio  
già s'affacciò all'irraggiato sguardo,  
Bello e Ben, Retto e Ver: la Mente Eterna  
nate di sé le si vagheggia e lascia  
scapparne un'ombra ad improntar gli spirti  
de' saggi e degli eroi, perch'abbia il mondo  
d'altre virtù non comuni esempi.

(*Pronea*, vv. 148-168)

Al di sotto di tali differenze, però, se messi a confronto con i poemetti di autori come Parini, Foscolo e Monti, i testi di Cesarotti sembrano accomunati da una chiara tendenza a sfaldare la serie metrica in segmenti minori continuamente rilanciati, o completati, internamente al verso. Cesarotti inaugura una concezione dello sciolto che coincide con una delle soluzioni in astratto più meccaniche e seriali: disattendere costantemente i confini di verso e superare la misura dell'endecasillabo per valorizzare il ruolo propulsivo delle pause interne. Il suo metro, specialmente nell'*Ossian*, tende ad essere ridotto ai minimi termini: fa emergere la centralità del verso e dell'emistichio come unità prosodico-discorsive autonome, dissolvendo la tendenza architettonica della linea classicistica alta (Foscolo, Parini, Monti). Ciò non significa indebolire la funzione del verso: nell'essere scomposto e ricomposto per assecondare le esigenze della sintassi, l'endecasillabo agisce come cellula fondamentale del ritmo e del discorso.

I dati relativi all'*Urania* di Manzoni evidenziano una sostanziale somiglianza alla *Pronea*, con però l'incremento di incisi sintattici (Cfr. Tab. 5.2, *Tendenza secondaria*). Non è una differenza trascurabile: Manzoni, rispetto a Cesarotti, sospende il discorso, dilata le sequenze superficiali, lenisce l'azione propulsiva e altrimenti seriale dei rilanci. Introducendo pause di periodo all'interno dei PM, inoltre, Manzoni evita le derive apnoiche di Frugoni, preferendo invece un'articolazione più calibrata e armonica:

Di dolor punto e di vergogna, al volgo	3 4 8 10
l'egregio vinto si sottrasse, e solo	2 4 8 10
sul verde clivo, onde l'aëria fronte	2 4 5 8 10
spinge il Parnaso, s'avviò. Dolente	1 4 8 10
errar da l'alto Licoreo lo scorse	2 4 8 10
Urania Dea cui fu diletto il fato	2 4 8 10
Del giovanetto, e di blandir sua cura	4 8 10
nel pio voler propose. È nei riposti	2 4 6 10
del sacro monte avvolgimenti un bosco	2 4 8 10
romito, opaco, ove talor le Muse,	2 4 5 8 10
sotto il tremolo rezzo esercitando	1 3 6 10
l'ambrosio piè, ringioviniscon l'erbe	2 4 8 10
da mortal orma non offese ancora.	3 4 8 10

(*Urania*, vv. 90-102)

Sul piano accentuale, Manzoni e Frugoni appaiono invece simili, poiché entrambi privilegiano nettamente il modulo III (x, 4,8,10), che si attesta da solo attorno al 40% delle occorrenze. Manzoni, però, impiega più raramente la ribattuta di 7a, ricorre in misura più modesta ai tipi giambici densi (I, VI) e valorizza maggiormente il modulo anapestico (3,6,10 e, a seguire, 1,3,6,10), a conferma di un atteggiamento più elegante e neoclassico. In definitiva, lo sciolto manzoniano si colloca, per aspetti diversi, vicino a Frugoni e a Cesarotti: come nell'*Ossian* e nella *Pronea*, resta forte l'asincronia tra sintassi e metro, ma l'incremento d'incisi e iberbati sintattici preserva l'*Urania* dalla serialità di Cesarotti; rispetto a Frugoni, invece, Manzoni circoscrive maggiormente le volute sintattiche interne ai PM, inseguendo un andamento armonico e circolare più affine alla sensibilità di Monti e in genere al canone neoclassico.

### 3.5. Lo sciolto della novella in versi

Uno studio sullo 'sciolto' nella novella in versi è poco supportato dallo scarso impiego di questo metro nel genere in questione; nel nostro caso lo è ancora meno per la riduzione del *corpus* a soli due testi (il *Clotaldo* e l'*Edmenegarda*), peraltro così diversi da sembrare quasi imparagonabili. Proprio sulla base di questa diversità, però, si possono almeno esemplificare due tendenze in linea con quanto detto fin qui sui *Versi sciolti* di metà Settecento e su quelli di Foscolo, Parini, Monti Cesarotti e Manzoni.

La Tab. 5.1 indica, per il *Clotaldo*, una situazione piuttosto frammentaria e circolare. La serie metrica è scandita in sequenze asindetice (PM<sub>II</sub>) di dimensione modesta (in media tra i cinque e i sei versi), a loro volta scomponibili in sequenze di ridottissima dimensione (in media meno di due versi; vd. anche il dato generale relativo alla tendenza alla partizione, Tab. 5.2), che finiscono per incidere frequentemente la serie metrica (Tab. 5.1: l'incidenza dei PM è 51,33, la più alta di tutto il *corpus*). A rendere particolare lo sciolto di Carrer è anche la prosodia, fondata su configurazioni a *ictus radi*, come il modulo bilanciato III (x,4,8,10) e quello anapestico (V: x, 6, 10); questi *pattern* sembrano supportare una sintassi agile, priva di pause, assegnando al discorso un passo spedito e a tratti persino monotono:

PM <sub>II</sub> 1	
	Nell'intime latèbre della torre, 2 6 10
	che da lontano il navigante esplora 4 8 10
	mentre fende le azzurre onde tirrene, 1 3 6 7 10
	miserabile segno alla vendetta. 3 6 10
PM <sub>II</sub> 2	
	Di potente nemico, un'infelice 3 6 10
	salma, dai ceppi e dal digiuno affranta, 1 4 8 10
	su duro letto di macigno posa. 2 4 8 10
PM <sub>II</sub> 3	
	Ma di quella infelice offesa salma 3 6 8 10
	animator lo spirito gentile 4 6 10
	traspar dai scintillanti occhi, e dal viso 2 6 7 10
	che, macero e pallente, ancor è bello. 1 2 6 8 10

(*Clotaldo*, I, vv. 1-11)

Carrer non sembra ricorrere frequentemente all'espedito sosta-rilancio, ma quando lo fa non disdegna di introdurre una pausa periodale in mezzo al verso, indebolendo la coesione interna dei periodi metrici (le pause in questione sono segnalate da un gradino):

Frema Clotaldo, e gli disciolse i ceppi  
lo sconosciuto.

Ed ecco a mano a mano

All'agitar di spesse faci il tetro  
penetrare rischiarà, e d'armi tutto  
si riempie e d'armati.

Era fra loro

il garzon fido, vulnerato il fianco  
da mortal punta, e duo guerrier pietosi  
quinci e quindi folcean la debil salma.

(*Clotaldo*, I, vv. 1-11)

L'organizzazione generale del metro ha ben poco dell'agile e dinamica partitura di Foscolo, Parini o Monti, e tende, nella sua leggerezza e linearità, a segmenti talvolta al limite del verso-frase.

Se dovessimo individuare un autore simile a Carrer per valori prosodici e strutturali potremmo indicare Pindemonte, che tuttavia espande la dizione con maggiori incisi e un impiego più frequente del modulo giambico denso (I). Anche la *Francia* presenta PM tendenzialmente brevi e coesi, con un moderato impiego dell'espedito pausa-rilancio (il valore è simile a quello del *Clotaldo*) e un conseguente rispetto del verso e dell'emistichio. La pausa interna è sfruttata più come sosta periodale che come accelerazione in avanti, con un risultato complessivo a mezza via tra la circolarità giambica dei *Versi sciolti* e la franta prosaicità di Carrer:

PM<sub>II</sub>1

Venni di Senna a le famose rive,	1 4 8 10
e udii le voci, e illustri detti e forti	2 4 6 8 10
bevea l'orecchio cupido, e rinati	2 4 6 10
sovra labbra novelle antichi sensi.	1 3 6 8 10
E d'ogni parte del bel regno intanto	2 4 8 10
col destin, co desiri, e con le scritte	3 6 10
speranze in man de le provincie intere	2 4 8 10
giunger vedeansi i Cittadini: accolta	1 4 8 10
in breve spazio è Francia. Alfin l'Aurora	2 4 6 8 10
tanto bramata in Oriente apparve.	1 4 8 10

PM<sub>II</sub>2

Prima ne templi e innanzi ai santi altari	1 4 6 8 10
vassi con pompa, e in lungo ordine e folto	1 4 6 7 10
concordia e luce ad impetrar da l'Alto.	2 4 8 10
Piena dei fidi Messaggier, che tutto	1 4 8 10
un Popolo inviò, la via mereggia.	2 6 8 10

PM<sub>II</sub>3

Seguon gl'Illustri da la culla: al sole	1 4 8 10
lampeggia l'oro che gli veste e l'elsa	2 4 8 10
de le spade sul fianco, ed il piumoso	3 6 10
bianco cimier tremola al vento. Appresso	1 4 5 8 10
son del cielo i Ministri: tra le brune	1 3 6 10
spoglie viola colorita, e vivo	1 4 8 10
tra la smorta viola ostro pompeggia.	3 6 7 10

(*La Francia*, vv.14-35)

Pindemonte, ad ogni modo, è l'autore dalle caratteristiche meno nette, sia alla lettura sia all'osservazione dei dati. E lo è, come abbiamo visto più volte, anche nella sua sperimentazione letteraria, aperta a sollecitazioni eterogenee, dal poemetto epico-allegorico alla novella (pre)romantica. Sembra quasi che egli non possa essere collocato



con precisione in nessuna delle tendenze del suo tempo, e nemmeno, forse, nel sistema teorico a cui si cerca di ricondurre l'intero *corpus*.

Prati va in direzione opposta, sfruttando la stringa verticale come un contenitore di segmenti autonomi e raramente coincidenti con la misura del verso. Forte linearità, alto impiego della pausa-rilancio e altissima incidenza di pause di periodo in emistichio rendono di fatto nulla la percettibilità dei PM, che si attesta su estensioni medio-ampie. L'*Edmenegarda* sembra accogliere la lezione dell'*Ossian*, ma in un contesto più dimesso e quotidiano, caratterizzato – come evidenzia anche l'impiego costante del verso a gradino – da una certa tendenza dialogica. Lo sciolto pratiano, grazie anche alla linearità della sintassi, ammicca alla prosa romanzesca e teatrale. In tale condizione, anche la sostenutezza retorica assume toni vagamente melodrammatici, a tratti stucchevoli per la sensibilità di un lettore odierno:

Ride il ciel, ridon l'acque, i due bambini	13 4 6 10
ridono anch'essi, il gondolier prosegue	1 4 8 10
la sua canzone; Edmenegarda pende	4 8 10
sul negro abisso. E son tutti d'amore,	2 4 7 10
E son tutti di pace i suoi pensieri.	3 6 10
Dalle molli rapita ale de' venti,	3 6 7 10
tocca a Lido la prora. E se non fosse	1 3 6 10
prepotenza de' fati, un'altra volta	3 6 8 10
io pregherei che ti spezzasser l'onde,	4 8 10
malvagia barca, tutti trangiottendo	2 4 6 10
questi innocenti – a dissipar le fila	1 4 8 10
dell'orrendo peccato. A te da canto	3 6 8 10
susurra, o donna, l'angelo caduto	2 4 6 10
tenebrose lusinghe: e una fatale	3 6 10
malinconia nel core insinüarsi	4 6 10
tu senti già. Meglio per te sarebbe	2 4 5 8 10
un tempestoso delirar di sensi,	4 8 10
che ti gittasse al marinaio in braccio.–	4 8 10
schifosa e breve durería la colpa!	2 4 8 10
Ella prese i fanciulli e lentamente	1 3 6 10
venne sul Lido: nuda e desolata	1 4 6 10
è quella terra; e di romite pietre	2 4 8 10
sparsa all'intorno: non le onora un segno,	1 4 8 10
non le guarda una croce: eppur custodi	3 6 8 10
stanno colà d'una progenie estinta.	1 4 8 10

(*Edmenegarda*, vv. 107-131)

Si concorda quindi con Clara Borrelli sul fatto che lo sciolto dell'*Edmenegarda* non rappresenti una rivendicazione poetica di stampo colto, ma piuttosto una ricerca in direzione prosastica (per quanto di una prosa patetica e raffinata) alternativa allo schema

chiuso dell'ottava rima.<sup>186</sup> Nella ballata/epistola *Armede*, Prati sembra ripiegare verso un maggior rispetto delle unità prosodiche minime (endecasillabo ed emistichi), sfruttate con valore armonico ed equilibrante. L'esito finale supporta la dimessa eloquenza dell'epistola in versi, a conferma forse di una variazione di registro legata anche al tipo di contenuto e alla natura enunciativa o narrativa del discorso, come osservato anche nel confronto tra il *Prometeo* e la *Feroniade* o tra l'*Ossian* e la *Pronea*; l'effetto complessivo, però, resta nella sostanza fluido e discorsivo:

«La guarda,  
tu mi dicesti. Ella morrà. Che giova  
darla all'amplesso del suo dolce amico  
or che l'è forza abbandonar la vita?  
Oh, superbie de' padri! oh, dolorosi  
della stirpe e dell'òr vaneggiamenti!»  
E in così dir t'uscian caldi sospiri  
dal cor profondo.

Lungamente allora  
di queste si parlò vergini afflitte.  
Da sogni sóavissimi e crudeli,  
che, sull'alba, si rompono col pianto,  
e talor colla morte.

E in quelle fosche  
fantasie così forte era e segreto  
l'insister della mente, e così amara  
la voluttà del favellarne in quella  
piaggia romita, ch'io non so ben dirti  
se altro giorno ebbi mai più desolato  
per la tanta pietà che me ne incolse.

(*Armede*, in *Opere*, II, vv. 15-32)

### 3.6. Riepilogo sullo sciolto sette-ottocentesco

Può sembrare che l'analisi qui proposta abbia prodotto risultati frammentari e divergenti. In parte è così, ed è il rischio in cui si incorre quando si compie una disamina su un *corpus* molto eterogeneo. Tuttavia, attorno a un nucleo di autori che si distingue proprio per una 'moderata' varietà di soluzioni, e che comprende Parini, Foscolo e Monti, si possono individuare due tendenze di massima osservabili su diversi

---

<sup>186</sup> Vd. Borrelli pp. 75 e 92. Cfr. anche, p. 92.: «Il Prati, respingendo la facile musicalità e cantabilità dell'ottava, adotta l'endecasillabo sciolto, perché lo sente come il metro più vicino alla "natura", di cui è in grado di rendere la molteplice, inesauribile ricchezza, aderendo al soggetto trattato senza parole ed espressioni inutili, senza alcunché di superfluo, come ad esempio la rima».

livelli: una propensione a marcare la ritmicità del dettato e una, invece, a fare del metro una misura quasi ‘virtuale’, continuamente disattesa dal discorso.

Un primo livello è quello che riguarda la struttura sintattica del verso: autori come Algarotti, Bettinelli, Manzoni e Pindemonte tendono a incidere l’endecasillabo ma a rispettarne allo stesso tempo le partizioni interne. Altri, come Foscolo, Parini (con moderazione), il Monti della *Feroniade*, ma anche Cesarotti e Prati, sfruttano l’emistichio come punto di sosta e/o rilancio, con esiti anche molto diversi, che però si fondano pur sempre sul superamento del confine di endecasillabo; il verso può allora risultare tutt’altro che frammentario e circolare (è appunto la soluzione pausa-rilancio). A marcare la differenza tra gli autori è in questo caso il modo in cui viene sfruttata la pausa interna al verso, soprattutto quando funge da confine di periodo: se in Cesarotti (specialmente nel *Fingal*) e Prati la serie metrica viene disciolta in un susseguirsi lineare di segmenti brevi, privi di evidente organizzazione superficiale (endecasillabo virtuale), in Foscolo, Parini e Monti tale pausa può fungere da ‘cerniera’ semantico-sintattica in un gioco di pesi e contrappesi, fondato sulla disposizione di sequenze che si rilevano reciprocamente. Frugoni, come abbiamo visto, presenta una tendenza abbastanza elevata alla pausa-rilancio, ma all’interno di un contesto franto e sintatticamente involuto per mezzo di incisi: l’effetto è quello di un continuo rallentamento della lettura, che risulta meccanica, frammentaria e densa sul piano ritmico.

A livello di organizzazione complessiva del metro, i due poli, ritmico e virtuale, sono ancora più evidenti. Da un lato vi sono gli autori dei *Versi sciolti* (e in parte Carrer), con PM che circoscrivono sequenze sintattiche coese, tendenzialmente brevi (con eccezione di Frugoni), circolari e scandite internamente da incisi di carattere retorico-intonativo; dall’altro vi sono Prati, Cesarotti e in parte Manzoni, dove il concetto di PM cede di fronte a una serie ininterrotta di segmenti sintattici brevi e finiti. Il metro – inteso qui come struttura che organizza il discorso – sembra non avere alcun ruolo, o meglio sembra averlo nel momento stesso in cui si riduce ai minimi termini: ad assegnare ritmo e forma al testo è una seriale combinazione di mattoncini base (il verso e l’emistichio), che rivelano l’importanza dell’endecasillabo ma anche la totale virtualità di ogni architettura superficiale. Foscolo, Monti e Parini restano al di fuori di questi estremi, giocando su una maggiore ariosità e varietà delle sequenze sintattico-prosodiche; Manzoni, invece, calca sulla complicazione interna della sintassi, la quale, rifuggendo dalla meccanica linearità cesarottiana, finisce per rallentare il dettato all’interno di strutture più circolari e coese.

Infine, al di là dell’organizzazione del metro o del verso, i due poli appena descritti emergono anche nella sola prosodia: gli autori dei *Versi sciolti*, più almeno il Manzoni dell’*Urania* e il Cesarotti della *Pronea*, marcano il ritmo del discorso e degli incisi sintattici e intonativi con moduli giambici densi; Foscolo, Parini e Monti, benché con soluzioni diverse, rispettano l’integrità dell’endecasillabo, inseguendo un originale compromesso tra esigenze sintattiche e ritmiche: Foscolo valorizza la ribattuta di 7a con funzione di rilancio, Monti distende il verso su profili a ictus radi (V) o ben bilanciati

(III), Parini sfrutta i moduli giambici per unire ciò che la sintassi e la retorica sembrano separare.

La soluzione ritmica, se portata a un estremo di banalizzazione, può presentarsi anche come semplice giustapposizione di versi autonomi, in grado cioè di accogliere un'intera frase o comunque un segmento sintattico-intonativo in sé concluso. È ovviamente una soluzione distante dai gusti degli autori del nostro *corpus*; a tratti la si trova in Pindemonte, Carrer e Monti, senza però un'eccessiva serialità; emerge invece in contesti forse meno sorvegliati, come ad esempio nel *Camillo* di Botta:

Era dell'anno la dolce stagione,  
e sopra ogni animal d'aria e di terra  
e sopra quei che son ne l'acque immersi  
la diva figlia di Saturno ed'Opi  
spargea propizia i suoi fecondi influssi,  
quando i Romani di lor forte prole  
non indarno gelosi , in mezzo al circo  
fer di fanciulle il scellerato furto,  
per cui Sabina ancor s' adira e freme.  
A tant'oltraggio la saturnia Giuno,  
cui son le nozze intemerate a cura,  
prima sdegnosa lungo tempo tacque,  
poscia al dolore ed al furore in preda  
così proruppe: «Adunque sì son io  
già tante volte omai da questa gente  
schernita e vilipesa? E non le basta  
d'aver così rapita la latina  
donna e l'argiva, ch'anco pur l'intatte  
sabine figlie di macchiare osaro?

(*Camillo*, I, vv. 51-69)

Quest'ultima soluzione, specialmente nella coincidenza tra verso e sintagmi intonativi, compare non di rado anche nella *Grotta platonica* di Angelo Mazza, forse per la subordinazione del metro alle esigenze di una prosa piana e filosofica:

Passa il grand'astro, che misura i tempi,  
rallegator animator de l'orbe,  
che senza posa saettando intorno  
i segni ardenti de l'obliquo cerchio,  
vertiginoso turbina e colora  
i quattro aspetti del volùbil anno.  
Passa la queta del notturno cielo  
imperadrice, che d'un lume gelido  
sua faccia variabile inargenta;  
ed or di sé più presso ed or più lungi

fa in vario azzurro scintillar le stelle;  
 e passan cento d'animai, che d'orma  
 stampano il suolo, e l'aere apron col volo,  
 sembianze innumerabili infinite.  
 Tutte di forma di color diverse  
 di moto d'attitudine di vita.  
 L'uom, che nulla di ciò scorge, menzogna  
 lo crede, e 'l guardo in contemplando pasce  
 nel dirimpetto de lo speco erranti  
 l'immagin vane de' veraci obbietti.

(*Grotta platonica*, vv. 45-64)

I due poli della ritmicità e della virtualità del metro, che nel Sette-Ottocento vengono combinati per supportare esigenze discorsive fluide ma percettibili, giocano un ruolo significativo nel destino del verso sciolto: come vedremo nella parte quarta (cap. III), Pascoli accoglierà tutte queste istanze in una sintesi originale, a sua volta sintomatica di un contesto storico mutato. Nel panorama dell'ultimo Ottocento, infatti, le forme più tradizionali della narrazione, tra cui anche il verso sciolto, dovranno fare i conti non solo con la prosa, ma anche con la 'rivoluzione' del verso libero.

### III. Forma virtuale e prosaicità: l'ottava rima tra Sette e Ottocento

#### 1. Considerazioni preliminari

In un recente saggio apparso su «Stilistica e metrica italiana»,<sup>187</sup> Maria Cristina Cabani ripercorre le tappe più significative degli studi sull'ottava del *Furioso*, discutendo anche i diversi approcci metodologici che si sono susseguiti nel tempo. Il concetto chiave della sua riflessione, a tratti quasi provocatoria, è che gli studi metrico-stilistici sviluppatosi nel corso del Novecento hanno finito per confermare le considerazioni estetiche di Benedetto Croce (e prima ancora della critica ottocentesca); il quale, prendendo le mosse da una «difesa dell'unitarietà [...] come caratteristica specifica della poesia», non analizza mai l'ottava, «nel senso che non la disseziona per spiegarne i meccanismi», ma «la descrive metaforicamente, cioè poeticamente».<sup>188</sup> Volendo portare all'estremo le implicazioni del saggio, pare quasi che un buon giudizio 'intuitivo' sulla forma metrica possa essere di per sé sufficiente a coglierne l'essenza strutturale e stilistica, fino a rendere superflui o accessori gli studi di natura quantitativa. Non è ovviamente questa la tesi definitiva della Cabani, che ribadisce a più riprese l'importanza del 'dato' e del 'metodo' come limite all'arbitrarietà; la sua disamina, però, mette sicuramente in luce alcune criticità su cui è bene tornare.

---

<sup>187</sup> Vd. Cabani 2018.

<sup>188</sup> Ivi, p. 62.

Le osservazioni più severe riguardano lo studio di Stefano Dal Bianco sull'endecasillabo dell'Ariosto:

[secondo Dal Bianco] sarebbe possibile ovviare coi dati oggettivi alla soggettività di certe interpretazioni. Lo stesso Dal Bianco riconosce subito, però, i limiti della sua indagine «ritmocentrica» e, in particolare (particolare non da poco in un'indagine che si pretende oggettiva) il carattere «oltremodo soggettivo» delle «scelte scansionali».

[...] Nell'ultima sezione l'analisi ritmica è ricongiunta con quella tematica. Mancano conclusioni perché non sono quelle lo scopo dell'indagine, che si offre come puramente descrittiva e quantitativa. Ma proprio questa assenza denuncia a mio parere la sconfitta dell'ambizione di una ricerca che si propone come 'scientifica', ma si rassegna a un calcolo senza risultato.<sup>189</sup>

A queste prime osservazioni della Cabani si potrebbero fare almeno due obiezioni: la prima è che, in qualsiasi ricerca, la scelta dei criteri di osservazione implica sempre un grado minimo di soggettività, perché di fatto ogni misurazione costituisce un filtro sulla realtà osservata; l'importante – e questo Dal Bianco lo fa – è chiarire i criteri fin dal principio, dando così la possibilità al lettore di rivedere i dati, relativizzare i risultati ed eventualmente confutarli. La seconda, invece, riguarda lo scopo della ricerca, che secondo la Cabani dovrebbe essere quello di giungere sempre e comunque a delle conclusioni; dal punto di vista di chi scrive, uno dei limiti degli studi letterari risiede proprio nella pretesa di ottenere *sempre* un'interpretazione definitiva e nuova sull'oggetto studiato, quando invece potrebbe essere necessario incrementare i dati per metterli a disposizione del mondo accademico, valorizzare pubblicazioni di carattere parziale e promuovere studi d'*equipe*, pensati in una prospettiva di lungo termine.

Sono invece condivisibili alcune osservazioni di metodo, che dovrebbero valere non solo per il caso di Dal Bianco, ma anche per qualsiasi studio di carattere metrico-prosodico:

La domanda che sorge spontanea è se effettivamente Ariosto concepisse singolarmente, a uno a uno, i suoi versi o se li concepisse invece già integrati nell'insieme strofico, come sembra di capire da un esame dei *Frammenti autografi*, nei quali, come osserva Contini, Ariosto rinuncia «a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi».<sup>190</sup>

Nel momento in cui si definiscono i criteri e nel momento in cui si procede all'interpretazione bisogna essere ben consapevoli del contesto e bisogna scegliere attentamente *come* interrogare i dati raccolti. Nel caso dello studio di Dal Bianco, ad esempio, si potrebbe cogliere la suggestione della Cabani e decidere di spostare l'attenzione direttamente su altre questioni: le peculiarità stilistiche e ritmiche

---

<sup>189</sup> Ivi, p. 95.

<sup>190</sup> *Ibid.*

dell'endecasillabo ariostesco (e non più dell'ottava), i suoi possibili legami con l'oralità, la sua concezione storica a confronto con altri autori, la sua diversa fisionomia nelle strutture architettoniche dell'ottava e nello sciolto. Lo studio comparato del verso potrebbe essere utile anche per valutare la fondatezza delle ipotesi sul contesto: davvero Ariosto concepisce l'ottava rinunciando «a elementi frammentariamente validi»?

Degne di rilievo sono anche le osservazioni sullo studio di Praloran [2009] relativo alle tecniche narrative del *Furioso*; il giudizio è complessivamente positivo, ma evidenzia anche alcuni limiti dell'analisi:

Il sondaggio mira a designare il ritmo dell'intero poema, tutt'altro che continuo, e a delineare sommariamente alcune funzioni base riservate, per esempio, a uno degli schemi più frequenti come il 4+4. Proprio la sua frequenza, però, impedisce di creare dei collegamenti stabili e mette in guardia dalla pretesa di dedurre dallo schema la funzione. È rischioso, insomma, disegnare la distribuzione degli schemi e pretendere di derivare da essa considerazioni utili sul piano narrativo-discorsivo.<sup>191</sup>

La ricerca di Praloran, in definitiva, sembra doversi affidare a una serie di esempi concreti e casi singoli, proponendo «solo con molta cautela [...] deduzioni di carattere generale». Il «significante metrico», chiosa la Cabani, «rivela la sua autonomia rispetto ai significati».<sup>192</sup> Questa volta, e in modo più evidente, ad essere criticata non è l'analisi degli schemi metrico-sintattici, ma la loro utilità ai fini della domanda che ci si pone. Ed è di nuovo una questione di obiettivi: l'ottava del *Furioso*, in quanto organismo metrico, è potenzialmente altra cosa rispetto all'ottava come struttura di senso. Ciò non toglie che il tentativo di Praloran conservi la propria importanza, se non altro per aver evidenziato una caratteristica della forma altrimenti relegata a giudizi intuitivi, privi di fondamenti 'statistici'.

Il fatto che l'ottava sia una forma chiusa ha favorito la proliferazione di studi metodologicamente rigorosi. In particolare sembra fare scuola la ricerca di configurazioni metrico-sintattiche 'superficiali', in grado di favorire anche raffronti a distanza e convincenti interpretazioni storiche. Il metodo, sviluppato da Marco Praloran e Arnaldo Soldani, sembra funzionare bene nel momento in cui si vuole *descrivere* il rapporto tra confini metrici e sintattici in una data opera; presenta però dei limiti qualora si tentasse di giungere a conclusioni su aspetti espressivi e narrativi (ed è questa, appunto, l'obiezione della Cabani) o di ricostruire una concezione 'culturale' della forma. La maggiore criticità risiede forse in una sorta di tautologia metrica: della sintassi vengono valorizzati *a priori* gli elementi rapportabili alla configurazione della forma (schema rimico, confine di verso, rapporto tra quartine o sestina e distico...), la quale, a sua volta, viene poi descritta sulla base dei nuclei sintattici così individuati. Ci si limita qui a un rapido esempio a partire da alcune considerazioni di Soldani, con

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 93.

<sup>192</sup> *Ibid.*

questa premessa: che l'intento non è quello di demolire la validità dello studio citato – che peraltro non passa mai nettamente dalla descrizione sintattica dell'ottava alla sua interpretazione ritmica, e che affianca agli schemi logico-discorsivi anche l'analisi di molti altri elementi utili a completare il quadro (l'ordine delle parole e l'*enjambement*, le riprese a distanza, la partizione interna del verso etc.); l'obiettivo è semmai quello di discutere alcuni aspetti problematici per definire il metodo più adatto alla presente ricerca. Detto ciò, si leggano queste osservazioni di Soldani, tratte da *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*:

[...] essendo l'ottava una forma metrica fissa, parlare della sua struttura interna significa essenzialmente delinearne la compaginazione sintattico-retorica e logica, e cioè vedere come la linea di svolgimento del discorso disegni all'interno della strofa determinate suddivisioni, ovvero raggruppamenti delle sequenze di versi tenuti insieme dalla medesima unità enunciativa.<sup>193</sup>

Una prima osservazione che si potrebbe fare è che il criterio sintattico non è il solo a delimitare le partizioni interne della strofa, poiché potrebbe affiancarsi, senza coincidere, a una compaginazione di carattere 'contenutistico' basata su aspetti narrativi, espressivi, enunciativi etc. Si tratta però di una convenzione stabilita dello studioso, che va accettata per comprendere il senso del suo discorso. Si veda dunque la nota metodologica:

La regola fondamentale è quella puramente sintattica: è unitaria la porzione testuale che coincide con un intero enunciato o con una frase compiuta (principale o subordinata) o con un sintagma relativamente autonomo (un'apposizione complessa o un lungo complemento o simili); per cui il punto di frattura tra le diverse porzioni testuali coinciderà con il punto di trapasso da un pattern all'altro, come accade nell'esempio seguente, in cui ciascuna frase occupa un distico e lo identifica come unità testuale minima, suddividendo in due parti la quartina: "Ma tutti gli occhi Arsete in sé rivolge, / miserabil di gemito e d'aspetto. / Ei come gli altri in lagrime non solve / il duol, ché troppo è l'indurato affetto" (XII, 101, 1-4). Nel passo citato le due proposizioni sono indipendenti e appaiono separate da una pausa forte, sicché anche le due porzioni testuali risulteranno del tutto staccate tra loro. Ma è evidente che qualora intervengano fenomeni di tipo sintattico, metrico o retorico che connettano tra loro le unità testuali minime (i due distici), si creeranno delle strutture di livello superiore (quartine, sestine ecc.).

Dall'esempio emerge chiaramente come la configurazione sintattica sia valorizzata aprioristicamente in base al metro: se a contare fossero solo porzioni testuali coincidenti con «un intero enunciato» o con «una frase compiuta» o con «un sintagma relativamente autonomo», la proposizione causale che conclude il secondo distico

---

<sup>193</sup> Soldani 1990b, p. 304.



dovrebbe costituire un nucleo a sé;<sup>194</sup> ciò non avviene perché, nell'ottica dello studioso, a contare è il punto di tangenza tra limite sintattico e confine metrico, un po' come nei PM impiegati in questa sede per l'endecasillabo sciolto; il criterio 'puramente sintattico' è insomma scremato a sua volta da una norma metrica, che costituisce il punto di partenza e il punto di arrivo delle categorie individuate. La maggiore criticità, a questo punto, emerge quando il raggruppamento sintattico viene interpretato anche come «impostazione ritmica»: non perché non possa esserlo, ma perché a rigore potrebbe anche non esserlo.

A tutto ciò si sommano alcuni ostacoli all'analisi sintattica che emergono soprattutto nell'esame dei testi ottocenteschi, ma che riguardano anche le ottave del Tasso e dell'Ariosto. In primo luogo, vi è l'annoso problema della punteggiatura, già discusso anche nel caso dell'endecasillabo sciolto.<sup>195</sup> Vi è poi, legato anche a questo aspetto, un margine di ambiguità nel processo di accorpamento dei versi o dei distici in strutture più ampie. Si leggano le parole di Soldani:

[...] quando i distici sono legati da un rapporto di coordinazione la scansione in quartine risulta ovvia. Più difficile è accoppiare i due distici se essi sono occupati da frasi indipendenti, perché in tal caso la loro autonomia sintattica deve essere compensata da una certa continuità logica, che li appai al di là della sintassi.<sup>196</sup>

In seguito a queste considerazioni, lo studioso cita un'ottava e la suddivide in due quartine affidandosi solo «al senso e ad altri indicatori [diversi dalla punteggiatura]», criteri che lui stesso definisce «non precisamente sintattici», quasi in opposizione alle scelte metodologiche enunciate poco prima. Ecco l'esempio (*Liberata*, XIX, ottava 60):

Di qua di là sollecito s'aggira  
per le vie, per le piazze e per le tende.  
I guerrier, i destrier, l'arme rimira,  
l'arti e gli ordini osserva e i nomi apprende.  
Né di ciò pago, a maggior cose aspira:  
spia gli occulti disegni e parte intende.  
Tanto s'avolge, e così destro e piano,  
ch'ardito s'apre al padiglion soprano<sup>197</sup>

A ben vedere, un'eventuale suddivisione sintattica svincolata dalla punteggiatura scongiurerebbe questo tipo di aggregazioni, suggerendo piuttosto uno schema del tipo 2+2+1+1+2, o persino 2+1+1+1+1+2. Le scelte, in molti casi, sono complicate anche

---

<sup>194</sup> Per fare un altro esempio di un caso problematico, nel suo studio sulla *Pulcella* di Vincenzo Monti, Laura Facini è costretta a precisare *a parte* la presenza di pause sintattiche forti all'interno dei versi, trattandosi di un fenomeno «rilevantissimo e tipico della scrittura della *Pulcella*». (vd. Facini 2013, p. 113).

<sup>195</sup> Vd., per il solo caso della *Liberata*, Soldani 1999, p. 305.

<sup>196</sup> Ivi, p. 306.

<sup>197</sup> *Ibid.*

della scrittura in versi, dove l'‘a capo’ e l'azione del metro inducono a rafforzare la separazione di strutture logiche coese. Nelle ottave della tradizione cavalleresca, ad esempio, non è raro imbattersi in proposizioni subordinate che sembrano sfruttare la partizione metrica per acquisire, nel contesto, una propria autonomia prosodica; è il caso, su tutti, di alcune subordinate relative con il pronome posizionato a inizio verso e allontanato con iperbato dall'elemento che espandono; in queste occorrenze, di cui si riportano alcuni esempi, la prosodia indebolisce la differenza tra proposizioni restrittive e attributive, su cui si impone invece una funzione ‘ritmica’ con effetto di ripresa e completamento anaforico:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori

(*Orlando Furioso*, I, ottava I, vv. 1-3)

Perché di lasciar l'elmo anche t'aggrevi,  
che render già gran tempo mi dovevi?

(*Orlando furioso*, I, ottava XXVI, vv. 7-8)

e vi trovar quel vecchio in su la riva,  
che con gl'impresi nomi vi veniva.

(*Orlando Furioso*, XXXV, ottava 6, vv. 7-8)

All'Immortalitade il luogo è sacro,  
ove una bella ninfa giù del colle  
viene alla ripa del leteo lavacro,

(*Orlando furioso*, XXXV, ottava 16, vv. 1-3)

queste mie carte in lieta fronte accogli,  
che quasi in voto a te sacrate i' porto.

(*Gerusalemme liberata*, I, ottava 4, vv. 5-6)

Minerva stessa, [...]

loda ogni colpo del suo braccio degno,  
che Egide avventa condottier di squadre.

(*Teseide*, X, ottava 32, vv. 1-4)

Nè da te, Ippodamia, che la novella  
alba rosata sorga in ciel s'attende,  
Amor ti desta ed Imeneo t'appella,  
che l'aurea face a' tuoi bei lumi accende.

(*Teseide*, X, ottava 4, vv. 1-4)

Sette donzelli attorniando il vanto  
ch'oggi dal Re lo spron dorato avranno.

(*Aliso*, I, ottava 15, vv. 7-8)

Tornando all'esempio di Soldani, la sovrapposizione del criterio contenutistico con quello sintattico produce incertezza e disomogeneità nei risultati, che devono essere interpretati sulla base di espedienti testuali e di specifiche realizzazioni dell'ottava.

C'è, infine, un ulteriore elemento implicato nella tautologia metrica, ed è il concetto di «schema immanente» o «naturale» della stanza. Affermazioni del tipo «col *Furioso* l'ottava [...] porta a realizzazione [...] il suo schema immanente, sia sul piano metrico-sintattico sia dal punto di vista narrativo» sono ambigue; potrebbero infatti alludere sia a una precedente mancanza di schemi originari sia a una loro eccessiva pluralità, ma potrebbero anche riferirsi a una preesistente configurazione 4+4 che Ariosto avrebbe portato a massimo compimento. Sulle tipologie della struttura immanente, inoltre, le posizioni della critica divergono, nonostante siano presentate di volta in volta come intuitive e assodate: Pozzi parla di «schema ideale e per così dire primigenio in quattro distici», senza però giustificare l'asserzione; Soldani, al termine dello studio finora citato, chiama in causa un «modello immanente» 6+2 da cui Tasso si sarebbe svincolato.<sup>198</sup> Di fatto, l'ottava toscana possiede un unico schema certo, ed è quello delle rime ABABABCC, da cui è possibile trarre dei raggruppamenti virtuali più o meno istintivi e convalidati dalla sintassi o dal contenuto (6+2, 2+2+2+2, 3+3+2; 4+4), ma non per questo 'naturali', 'primigeni' o 'immanenti'. C'è dunque una strofa di otto versi con una determinata configurazione rimica su cui possono disporsi, anche in reciproca frizione, diverse componenti del discorso quali la retorica, il contenuto, la sintassi e la prosodia. È del tutto normale, insomma, che gli schemi sintattico-metrici presentino molti limiti nel rimandare anche ad aspetti stilistici e contenutistici.

C'è di più: un discorso sullo schema immanente dell'ottava dovrebbe tenere conto anche dell'oralità e delle sue evoluzioni storico-sociali. L'ottava è una delle forme in assoluto più trasversali: si adegua, fin dalle origini, tanto alla lirica quanto alla narrazione, tanto all'improvvisazione quanto alla scrittura letteraria. È inoltre, come più volte si è evidenziato, un metro che ha avuto una fruizione assai ampia in tutte le fasce sociali, fino almeno all'Ottocento. Non va poi dimenticato che gli stessi Ariosto e Tasso erano ancora immersi in una cultura a forte oralità (il primo probabilmente più del secondo), per cui, nel concepire la strofa, potevano risentire delle modalità di esecuzione più diffuse nelle piazze e nelle corti. Stando alle testimonianze degli improvvisatori e degli etnomusicologi, l'ottava popolare tende a essere suddivisa in 'periodi' coincidenti con le quartine,<sup>199</sup> benché vadano poi fatte distinzioni su scala

---

<sup>198</sup> Ivi, pp. 329-330.

<sup>199</sup> In particolare si può pensare al periodo musicale regolare è una struttura 2+2, dove il primo distico ha cadenza imperfetta e il secondo cadenza perfetta. Cfr. Zuliani 2009, p. 62: «Si tratta quindi dello schema ritmico «di grado zero» per una melodia, mentre tutti gli altri tipi di periodo sono detti irregolari. È la

regionale<sup>200</sup> e restino aperte le questioni dell'evoluzione diacronica degli schemi melodici e dei trapassi tra pratica del canto colto e pratica del canto o della recitazione folklorici. Anche nei casi di accertata bipartizione, però, la divisione simmetrica non è sempre segnalata dalla sintassi; nel già citato manualetto di Francesco Burroni, ad esempio, la suddivisione in quartine è riconoscibile sulla base della cantilena e di aspetti prettamente semantici o espressivi:

Per quanto l'ottava sia strutturata su una sola strofa, e costituisca di conseguenza un *unicum*, troviamo spesso una sorta di divisione in due parti, come se la strofa fosse idealmente divisa in due quartine. Divisione stilisticamente corrispondente anche alla divisione bipartita della melodia che conclude la sua linea melodica alla fine del quarto verso per poi ripetersi quasi uguale nei versi dal quinto all'ottavo. Utilizzando questo tipo di struttura bipartita possiamo ad esempio impostare un discorso di difesa con i primi quattro versi e sferrare poi l'attacco all'altro interlocutore con la seconda parte della strofa. Nel caso in cui il tema non sia un contrasto ma un colloquio su un argomento, la prima quartina potrà essere volta al commento dell'ottava precedente e la seconda ad una propria considerazione.<sup>201</sup>

Gli esempi riportati dal compilatore, privi di punteggiatura, rafforzano l'impressione che la sintassi resti potenzialmente slegata dall'individuazione dello schema 'naturale' 4+4:

ma chi il piacer d'usarmi lo conobbe  
poi non pote' di me più fare a meno  
sarà pur vero che 'un l'usò Giacobbe  
ma dopo mi diffusi in un baleno  
te invece sei da sempre tra le robbe  
che 'l mondo di tragedie fanno pieno  
se 'un esistesse pugnale o coltello  
questo pianeta sarebbe più bello<sup>202</sup>

Casi simili sono presenti anche nelle trascrizioni offerte da Maurizio Agamennone nel saggio *Cantar l'ottava*, certamente più autorevole rispetto al suddetto manualetto.<sup>203</sup> Gli studi dei musicologi mostrano inoltre come ogni singolo verso possieda una propria autonomia melodica, marcata da melismi e pause nell'ultima sillaba tonica e talvolta anche in sede di emistichio.

---

naturale veste melodica di qualunque poesia abbia struttura metrica quadripartita, dal distico di alessandrini [85] alla quartina, ma è anche quello prevalente nella musica strumentale, a cominciare dall'antica musica a ballo».

<sup>200</sup> Per una bibliografia di massima sull'esecuzione della poesia estemporanea italiana si veda almeno Agamennone 1986, Agamennone 2017, Collaer 1965, Franchi 1985, Gentili 1985, Tagliavini 1988.

<sup>201</sup> Burroni 2009, p. 80.

<sup>202</sup> *Ibid.*

<sup>203</sup> Kezich 1987, pp. 171-218.

Le ottave estemporanee sono ovviamente altra cosa rispetto a quelle letterarie dell'Ariosto e del Tasso; la stratificazione del metro doveva essere molto varia già nel XVI secolo: c'erano, più di quanto siamo abituati a pensare oggi, ottave a tutti gli effetti cantate e musicate, con modalità variabili a seconda del contesto socio-culturale; c'erano ottave cantilenate, altre pensate per la lettura ad alta voce, e probabilmente iniziava a farsi strada anche l'idea che il metro potesse essere concepito *preferibilmente* per la lettura intima e silenziosa. Il tutto dipendeva anche dal registro e dalla destinazione del testo, a seconda che fosse lirico o narrativo, estemporaneo, semi-letterario o colto. Non è del tutto fuorviante, però, ricordare che anche le ottave dell'Ariosto (e in modo forse diverso quelle del Tasso) potevano essere cantate sugli schemi melodici tradizionali, e che ancora nel tardo Cinquecento restava importante il richiamo alla lettura ad alta voce. Inoltre, anche volendo ignorare la questione dell'oralità nell'analisi dei poemi cinquecenteschi, bisognerebbe comunque tenerne conto nell'esame della tradizione canterina o di quella lirico-cortese del rispetto e dello strambotto. Tutto ciò rende problematica l'interpretazione diacronica del metro: non solo permane il dubbio sui riferimenti 'virtuali' di autori come Tasso e Ariosto, ma resta aperta anche l'interpretazione della tradizione precedente, alla luce della quale viene spesso ribadita la novità dell'ottava cinquecentesca. Sono aspetti su cui torneremo anche nei prossimi paragrafi.

Il rapporto con l'oralità viene spesso toccato nell'esame di formule di ripresa o altri espedienti narrativi ed espressivi; qualcosa di più, tuttavia, si potrebbe fare anche per la sintassi e per la concezione della forma poetica. Da questo punto di vista bisognerebbe assottigliare il rischio di tautologia metrica, esaminando le strutture sintattiche indipendentemente dalle attese formali e da ipotetici schemi immanenti; si tratterebbe, insomma, di impostare l'analisi del metro sulla base di rilievi sintattici, schedando in primo luogo tutti i rapporti logico-discorsivi (all'interno e al confine di verso) e procedendo solo in un secondo momento alla verifica di eventuali ricorrenze o infrazioni in posizioni forti dello schema metrico (limite di verso, di distico, di quartina etc.). È quanto è stato fatto da Luca Zuliani per le quartine del sonetto tra Due e Cinquecento, con particolare attenzione per il *Canzoniere* petrarchesco, da cui sono emerse anche interessanti ipotesi sulle modalità di fruizione e concezione della forma.<sup>204</sup> Uno studio di questo tipo, per la sua mole e per il tempo che richiede, non può essere intrapreso in questa sede, dove si è dovuto ricorrere a una soluzione di compromesso.

---

<sup>204</sup> Il riferimento è a Zuliani 2009.

## 1.1. Criteri impiegati per la schedatura

### a. Configurazione sintattica dell'ottava:

L'elemento più critico, in questo studio, consiste nella prospettiva diacronica ampia e nella mancanza di dati numerosi sulle ottave delle novelle e dei poemi analizzati. Non si potrà compiere un esame specifico delle singole opere tale da metterne in luce esaustivamente gli aspetti contenutistici, sintattici e prosodici, ma bisognerà focalizzare l'attenzione sulla concezione della forma tra Sette e Ottocento, cogliendone l'evoluzione anche alla luce delle considerazioni fatte finora sul rapporto tra poesia e prosa o sugli intenti di classicisti e romantici.

Per descrivere i criteri qui adottati può essere utile partire da un'ottava dell'*Orlando furioso* (XIX, ottava 3) analizzata da Praloran [2009]:

Cercando già nel più intricato calle  
il giovane infelice di salvarsi;  
ma il grave peso ch'avea su le spalle  
gli faceva uscir tutti i partiti scarsi.  
Non conosce il paese, e la via falle,  
e torna fra le spine a involuparsi.  
Lungi da lui tratto al sicuro s'era  
l'altro, ch'avea la spalla più leggera.

Secondo i criteri di Praloran, quest'ottava rientrerebbe nel gruppo 2+2+2+2. Pensando alla lettura (come nell'approccio dei trattatisti rinascimentali), la stanza in questione tende in effetti a suggerire tale scansione, benché si possa facilmente interporre una pausa sintattica e intonativa tra i vv. 5-6. La configurazione quadripartita, dunque, non tiene conto di tutte le pause sintattiche in corrispondenza di rima, mentre invece sembra partire dal presupposto – non certo infondato – che l'ottava sia virtualmente suddivisibile in schemi pari della dimensione 'minima' del distico. Se però volessimo sfruttare i rapporti logici per fare qualche supposizione sul modo ariostesco di concepire la stanza – sul modo, cioè, con cui Ariosto progettava 'mentalmente' l'architettura discorsiva sulla base di una precisa idea del metro – potremmo suddividere il passo in tre blocchi giustapposti: uno di 4 versi, costituito da due periodi coordinati; un distico ai vv. 5-6, costituito da un periodo con principale e coordinata; un ultimo distico ai vv. 6-7, che contiene un unico periodo unito dall'inarcatura. Tutto ciò per dire che è davvero difficile, in molti casi, stabilire per ogni strofa uno schema metrico-sintattico assoluto.

Osservazioni come queste hanno stimolato la ricerca di criteri quanto più possibile rigorosi, in grado di venire in contro alle esigenze di questo studio ma anche, entro certi limiti, di rendere possibile un confronto con i dati già esistenti. In primo luogo, rinunciando per le ragioni già dette all'analisi esaustiva della sintassi, si è scelto di assegnare importanza alle pause logiche poste a fine verso e non a quelle interne; l'inarcatura (indipendentemente del suo grado di intensità ed estensione) costituisce

dunque un elemento di coesione nella definizione dei raggruppamenti superficiali. Ciò, come si è visto più sopra, va incontro anche alla concezione rinascimentale della lettura: benché non sia impossibile in assoluto sospendere l'intonazione in corrispondenza di un'inarcatura, la sua proscrizione nel luogo deputato alla pausa (il confine di distico) ne suggerisce la funzione di collante tra verso e verso durante l'esecuzione.

Altro criterio stabilito è l'analisi e suddivisione dell'ottava su più livelli 'gerarchici', sempre tenendo conto del principio logico-sintattico:

**1) Livello (sintattico)-prosodico:** è quello più vicino alle *possibili* pause della lettura, nel senso che non tiene conto né delle gerarchie sintattiche né di supposti o verificabili schemi virtuali, ma soltanto dei raggruppamenti divisi da pause logiche a fine verso e uniti, tra un confine a l'altro, dall'inarcatura. L'esempio dell'ottava ariostesca appena discusso (XIX, ottava 3), stando a questo criterio, andrebbe ricondotto a uno schema prosodico 2+2+1+1+2. Naturalmente non si può affermare che questo livello corrisponda effettivamente al modo più naturale di scandire la lettura; ciò è evidente specialmente nei casi di strutture sintattiche allontanate all'interno da uno o più incisi (corsivo mio):

*Cerere, poi che da la madre Idea  
tornando in fretta alla solinga valle,  
là dove calca la montagna Etnea  
al fulminato Encelado le spalle,  
la figlia non trovò dove l'avea  
lasciata fuor d'ogni segnato calle;  
fatto ch'ebbe alle guance, al petto, ai crini  
e agli occhi danno, al fin svelse duo pini;*

(*Orlando furioso*, XII, ottava 1, vv. 1-6)

Questo esempio presenta diverse soste possibili per la lettura: al v. 1 per introdurre l'inciso (*tornando in fretta* etc.); alla fine del v. 2; al v. 4, dove si completa la proposizione locativa giustapposta all'inciso precedente; al v. 6, dove si completa l'inciso principale; al v. 8 dove si completa il periodo iniziato con *Cerere* al v. 1. Nella schedatura sintattica tutti questi elementi vengono segnalati e sono recuperabili, ma in questo caso le convenzioni stabilite anche per il livello prosodico inducono a considerare l'ottava (certamente eccezionale nel nostro campione) come un unico grande respiro di 8 versi. Il fatto non è del tutto estraneo, comunque, all'intonazione in una lettura neutra, che tenderebbe a far percepire la sospensione del discorso denotando in modo differente, per velocità e modalità di esecuzione, i versi coinvolti nell'inciso. Qualcosa di simile si potrebbe dire per un altro esempio tratto dallo stesso canto:

*Ma tornando a Ruggier, ch'io lasciai quando  
dissi che per sentiero ombroso e fosco*

il gigante e la donna seguitando,  
in un gran prato uscito era del bosco;  
*io dico ch'arrivò qui dove Orlando*  
*dianzi arrivò, se 'l loco riconosco.*

(*Orlando furioso*, XII, ottava 17, vv. 1-6)

In questo caso l'unico legame tra primo e ultimo verso è costituito dal *Ma*, che per peso sillabico e funzione logica ha una rilevanza minima nel rendere coesa l'ottava. Benché sul piano intonativo valga quanto detto al paragrafo precedente, quando l'elemento interrotto dall'inciso è una congiunzione monosillabica, e l'inciso è costituito da una proposizione gerundiva o participiale, si è scelto di non considerare la costruzione come un caso di allontanamento; la scansione sintattico-prosodica dell'esempio in questione è quindi 4+2.

Tutte le ottave possono essere descritte secondo una configurazione prosodica, riportata in Tab. 7. Nel corso dell'analisi, quando non esplicitato, la configurazione dell'ottava secondo questo livello sarà indicata con l'accostamento delle partizioni numeriche senza segni di separazione (es. 2222).

**2) Livello gerarchico per coordinazione** (segnalato dall'uso di una virgola di separazione): per comprendere il senso di questo primo livello gerarchico bisogna tenere conto di un criterio analitico suggerito da alcune osservazioni di Luca Zuliani [2009, p. 247]:

È risultata inapplicabile la definizione tradizionale di periodo quando ammette ch'esso possa contenere più proposizioni principali coordinate. Ciò innanzitutto perché, in tale definizione, è di consueto il punto fermo che segna il confine fra i periodi: testi come la *Vita nuova* o il *Canzoniere* sono ovviamente privi di una punteggiatura autoriale di questo tipo e in tali casi le coordinazioni, specie se asindetichhe, sono affidate alla scelta dell'editore. Si è dunque scelto di definire come periodo a sé stante (contrassegnato, come s'è detto, da una lettera dell'alfabeto) ogni singola proposizione principale con le sue eventuali subordinate.

Sulla base di questa definizione di 'periodo' come insieme costituito da una proposizione principale con le sue relative subordinate è possibile raggruppare alcune unità del *livello prosodico* in strutture sintattiche maggiori, dove il principio 'minimo' di separazione è la coordinazione. Ecco un esempio:

Volendosene andar per l'aria a volo,  
aveasi a far quanto potea più lieve.  
Tiensi la spada e 'l corno, ancor che solo  
bastargli il corno ad ogni risco deve.  
Bradamante la lancia che'l figliuolo



portò di Galafrone, anco riceve;  
la lancia che di quanti ne percuote  
fa le selle restar subito vote.

(*Orlando furioso*, XXIII, ottava 15)

In questo caso la scansione a livello prosodico sarebbe 11222. Secondo la gerarchizzazione per coordinazione il v. 2 va però legato al v.1, di cui costituisce una subordinata. La configurazione finale è dunque: 2,2,2,2.

Ci sono casi (tendenzialmente rari) in cui una serie di coordinazioni può essere ulteriormente gerarchizzata. Ecco un esempio abbastanza marcato:

Era la notte, e non prendean ristoro  
co 'l sonno ancor le faticose genti:  
ma qui vegghiando nel fabril lavoro  
stavano i Franchi a la custodia intenti,  
e là i pagani le difese loro  
gian rinforzando tremule e cadenti  
e reintegrando le già rotte mura,  
e de' feriti era comun la cura.

(*Gerusalemme liberata*, canto XII, ottava 1)

Qui è presente un primo stacco per coordinazione all'inizio del v.3, che introduce una proposizione avversativa. Rispetto ai vv. 1-2, i vv. 3-8 sottintendono un legame al *Ma* iniziale, con cui costituiscono un raggruppamento gerarchico unico; al v. 5 c'è però una coordinazione che divide ulteriormente questo blocco, al cui interno si può individuare un'ulteriore congiunzione divisoria all'inizio del v. 8. Vi sono dunque quattro slittamenti per coordinazione:

Era la notte, e non prendean ristoro  
co 'l sonno ancor le faticose genti:  
    ma qui vegghiando nel fabril lavoro  
    stavano i Franchi a la custodia intenti,  
    e là i pagani le difese loro  
    gian rinforzando tremule e cadenti  
    e reintegrando le già rotte mura,  
        e de' feriti era comun la cura.

Possibile scansione: 2,6[2,3,1]

Per ragioni di economia si è scelto di riportare in tabella soltanto il livello gerarchico più alto (2,6). Un caso in cui è facile imbattersi in sotto-partizioni è quello delle correlazioni (né... né; sia... sia; etc.), che possono legarsi reciprocamente in modo più stretto rispetto al contesto circostante; la congiunzione *né*, inoltre, quando connessa a

una proposizione di senso ‘positivo’, può a sua volta produrre delle gerarchizzazioni stratificate, soprattutto se in contesto polisindetico:

E sovra il capo le imprecò l’intera  
terribile vendetta del Signore,  
nè della madre il pianto, o la preghiera  
de’ congiunti frenâr l’empio furore;  
e rinchiusa la volle anzi la sera  
in una cella al Monaster Maggiore,

(*Ildegonda*, I, ottava 74, vv. 1-6)

Naturalmente l’ordine delle coordinazioni non determina anche i rapporti gerarchici. Si legga quest’ottava dell’*Orlando furioso* (XII, ottava 18)

Tosto che pon dentro alla soglia il piede,  
per la gran corte e per le logge mira;  
né più il gigante né la donna vede,  
e gli occhi indarno or quinci or quindi aggira.  
Di su di giù va molte volte e riede;  
né gli succede mai quel che desira:  
né si sa imaginar dove s’è tosto  
con la donna il fellon si sia nascosto.

In questo caso, benché con qualche margine di incertezza specialmente per la seconda quartina, si ha l’impressione che le coordinazioni all’interno delle due partizioni dell’ottava siano tutte sullo stesso piano. Le due quartine avranno allora una gerarchizzazione per coordinazione rispettivamente 2,1,1 e 1,1,2.

Le ottave che possono essere interamente schematizzate secondo questo principio saranno da considerare come stanze monoperiali divise al loro interno da proposizioni coordinate in attacco di verso. A volte l’unico criterio di suddivisione resta quello sintattico-prosodico: in tal caso avremo delle ottave monoperiali non divise da coordinazioni negli snodi metrici superficiali, e dunque *potenzialmente* pronunciabili con un unico grande respiro. Altre volte, invece, il principio della coordinazione non è sufficiente ad esaurire i livelli gerarchici dell’ottava.

**3) Livello gerarchico periodale o per giustapposizione** (segnalato da una un trattino ‘-’ di separazione): questo livello gerarchico non è esente da problemi metodologici, ma si rivela molto utile ai fini dell’analisi e dell’esame della concezione strutturale dell’ottava. Costituisce un ulteriore processo di gerarchizzazione sulla base, questa volta, del periodo grammaticale (comprensivo di eventuali coordinazioni). Di fronte alla difficoltà – già espressa sia da Zuliani che da Soldani – di riconoscere le proposizioni per asindeto a causa anche della poca affidabilità della punteggiatura, si sono adottate delle convenzioni basate sull’interpunzione, analoghe a quelle già impiegate per i PM di

secondo livello nello sciolto: tutte le proposizioni asindetichiche *potenzialmente* indipendenti verranno interpretate come parte di uno stesso periodo se separate da virgola; in tutti gli altri casi, invece, andranno considerate come indipendenti, a meno che non vi siano elementi strutturali che le leghino con grande evidenza (es. anafore o iterazioni retoriche in grado di assegnare coesione sintattica ai segmenti divisi). Vale anche in questo caso il criterio (tratto da Zuliani 2009) per cui, in un discorso diretto, tutte le proposizioni indipendenti vengono considerate, allo stesso livello, come subordinate alla reggente che introduce l'enunciato.<sup>205</sup>

La prima e l'ultima ottava del *Furioso* analizzate in precedenza (XIX, 3 e XII, 18) possono essere riportate a configurazioni finali di questo tipo:

Tosto che pon dentro alla soglia il piede,  
per la gran corte e per le logge mira;  
né più il gigante né la donna vede,  
e gli occhi indarno or quinci or quindi aggira.  
Di su di giù va molte volte e riede;  
né gli succede mai quel che desira:  
né si sa immaginar dove si tosto  
con la donna il fellon si sia nascosto.

1) Livello prosodico: 11111111;

2) e 3) Ger. periodale e Ger. per coordinazione (tra parentesi) : 4(2,1,1) - 4(1,1,2).

Cercando già nel più intricato calle  
il giovane infelice di salvarsi;  
ma il grave peso ch'avea su le spalle  
gli facea uscir tutti i partiti scarsi.  
Non conosce il paese, e la via falle,  
e torna fra le spine a invilupparsi.  
Lungi da lui tratto al sicuro s'era  
l'altro, ch'avea la spalla più leggera.

1) Livello prosodico: 22112;

2) e 3) Ger. periodale e Ger. per coordinazione (tra parentesi): 2-2-2(1,1)-2

---

<sup>205</sup> A volte, tuttavia, il principio di Zuliani, che funziona bene nel sonetto, può risultare problematico per l'ottava, benché in misura minore rispetto allo sciolto. Per il contesto narrativo e sequenziale in cui le ottave sono inserite è facile imbattersi in strofe interamente percorse da un discorso diretto introdotto però nell'ottava precedente. Dal momento che ogni stanza viene considerata come un organismo metrico-sintattico a sé, in questi casi il discorso viene valutato e gerarchizzato come se appartenesse al narratore esterno, ovvero come se fosse indipendente dalla reggente che lo introduce. Si dà talvolta anche il caso di ottave ibride, che contengono un discorso diretto iniziato in precedenza e che viene concluso entro i confini della stanza. In tal caso la parte caratterizzata interamente da un discorso diretto viene trattata come un periodo unitario posto allo stesso livello gerarchico delle successive sequenze narrative; eventuali proposizioni indipendenti all'interno di tale sequenza di discorso diretto sono state trattate come coordinazioni asindetichiche all'interno di un solo periodo, al di là della punteggiatura che le separa.

## b. Altri elementi analizzati

Per cogliere la concezione del metro attraverso la sintassi non è sufficiente l'esame della configurazione superficiale. Come detto in precedenza, bisognerebbe tenere conto di una serie di fenomeni retorici e sintattici che richiedono analisi molto complesse e dettagliate. In questa sede, inoltre, c'è bisogno di quantificare (e dunque astrarre) alcuni di questi aspetti per poterli confrontare trasversalmente in diversi testi e generi letterari. Tra questi se ne sono selezionati alcuni ritenuti particolarmente rilevanti:

- 1) **Versi-frase e versi-frase/sintagma 'legati'**: con versi-frase si intendono qui i versi che contengono una proposizione indipendente; versi-frase legati, invece, sono quegli endecasillabi che coincidono con un'intera proposizione legata al contesto perché coordinata o subordinata. Nell'ultima categoria rientrano anche i versi-sintagma, così definiti quando l'endecasillabo contiene un sintagma completo e ben circoscritto, ad es:

E i Turbini rapaci, e le Tempeste  
co' Zefiri che l'ali han di farfalle,

(*Musogonia*, ottava 33, vv. 1-2)

Fra le Grazie e Cupido e le Camene  
dolce allor d'amistà patto si fèo.

(*Musogonia*, ottava 35, vv. 1-2)

- 2) **Segmenti intraversali**: si tratta di segmenti sintattici non inarcati, della lunghezza minima di un emistichio *a minore*. Si è tenuto conto di segmenti nominali solo quando identificati, rispetto al contesto, da strutture retoriche e in particolar modo da trasposizioni a destra o a sinistra.
- 3) **Inarcature**: per quanto riguarda le inarcature, ci si è attenuti qui a criteri che contemplano anche legami molto deboli (sintagmatici e sintattici) senza specificare il grado di intensità e senza assegnare importanza espressiva all'estensione dei segmenti inarcati. Anche i termini *rejet* e *contre-rejet* verranno impiegati in modo generico per identificare i segmenti coinvolti nell'*enjambement* senza tenere conto del loro grado di evidenza ed estensione all'interno del verso. L'inarcatura, dunque, secondo le convenzioni qui adottate, si dà qualora una periodo o una proposizione oltrepassino i confini dell'endecasillabo senza produrre una semplice giustapposizione di versi-frase o versi-sintagma. Per definire il punto di innesco, a parità di intensità di legame logico e di gerarchia sintattica, si è selezionato l'elemento spazialmente più prossimo al confine di verso: nell'esempio che si discuterà qui sotto, dunque, si è privilegiato il legame tra complemento oggetto e

verbo piuttosto che quello tra soggetto ('il qual') e verbo.<sup>206</sup> Nell'analisi si è poi tenuto conto della *linearità* o meno del trapasso da un verso all'altro. Da questo punto di vista, selezionato un attacco e un *rejet*, sono state contemplate tre possibilità:

1) attacco e *rejet* lineari, cioè accostati direttamente al confine di verso [A/A]:

il qual del figlio di Maria la legge  
osserva, [...]

(*Gerusalemme liberata*, XII, ottava 21, vv. 3-4)

2) Sia attacco che *rejet* allontanati [A(...)/(...)A]

che entrambi avean per la bellezza rara  
d'amoroso disio l'animo caldo.

(*Orlando furioso*, I, ottava 7, vv. 5-6)

3) Solo attacco o *rejet* allontanato rispetto al confine di verso [A(...)/ A; A/(...)A]:

Quel ch'io vi debbo, posso di parole  
pagare in parte e d'opera d'inchiostro;

(*Orlando furioso*, I, ottava 3, vv. 5-6)

Ma s'egli averrà pur che mia ventura  
nel mio ritorno mi rinchiuda il passo,

(*Gerusalemme liberata*, XII, ottava 6, vv. 1-2)

---

<sup>206</sup> La griglia adottata per l'analisi richiede di segnalare, almeno indicativamente, il punto di innesco e *rejet*. Questo ha permesso anche di calcolare l'estensione di massima delle singole strutture inarcate, secondo però una convenzione non sempre efficace: all'interno di una frase si è segnato l'inizio dell'*enjambement* in corrispondenza dell'elemento inarcato più prossimo al confine di verso, indipendentemente da dove inizi la proposizione che lo contiene; si è invece segnata la fine dell'inarcatura dove si conclude il sintagma che contiene il *rejet*, comprendendo nell'estensione di quest'ultimo anche le relative restrittive e le gerundive modali riferite all'elemento inarcato. Da un lato questo criterio rispecchia l'importanza dell'estensione del *rejet* sia nel determinare la forza dell'inarcatura sia nel segnalare, a livello concettuale, particolari tendenze compositive; dall'altro, però, lascia aperti molti margini di incertezza, specialmente nei casi di dittologie o endiadi in cui uno degli elementi, in coda al *rejet*, sia isolato per trasposizione a destra (rientrando dunque tra i segmenti intraversali), o in complementi indiretti e mobili che, posizionandosi dopo il *rejet*, invece che diluirlo lo circoscrivono maggiormente. Per tutti questi motivi i dati sull'estensione non sono stati riportati in tabella, ma al massimo citati dove possono supportare fenomeni evidenziati anche da altri elementi.

Tra le inarcature sono state prese in esame anche tre costruzioni specifiche. La prima, non troppo marcata, è l'inarcatura di secondo grado (ma anche di terzo, quarto etc.), che si verifica quando, all'interno di una struttura diluita su due o più versi, si introduce, con funzione iperbatica, un segmento a sua volta inarcato:

Il savio imperator, ch'estinguer volse  
un grave incendio, fu che gli la tolse.

(*Orlando furioso*, I, ottava 7, vv. 7-8)

La seconda, qui definita 'inarcatura consecutiva', si dà attraverso una serie di *enjambement* 'da mezzo a mezzo':

E so che fuora andando opre faresti  
degne di te; ma sconvenevol parmi  
che tutti usciate, e dentro alcun non resti  
di voi che sète i piú famosi in armi.

(*Gerusalemme liberata*, XII, ottava 14, vv. 1-4)

La terza, denominata 'inarcatura a completamento', si verifica quando vi sono segmenti (solitamente ampi) inarcati a più riprese lungo l'ottava e per questo non riconducibili né all'*enjambement* di secondo grado né a quello consecutivo:

*Carlo*, che non avea tal lite cara,  
che gli rendea l'aiuto lor men saldo,  
*questa donzella*, che la causa n'era,  
*tolse*, e diè in mano al duca di Bavera;

(*Orlando furioso*, I, ottava 8, vv. 5-8)

Questa struttura, che può essere molto varia, presenta virtualmente due configurazioni estreme e opposte: in una, visibile nell'esempio appena proposto, l'elemento inarcato è sempre a sinistra del verso (dunque sempre allontanato in attacco); nella seconda, tendenzialmente più lineare, l'elemento inarcato è posizionato sempre a destra del verso:

[...] gran tempo innamorato  
fu de la bella Angelica, e *per lei*  
in India, in Media, in Tartaria *lasciato*  
avea infiniti ed immortal trofei,

(*Orlando furioso*, I, ottava 5, 2-4)

Non sempre l'inarcatura a completamento riguarda strutture complesse. La si trova a volte anche nella dimensione del distico, quando, in un verso che contiene due

potenziali inneschi con due diversi *rejets*, una delle due inarcature è sintatticamente *contenuta* nell'altra:

*Ella, saggia ed umil, di ciò che piace  
al suo sognor fa suo diletto e pace*

(*Gerusalemme liberata*, XII, ottava 22, vv. 7-8)

### c. Il campione analizzato

L'analisi, per ragioni di spazi e tempi, è stata compiuta su un numero di ottave abbastanza ridotto, benché utile a mettere alla prova il modello e a fornire dei dati per un confronto. È stata analizzata l'intera *Musogonia*, composta di 78 ottave. Per il resto del *corpus*, invece, ci si è dovuti limitare al numero 'minimo' di un centinaio di ottave per ciascun testo, prelevate da almeno tre canti (o parti) dei poemi e delle novelle (vd. *Grafici e Tabelle, fonti dei dati e informazioni sulla schedatura*, Tab. 6-9). Il campione di 100 ottave, se piuttosto debole per i poemi estesi, corrisponde invece a circa un terzo delle novelle in versi (un quarto dell'*Ildegonda*). Va detto, inoltre, che ai fini di cogliere una percezione culturale del metro, l'estensione del *corpus* non è determinante nella misura in cui lo sarebbe in uno studio di tipo *descrittivo* e analitico; anzi, nel nostro caso, pochi fenomeni marcati potrebbero essere più significativi di grandi ricorrenze, indicando ad esempio la possibilità, nell'orizzonte mentale dello scrittore, di alterare i vincoli attivi nella tradizione precedente e coeva; benché, sia chiaro, un campione statisticamente non rilevante resti un problema per la valutazione delle condizioni di base e delle ipotetiche infrazioni.

L'esame di un campione dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata* – due opere fondamentali nella tradizione dell'ottava rima – è stato necessario per agevolare il confronto tra i testi romantici e i modelli del passato, dal momento che i criteri qui impiegati si discostano da quelli di Praloran e Soldani. L'analisi dei due poemi, seppure per altra via, ha comunque portato a conclusioni in linea con gli studi precedenti. Per quanto riguarda le novelle in versi, invece, ci si potrà avvalere anche di un confronto con le osservazioni e i dati forniti da Clara Borrelli [1998].

## 2. L'ottava rima tra Sette e Ottocento

### 2.1. Ottava virtuale e ottava generativa: Boccaccio, Ariosto, Tasso

1. Sull'origine dell'ottava permangono ancora parecchi dubbi. L'unico principio condiviso è l'attribuzione a Boccaccio di un ruolo preminente nell'istituzione di una tradizione letteraria. Accettata questa premessa, si può affermare che l'ottava, in ambito colto, sembra aggirare fin dall'inizio ogni armonico e ipotetico 'schema immanente'. La

critica, infatti, da Limentani a Praloran, riconosce nell'ottava boccacciana un andamento prosastico, giocato, specialmente nel *Teseida*,<sup>207</sup> su un impiego 'disarmonico' di *enjambement* e pause interne al verso:

Quivi si stette con quella famiglia  
ch'al suo onor convenia di tenere,  
mentre fu 'n Troia, onesta a meraviglia  
in abito ed in vita, né celere  
la bisognava di figlio o di figlia,  
come a colei che mai nessuno avere  
n'avea potuto; e da ciascuno amata  
che la conobbe fu ed onorata

(*Filostrato*, I, 17)<sup>208</sup>

I quali a pena lui divilupparo  
da' fieri arcioni, e con fatica  
da dosso il caval lasso gli levaro;  
il qual, com si sentì libero, mai  
non parve faticato, tal n'andaro  
le gambe sue fuggendo: tanti guai  
il minacciò la Furia con la vista  
sua dispettosa, noievole e trista!

(*Teseida*, IX, ottava 9)<sup>209</sup>

A partire da esempi come questi, Limentani individua nell'ottava di Boccaccio una tendenza a «disporre le proposizioni come a cavallo dello spartiacque tra verso e verso», l'elaborazione di «una misura logica, che, oltrepassando quella ritmica, proceda rispetto ad essa sfasata» e l'impiego di «un *enjambement* che non potenzi la funzione della rima e anzi la infirmi».<sup>210</sup> Praloran segnala a sua volta che, nel *Teseida*, «il rapporto tra sintassi e metro è quasi inesistente e che ciò segna una profonda diversità dell'ottava di Boccaccio rispetto a tutto il genere canterino».<sup>211</sup> L'*enjambement*, per l'appunto, ne sarebbe uno degli indicatori:

L'*enjambement* è sconosciuto alla versificazione popolareggiante dei cantari, ovviamente, ma è anche insolito nel *Morgante* o in Boiardo, mentre invece è

---

<sup>207</sup> Per una ricognizione stilistica del *Filostrato* e della *Teseida* vd. anche Branca2014.

<sup>208</sup> Limentani 1961, p. 30

<sup>209</sup> Praloran 2003b, p. 23.

<sup>210</sup> Limentani 1961, pp. 30-31.

<sup>211</sup> *Ibid.* Cfr. anche Barbiellini Amidei 2016, p. 310: «Nei due poemi più giovanili [di Boccaccio] il distacco dal mondo semplice e dalla sintassi elementare dei cantari è pure evidente: il metro non si identifica con la sintassi, sono frequenti le inarcature, la subordinazione è ben altrimenti complessa, e il Boccaccio di per sé psicologicamente non tende certo alla semplificazione o all'ingenuità, ma semmai all'alessandrinismo, alla sfumatura ambigua, al chiaroscuro».



frequente nel *Furioso* e ancor più, come è noto, nella *Gerusalemme Liberata*. Eppure, nei poemi cinquecenteschi [...] l'inarcatura è sempre utilizzata in sintonia con il modello costitutivo dell'ottava, si rivela sempre alla luce di una dialettica tra la progressione discorsiva e la struttura. Nel *Teseida* invece, non ha mai o quasi mai funzioni espressive perché non rappresenta un'intonazione marcata rispetto a una non marcata. Semplicemente il discorso 'passa' attraverso l'ottava.<sup>212</sup>

Boccaccio sembra comunque ricercare un metro adatto alla fluidità del discorso, e non a caso la sua ottava è stata anche associata alla terzina dantesca, con cui l'autore del *Decameron* può aver instaurato un rapporto di emulazione e superamento.<sup>213</sup>

Il motivo per cui l'ottava canterina non conosce l'*enjambement* non risiede soltanto in una bassa perizia stilistica, ma anche nella destinazione dei cantari e nelle loro modalità di fruizione. Il fatto di cantare o recitare l'ottava in pubblico implica anche uno spostamento dell'attenzione dalla costruzione sintattica a quella melodico-intonativa: il discorso dipende dal respiro del verso (o persino dell'emistichio), il quale, a sua volta, concorre alla costruzione dell'architettura melodica dell'ottava. La sintassi, dunque, se analizzata al di fuori della recitazione o del canto, assume caratteristiche che non rendono conto dell'«effetto» complessivo: tende a essere assemblata per giustapposizione di unità minime (versi-frase),<sup>214</sup> con incoerenze, anacoluti e accostamenti asindetici che, nella *performance*, vengono compensati dalla struttura melodica. La presenza di inarcature e la ricerca di una più complessa coesione sintattica vanno considerate, a ragione, possibili spie di una sottostante progettualità, indirizzata *anche* alla scrittura e alla lettura non marcata, mentale o vocale che sia. Per osservare questo passaggio non serve ricorrere a Boccaccio o alla linea alta: basterà osservare, anche a livello popolare, le differenze che intercorrono tra ottave improvvisate e/o cantate in pubblico e ottave scritte per una circolazione più ristretta. Sia Giovanni Kezich che Maurizio Agamennone hanno infatti sottolineato questo discrimine, mostrando come un medesimo improvvisatore modifichi visibilmente la regia sintattica delle proprie stanze nel momento in cui passa dal canto occasionale di strambotti alla composizione di ottave pensate principalmente per la circolazione scritta, eventualmente a stampa, e per una recitazione più intima; strofe come quella che segue esibiscono infatti «una notevole compattezza e coerenza di espressione»:<sup>215</sup>

La crudeltà de gli ufficiali nostri  
canterò con fatica e con ingegno  
acciò che chiara esperienza mostri  
di civil nazion comando indegno.

Voi care mamme, che i figlioli vostri  
stan combattendo per salvare il Regno

---

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Sull'*enjambement* nell'ottava di Boccaccio vd. anche Soldani 2016, *passim*.

<sup>214</sup> Per queste caratteristiche dell'ottava canterina vd. Ivi, pp. 166-168.

<sup>215</sup> Agamennone 1987, p. 172.

con una fede ed una resistenza  
affronta tutto quanto con sapienza.<sup>216</sup>

Accanto a una presenza meno timida di inarcature (come al verso 5-6 dell'esempio), si nota, in casi come questo, la ricerca di strutture metrico-sintattiche più complesse e armoniche. Non si tratta di una rimozione dell'esperienza orale ed estemporanea: è come se, concependo il testo per la scrittura, e forse anche sulla spinta di tessere letterarie entrate nella memoria collettiva, il compositore riproduca con i mezzi della lingua l'armonia altrove garantita dalla linea melodica della cantilena, che nelle regioni dell'Italia centrale (da cui è tratto questo esempio) sembra ripetersi ogni quattro versi.

Se assumessimo per vera la posteriorità dell'ottava boccacciana rispetto alla circolazione popolare, l'infrazione del verso da parte dell'autore non andrebbe ricondotta d'impulso a un'assenza di strutture ereditate dall'oralità: prima di affermarlo, bisognerebbe compiere uno studio sistematico della sintassi per scoprire se vi siano ricorrenze e infrazioni ben riconoscibili in determinati posizioni della stanza o del verso, tali da suggerire, anche per negazione, l'azione di eventuali schemi esecutivi. Su questo punto, al momento, ci si può affidare soltanto ad alcune osservazioni di Arnaldo Soldani, che nota nelle inarcature boccacciane una tendenza ben diversa rispetto a quelle di Dante e Petrarca. Nelle prime, infatti, «lo svolgimento della sintassi tra un verso e l'altro non sembra rispondere programmaticamente a un disegno di legatura intonativa, cui sia finalizzata per intero la costruzione».<sup>217</sup> Boccaccio prosegue talvolta in modo meccanico e/o disarmonico, come se al di sotto della sua ottava non vi fossero strutture o intonazioni convenzionali di riferimento. Tanto che, pur ribadendo la tesi secondo cui la varietà degli schemi boccacciani (distanti dall'andamento per distici dell'ottava canterina) dipenderebbe da «una più spiccata coscienza formale, di tipo *latu sensu* classicistico», tale da spingere l'autore «a una maggiore variazione e insieme a un maggiore equilibrio nel trattamento dei tipo [metrico-sintattici]»,<sup>218</sup> Soldani riconosce anche con cautela «qualche limite» nella «consapevolezza del mezzo espressivo».<sup>219</sup> Rispetto all'ottava canterina, dunque, Boccaccio sembra da un lato rinunciare a schemi virtuali legati all'intonazione, accorpendo i versi-frase in strutture più ampie e varie; dall'altro, però, pare anche agire senza una vera e propria consapevolezza formale e organizzativa, come se a contare davvero fossero, di volta in volta, le varie esigenze della narrazione e del discorso (ciò che Soldani ha appunto definito «l'urgenza del racconto»)<sup>220</sup>. Ammettendo l'ipotesi di un'origine 'lirica' dell'ottava, invece, si potrebbe pensare che Boccaccio abbia tentato di 'concorrere' con la terzina dantesca, innestando le caratteristiche di quel metro in uno schema lirico preesistente sia a livello colto (specialmente in ambiente angioino) sia a livello popolare (nelle forme dello

---

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Soldani 2016, p. 172.

<sup>218</sup> Soldani 2016, p. 166.

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>220</sup> *Ibid.*

strambotto e del rispetto).<sup>221</sup> In tal senso, la ‘disarmonia’ e la meccanicità dell’ottava potrebbero dipendere da una concezione non-lirica della forma, oltre che dalla trascuratezza delle partizioni superficiali e delle coincidenze metrico-sintattiche. Ad ogni modo, di là da tutte queste considerazioni, restano innegabili due aspetti delle stanze boccacciane: un superamento dell’oralità e una varietà che sembra negare l’esistenza di raggruppamenti interni in grado di condizionare l’architettura del discorso. Quest’ultimo dato, osserva Soldani, «rende obiettivamente la stanza di Boccaccio un *unicum* pressoché assoluto, rimasto isolato nel segmento iniziale della vicenda del metro e mai più riprodotto».<sup>222</sup> Tale affermazione, in realtà, dovrà essere in parte ridiscussa alla fine di questo capitolo.

2. Altra tappa fondamentale nella storia letteraria dell’ottava rima è rappresentata dall’*Orlando furioso*, che sembra esibire architetture metrico-sintattiche più consapevoli e armoniche rispetto al modello – non certo irrilevante – dell’*Innamorato*, attraversato invece da più evidenti residui canterini. Nell’ottava ariostesca la critica ha riconosciuto la fissazione del modello 4+4, destinato a grande fortuna nella scrittura epico-romanzesca. Come abbiamo visto all’inizio di questo capitolo, gli studiosi hanno più volte evidenziato, quando non assunto come dato assodato, lo statuto *armonico* dell’ottava del *Furioso*, capace di adattarsi a diversi tipi di contenuto e mantenere allo stesso tempo un proprio respiro costante e omogeneo. Da questo punto di vista, Boccaccio e Ariosto rappresenterebbero due esiti opposti e complementari, l’uno apparentemente avviato verso una *locutio soluta*, svincolata dalla forma, l’altro attento invece a valorizzare, attraverso la disposizione della sintassi e del contenuto, l’azione organizzatrice del metro. Si pone di nuovo il problema del rapporto con una ‘forma virtuale’, la quale potrebbe essere ricercata anche nella fruizione pubblica: non solo quella delle piazze e delle strade, di cui Ariosto faceva sicuramente esperienza, ma anche quella della circolazione colta in ambito musicale<sup>223</sup> e, più generalmente, in contesto cortigiano. Se dunque è vero che la cantilena dell’ottava popolare tendeva, nelle sue strutture più arcaiche, a configurarsi con una struttura bipartita (4+4), e se è vero, come sembra essere, che anche la pratica musicale colta del XVI secolo si serviva di tale struttura, possiamo ipotizzare che le peculiarità strutturali della stanza ariostesca nascano anche dal contatto con quell’orizzonte orale e performativo. Con ciò non si vuole affermare che Ariosto guardasse con ammirazione all’ottava canterina, da cui

---

<sup>221</sup> La presenza di strutture inarcate tipiche *anche* della terzina sono state osservate anche da Soldani proprio in relazione all’inarcatura con pausa al centro del verso: Ivi, p. 169: «Nei tristici – per dire – ciò si traduce spesso in una figura tipica, che vede la pausa sintattica cadere al mezzo del verso centrale (schema  $1m+m1$ ), secondo una tecnica già largamente sperimentata nei metri che contemplano, a vario titolo, unità strofiche di tre versi: dunque nella terzina vera e propria, a partire dalla *Commedia* dantesca, oppure nel terzetto di sonetti (compresi, spessissimo, quelli dei *Fragmenta* di Petrarca)».

<sup>222</sup> Ivi, p. 166.

<sup>223</sup> Per le strutture dell’ottava nel madrigale rinascimentale e il suo rapporto con la dimensione folclorica vd. Luzzi 2017. Per la struttura bipartita dell’ottava improvvisata (con una melodia ripetuta ad ogni quartina) e della sua emersione nello strambotto nel primo Cinquecento vd. anche Saggio 2017.

invece prendeva consapevolmente le distanze,<sup>224</sup> ma semplicemente che cercasse di trasferire la componente ‘melodica’ nella struttura del discorso, istituendo una forma convenzionale e letteraria. È un procedimento per molti versi lirico, opposto a quello di Boccaccio e simile invece a quello di Dante e Petrarca, che «non rinnegano ma assecondano le virtualità costruttive degli istituti» sfruttando «la loro visibilità, gli orizzonti di attesa che essi portano con sé».<sup>225</sup> Si può dunque immaginare che Ariosto *limitasse* la propria potenziale libertà rispetto al metro valorizzando, nella scrittura, le strutture melodiche più comuni e antiche. Giusta questa ipotesi, va ripensato anche il concetto di ‘schemi virtuali’: da una prospettiva testuale, Ariosto ha introdotto una configurazione nuova, in netta rottura rispetto agli esiti scritti dell’ottava canterina e anche a quelli più disinibiti della tradizione letteraria precedente; da una prospettiva culturale e concettuale, però, egli avrebbe valorizzato una struttura armonica preesistente, rendendola percettibile anche nei legami testuali. In tal modo avrebbe anche convertito uno schema orale in una configurazione per la scrittura, legando sul piano sintattico ciò che nella *performance* (sia orale che colta) era legato dall’intonazione e/o dal canto.

I dati della nostra campionatura non possono essere utilizzati a conferma di questa ipotesi, poiché non ci dicono nulla sulla tradizione precedente al Cinquecento. Confermano però gli schemi già osservati da altri studiosi, e in particolar modo da Praloran, nell’*Orlando furioso*:<sup>226</sup> le strutture metrico-sintattiche tendono a un andamento ‘pari’ e soprattutto a un’architettura abbastanza coesa, tanto che anche a livello prosodico ci si imbatte senza troppa difficoltà in vere e proprie quartine,<sup>227</sup> le quali, infine, rappresentano la soluzione dominante nella gerarchizzazione sintattica e periodale. Significativa è anche la quasi totale assenza di inarcature tra quarto e quinto verso e una bassa presenza di *enjambement* in posizione pari, specialmente se messa a confronto con la tendenza, molto più evidente, a inarcare in estremità dei versi dispari. Ciò non implica che il livello logico-contenutistico non possa oltrepassare i confini di distico o quartina, producendo raggruppamenti interni anche più ampi; segnala, però, che in confine di quartina, e in generale di partizioni pari, è possibile prendere un respiro, sospendere la lettura, far coincidere il testo con una virtuale cadenza melodica. Le inarcature più complesse (quelle qui definite ‘a completamento’) non sembrano affatto comportare una torsione del discorso, e paiono invece diluire la sintassi lungo

---

<sup>224</sup> Cfr. Praloran 2009, p. 201: «Ariosto, com’è noto, non aveva nessun interesse per la lettura dei cantari e, sintetizzando un po’ radicalmente, probabilmente non aveva quasi nessun interesse per la lettura di narrazioni in ottave arcaicheggianti. Il livello così basso, da un punto di vista letterario, di queste produzioni, pur in auge alla fine del Quattrocento e all’inizio del Cinquecento, le toglieva quasi automaticamente di mezzo dal suo orizzonte».

<sup>225</sup> Soldani 2016, p. 171.

<sup>226</sup> Praloran 2009, pp. 234 e ss.

<sup>227</sup> Nel campione, 27 ottave su 100 presentano almeno una quartina ‘prosodica’; due di queste ottave sono strutturate simmetricamente in 44. I dati vanno però considerati in senso *descrittivo*, poiché non c’è al momento la possibilità di compiere un paragone con la tradizione precedente. Se invece si guarda al nostro *corpus* il fatto di avere un numero consistente di quartine ‘prosodiche’ non è cosa del tutto eccezionale; anche Tasso, che predilige il distico, ne presenta 21, con 19 stanze coinvolte e due di queste con divisione 44.

strutture armoniche ampie e allo stesso tempo rispettose del respiro tra quarto e quinto verso, o tra un distico e l'altro; un modo anche questo, insomma, per gestire la complessità più che per accentuarla:

*Orlando*, che gran tempo innamorato  
fu de la bella Angelica, e per lei  
in India, in Media, in Tartaria *lasciato*  
avea infiniti ed immortal trofei,  
*in Ponente con essa era tornato*,  
dove sotto i gran monti *Pirenei*  
con la gente di Francia e de Lamagna  
re Carlo era attendato alla campagna,

(*Orlando furioso*, I, ottava 5)

*Ma tornando a Ruggier*, ch'io lasciai quando  
dissi che per sentiero ombroso e fosco  
il gigante e la donna seguitando,  
in un gran prato uscito era del bosco;  
*io dico ch'arrivò qui dove Orlando*  
*dianzi arrivò*, se 'l loco riconosco.  
Dentro la porta il gran gigante passa:  
Ruggier gli è appresso, e di seguir non lassa.

(*Orlando furioso*, XII, ottava 17)

Altri indizi spingono in questa direzione, come ad esempio il trattamento dell'*enjambement* tra la prima redazione del poema e le due successive. Come si osserva nei vari esempi discussi da Turolla,<sup>228</sup> Ariosto torna più volte sulle inarcature per allentare il legame tra attacco e *rejet*, con strategie di inversione, iperbato e allontanamento, forse spinto anche dall'esigenza di giungere «a un organismo concluso dai contorni tracciati in una linea ferma»<sup>229</sup>. Per fare qualche esempio (A= prima redazione; B= seconda redazione; C = terza redazione):

IV, ottava 41, vv. 6-7:

A  
e quanto in van s'andar per la romita  
selva la notte, e tutto il giorno chiaro

B-C  
e quanto ne la selva *aspra e romita*

---

<sup>228</sup> Turolla 1958.

<sup>229</sup> Ivi, p. 10.

si cercàr poi la notte e il giorno chiaro<sup>230</sup>

IV, ottava 46:

A

Appresso ove il sol cade *per amore*  
*di lei*, venia dal capo d'Oriente  
[...]  
Che tolta Carlo *imperiosamente*  
*l'havea*, e promessa in premio a l'un di dui  
che in la battaglia più fesse per lui.

C

Appresso ove il sol cade, per suo amore  
venuto era dal capo d'Oriente;  
[...]  
Poi seppe in Francia che l'imperatore  
sequestrata l'avea da l'altra gente  
per darla all'un de duo che contra il Moro  
più quel giorno aiutasse i Gigli d'oro.<sup>231</sup>

Da un lato, dunque, la prima redazione mostra una predisposizione alla linearità sintattica, forse più istintiva e simile a quella boccacciana; in una fase successiva, però, Ariosto sembra recuperare le strutture armoniche e intonative, assegnando una funzione più attiva e strutturale ai confini metrico-sintattici.<sup>232</sup> Qualcosa di simile viene affermato anche da Maria Cristina Cabani a partire da una disamina delle riprese lessicali, uno degli espedienti più caratteristici dello stile ariostesco: se l'*enjambement* «tende a infrangere le partizioni metriche per esigenze di continuità sintattica e fluidità discorsiva», la ripresa, al contrario, «garantisce il pieno rispetto del parallelismo ritmico-sintattico che infine caratterizza la concezione ariostesca dell'ottava»; inoltre:

sul piano sintattico si tratta, è opportuno ripeterlo, della promozione di figure di tipo retorico-musicale (iterazione, anafora, ecc.) a elementi portanti della struttura in luogo di rapporti logico-grammaticali più complessi, ma anche stilisticamente meno marcati: ciò garantisce, in sede metrica, il pieno rispetto delle sottounità strofiche.<sup>233</sup>

---

<sup>230</sup> Ivi, p. 3.

<sup>231</sup> Ivi, p. 12.

<sup>232</sup> Cfr. Ivi, p. 11: «Gli *enjambement* assai numerosi nel primo *Furioso* sono adoperati infatti come legami narrativo-prosastici e vorrei dire quasi che rivelano un impaccio e una inferiorità dello scrittore non ancora capace di dominare interamente la materia espressiva. Ciò al punto da farci dubitare se dobbiamo annoverare gli esempi delle prime redazioni come determinanti e coscienti mezzi espressivi».

<sup>233</sup> Cabani 1990, p. 25.

3. Se l'ottava dell'Ariosto finì per istituire un modello strutturale e stilistico, quella di Tasso, al contrario, pare per certi aspetti un *unicum* nel percorso storico della forma. Le peculiarità della stanza tassiana sono state già discusse dagli studiosi anche alla luce della teoria e prassi della *gravitas* e di una configurazione sintattica nuova, più libera e disarticolata rispetto alla geometria ariostesca. Nella costruzione di uno stile grave ed eroico l'inarcatura detiene un ruolo preminente, tanto da risultare in fin dei conti uno dei principali punti di scissione tra Tasso e Ariosto. La questione è stata affrontata già a metà del secolo scorso da Blasucci e Fubini, che, pur non concordando su alcuni aspetti specifici del fenomeno, giungono a una conclusione tutto sommato condivisa: l'*enjambement* di Ariosto, quando non corretto armonicamente, è indice di un'istanza allo stesso tempo discorsiva e lirico-melodica, resta cioè «ancora al di qua di quella evidenziazione tardo-rinascimentale della 'inarcatura' la quale col Della Casa e specialmente col Tasso si caricherà di precise responsabilità evocative»; e ancora.<sup>234</sup>

in realtà quelle dissonanze [dell'Ariosto], frangendo la linea regolare del movimento ritmico, lo mettono momentaneamente in pericolo, creano uno scompenso nel suo volgimento: e si direbbe che l'Ariosto goda di quella sospensione, di quello scompenso, perché poi più atteso, più desiderato giunga il rientro finale nell'alveo, il vittorioso coincidere del periodo logico col periodo strofico<sup>235</sup>

Luca Zuliani ha rivisto questo dibattito anche alla luce delle differenze tra l'*enjambement* della lirica del Due-Trecento e quello dei 'moderni': l'inarcatura dell'Ariosto risponderebbe a dinamiche più tradizionali, si spiegherebbe insomma immaginando una concezione ritmicamente marcata dell'ottava e delle sue partizioni prosodico-intonative; quella del Tasso, al contrario, metterebbe in risalto l'autonomia della sintassi e del discorso, capace di erodere e ridisegnare le partizioni del metro come nella lirica del Casa. A questo proposito Zuliani propone anche un'interessante verifica sul versante della musica e del canto:

Poiché il profilo ritmico originale dell'ottava corrisponde a quello delle musiche tradizionali con cui era cantata, l'esame delle melodie è particolarmente utile. Si è già accennato che i madrigali di Monteverdi ricalcano, nel disegno irregolare delle frasi musicali, i risultati formali del Tasso. Un articolo di Luigi Ferdinando Tagliavini dà conto di una conseguenza di tale evoluzione anche nella pratica comune: i gondolieri veneziani del '500, che durante il lavoro usavano cantare ottave, quando adottarono quelle del Tasso dovettero introdurre una nuova melodia, divisa in quartine ma non più scandita in base ai confini dei versi e dei distici.<sup>236</sup>

---

<sup>234</sup> Fubini 1971, p. 242.

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> Zuliani 2009, p. 241

Senza entrare nel merito della questione musicale, che lascia spazio a diverse incertezze,<sup>237</sup> ci si limita qui ad osservare che il legame tra l’ottava tassiana e la teoria della *gravitas* resta per molti versi ambiguo. Sicuramente, per quanto riguarda le inarcature più intense, quelle cioè che separano elementi molto coesi senza ricorrere a strategie di diluizione, Tasso esibisce una preferenza per strutture cataforiche che, lasciando in sospeso il senso, producono delle «zone di silenzio» (Fubini) e delle attese; al contrario, invece, l’*enjambement* ariostesco tende a presentarsi come anaforico, risultando infine più naturale e discorsivo.<sup>238</sup>

Le cose si complicano quando si tenta di instaurare un legame tra inarcatura, ottava rima e teoria del ‘discorso lungo’. La questione è stata discussa nel dettaglio da Andrea Afribo sulla base degli espedienti tipici della *gravitas* e a partire dal rifiuto tassiano della terzina dantesca a favore dell’ottava. Nei *Discorsi del poema eroico*, ad esempio,

---

<sup>237</sup> Le differenze che intercorrono tra lo stile musicale dell’ottava tassiana e quello dell’ottava ariostesca potrebbero dipendere più da questioni di contenuto e di cronologia che da aspetti legati al trattamento metrico-sintattico. Il passaggio dall’intonazione dell’«aria da cantar ottave» (dove viene ripetuta una melodia concepita per la prima quartina) al più libero «stile recitativo» delle musiche composte sulle stanze tassiane, infatti, sembra legarsi al passaggio da una concezione narrativa della messa in scena musicale a una invece più ‘drammatica’ (vd. sulla questione Garavaglia 2005, p. 23 e Luzzi 2017, p. 62). Bisogna insomma tenere conto delle particolari dinamiche sviluppatesi soprattutto a cavaliere tra XVI e XVII secolo, solo embrionali ai tempi dell’Ariosto e del madrigale del primo Cinquecento, quando invece la musica colta sfruttava ancora stilemi di probabile matrice estemporanea. Il repertorio tassiano, inoltre, si prestava particolarmente bene allo stile recitativo e ‘mimetico’ per la caratterizzazione ‘tragica’ delle scene sentimentali e amorose. Cfr. Cecilia Luzzi (2017): «il *pathos* tragico del Tasso si addice più a una concezione madrigalistica, *durchkoponiert*, che si registra fin dalle prime ottave musicate da Giaches de Wert e Luca Marenzio, rispettivamente nel 1581 e 1584, che intonano la disperazione di Tancredi di fronte alla tomba di Clorinda» (p. 61). Tutto fa pensare che la diversa intonazione delle ottave tassiane possa dipendere più da una coincidenza cronologica e da un preciso serbatoio di temi e situazioni che da veri o presunti mutamenti nella concezione della forma poetica e nelle tipologie di *enjambement*. Del resto, come nota ancora Cecilia Luzzi, la differenza che Lorenzo Bianconi coglieva tra le ottave tassiane e ariostesche nelle *Musiche a voce sola* di Sigismondo D’India possono caratterizzare anche la veste musicale di diverse ottave dell’*Adone* di Marino, sulla base della componente narrativa o lirico-drammatica. Altro problema legato al ‘cambio di intonazione’ nella musica colta del Seicento, come nota Tagliavini (1988, pp. 266-267), è il rapporto con la tradizione folclorica. Nella disamina proposta da Collaer (1965), che sostiene la *precedenza* dell’intonazione popolare rispetto alle evoluzioni dello stile barocco del Seicento, le ottave tassiane risultano cantabili sullo stesso schema delle stanze ariostesche, tanto in Abruzzo quanto nella campagna romana o nella laguna veneta. Le differenze che si riscontrano nell’intonazione veneziana riguardano i rapporti armonici tra gli intervalli dell’ottava più che il modo di ‘pronunciarne’ i confini metrico-sintattici. Le variazioni che intercorrono tra l’area laziale e quella veneziana, inoltre, potrebbero essere interpretate come uno scarto tra stile recitativo e stile ‘arioso’; a proposito di quest’ultimo, Collaer osserva che: «*déclamé très largement, on reconnaît au travers de sa liberté rythmique une organisation métrique*» (p. 34). Lo stile arioso dell’ottava veneziana (e tassiana), insomma, si lega a «un ton de particulière solennité» (*ibid.*), per definizione più vicino all’aria d’opera che al libero recitativo. Al di là delle modalità di esecuzione dell’endecasillabo e dei differenti intervalli armonici, anche l’ottava dei gondolieri sembra costruita su una melodia ripetuta per ogni quartina, con melisma alla fine del verso: difficile immaginare che vi sia un legame tra questo tipo di intonazione e un particolare modo di concepire l’*enjambement* o di configurare sintatticamente la stanza. Infine, sempre Collaer nota come la melodia dei gondolieri, «*certainement beaucoup plus récent que celui de l’improvisateur romain*» sia comunque uno «*schéma de création populaire, assez ancien*», riscontrabile in molte aree tra l’Iran e Venezia e lungo la costa del Nord Africa (vd. *ivi*, p. 34).

<sup>238</sup> Per le categorie di ‘anaforico’ e ‘cataforico’ si rimanda a Soldani 2003.



Tasso afferma che «il terzetto ha troppo stretto seno per chiudere le sentenze dell'eroico, il quale ha bisogno di maggior spazio per spiegare i concetti, ed oltre a ciò non ricerca una catena perpetua, né i riposi così lontani, come sono nel capitolo».<sup>239</sup> In sostanza, il problema della terzina risiede da un lato nella sua limitata estensione, insufficiente a racchiudere le 'sentenze' dell'eroico, dall'altro, a livello macro-strutturale, in un *continuum* concatenato che disincentiva le soste, ritenute da Tasso elemento necessario allo stile grave. L'ottava, al contrario, permetterebbe di conciliare le due esigenze offrendo al poeta anche una più vasta gamma di configurazioni interne alla strofa. Tutto ciò invita a un confronto con alcuni teorici del Cinquecento generalmente impegnati sul versante del discorso armonico e collocabili per questo nel polo della *dulcedo*. Afribo, tuttavia, osserva qualche discrasia tra teoria e prassi tassiana. Per ciò che concerne la partizione sintattica dell'ottava, ad esempio, l'autore della *Liberata* sfrutta assai raramente le configurazioni dispari, ivi incluso il modulo 3+3+2 apprezzato in sede teorica per l'armonia quasi geometrica che lo caratterizzerebbe.<sup>240</sup> Ma altre discrepanze sembrano emergere, qui, prendendo in esame il rapporto dell'*enjambement* (o 'rompimento dei versi', secondo la terminologia rinascimentale) con la teoria del 'discorso lungo'. Innanzitutto pare che il valore dell'inarcatura non venga valutato in assoluto da molti teorici del Cinquecento, ma solo in base al contesto e al suo posizionamento nella strofa. Ad esempio, accanto al più drastico Ludovico Dolce, dalle cui parole è comunque difficile trarre interpretazioni definitive, Giraldi sembra bandire soprattutto *l'enjambement* tra i distici:

dee il poeta usar grandissimo studio nelle sue stanze, perché di due versi in due versi si possa riposare chi legge, quanto a quella parte di sentenza che si può in due versi finire; e dissi di due versi in due versi, perché ancora che avvenga alle volte che di verso in verso si potesse aver riposo, non è egli però compito, perché al vero riposo bisogna che vi siano due rime, le quali chiamino le seguenti tale, ch'a due a due si giungano per la continuazione della stanza in quella istessa guisa che fanno i Latini i loro eleghi, od Orazio gli Epodi suoi.<sup>241</sup>

Come si evince da questo passo, a contare sono le pause della lettura e soprattutto la possibilità di respirare ogni due versi; il che sposta la riflessione dal piano sintattico a quello più prettamente prosodico-intonativo, che riguarda non tanto la 'sentenza' come unità organica e complessa, ma la *parte di sentenza* che può essere *pronunciata* in distici. Del resto, come ha messo bene in rilievo Zuliani [2009], anche nella lirica del Trecento, per cui si può ipotizzare una recitazione cantilenata e marcata, l'inarcatura all'interno del distico non sembrava costituire una dissonanza per la declamazione o per il canto. Sulla base di questi criteri, i teorici del secondo Cinquecento forzano la lettura delle ottave ariostesche per riportarle a schemi pari o persino a una successione di

---

<sup>239</sup>Tasso 1964, p. 252. Cfr. Afribo 2001, p. 179

<sup>240</sup>Vd. Afribo 2001, p. 181.

<sup>241</sup>Giraldi Cinzio 1973, p. 99.

intonazioni per distici, giustificando i passi meno conformi al modello con argomenti talvolta capziosi; ma il loro atteggiamento sembra comunque rispettoso di una tendenza armonica effettivamente verificabile nel *Furioso*.

Se si esamina la *Liberata* da un punto di vista prosodico-intonativo, Tasso sembra rispettare in maniera quasi ortodossa l'andamento 2+2+2+2. I dati della campionatura fotografano bene tale situazione: rispetto ad Ariosto, egli rispetta ancor più la divisione tra i distici, ponendo l'*enjambement* nella grande maggioranza dei casi in confine di versi 'dispari'.<sup>242</sup> Nell'ottava tassiana, al di là della configurazione sintattica e contenutistica, è quindi molto più facile prendere respiro ogni due versi, come se Tasso – pur di fronte a una nuova maniera di concepire l'inarcatura, e pur interessato a una più varia configurazione della stanza – portasse all'estremo l'idea di una lettura in grado di sostenere ogni due e quattro versi.<sup>243</sup> A colpire, inoltre, è la tendenza tassiana a conservare questa configurazione per distici anche a livello di gerarchizzazione sintattica.<sup>244</sup>

Riepilogando quanto detto fin qui, si intravedono in Ariosto e Tasso due modi diversi concepire l'inarcatura, l'uno più tradizionale e discorsivo (con inarcatura anaforica, ma anche iperbatica), l'altro più grave ed eroico, con un ricorso quantitativamente maggiore al 'rompimento de' versi'; nell'organizzare l'ottava, però, Tasso si attiene fedelmente a un andamento prosodico per distici, sfruttando l'*enjambement* in posizione pari in modo più netto e regolare rispetto ad Ariosto. Egli dunque, nonostante l'ampio ventaglio architettonico che *può* sfruttare e che di fatto sfrutta,<sup>245</sup> resta estremamente fedele a un avanzamento per coppie di versi, mostrandosi in questo più regolare dell'Ariosto, che tende invece a creare circoli ritmici ampi o disomogenei, anche se rispettosi di una strutturazione sintattica per quartine. Il 'discorso lungo' tassiano si lega al concetto del 'parlar disgiunto', fino a risolversi, in termini metrico-sintattici, in una giustapposizione di strutture minime costanti a tutti i livelli. È quanto pare affermare anche Soldani alla fine del suo studio sulla *Liberata*:

---

<sup>242</sup> Nella schedatura il valore d'incidenza dell'*enjambement* in Tasso è pari a 30,5, contro il 23,40 di Ariosto. La maggiore propensione di Tasso per l'inarcatura è comunque un fenomeno dato ormai per acquisito dalla critica. A dimostrazione invece dell'inclinazione di Tasso per il rispetto delle strutture 'pari' interviene invece il dato sul rapporto tra inarcature in sede dispari e inarcature in sede pari (d/p), che nella *Liberata* supera valore 20 mentre nel *Furioso* si attesta attorno al 9. Anche la maggiore linearità delle inarcature di Tasso rispetto a quelle di Ariosto sembra confermata dai dati. (vd. Tab 10.2)

<sup>243</sup> L'approccio prosodico invita anche a relativizzare l'idea di un percorso evolutivo che va dall'ottava *n+2* del *Furioso* alla più libera e disgregata stanza della *Liberata*; il principio, sia chiaro, viene meno più per l'Ariosto che per Tasso, e solo se si vuole definire l'ottava del *Furioso* come un «circolo ritmico [...] che si distende [...] con un ascendere che cresce, cresce, sino a precipitare nel distico finale a cui dà valore di grande clausola la rima baciata». <sup>243</sup> Nel poema dell'Ariosto, infatti, le inarcature ai vv. 6-7 dell'ottava, per quanto rare, sono un po' più numerose rispetto a quelle nelle altre sedi pari, ma lo sono soprattutto rispetto allo stesso dato nella *Liberata*; ciò indica una maggiore propensione dell'autore a dissimulare almeno il primo verso del distico accorpandolo a un gruppo sintattico-prosodico che lo precede. Per una disamina del distico finale nell'*Orlando furioso* si rimanda almeno a Juri2019, in particolare pp. 292 ss.

<sup>244</sup> Vd. Tab.8 e Tab 9.1 e Tab. 9.2. Il dato, comunque tra i più bassi negli schemi della *Gerusalemme liberata*, è significativo se paragonato al resto del *corpus*.

<sup>245</sup> Per dirla con Afribo, quella di Tasso è «un'ottava aperta ad articolazioni su basi pari e dispari» (Afribo 2001, p. 9)

Ne risulta [...] una sequenza di quattro distici che la sintassi raggruppa a piacere proprio perché, di norma e quasi per principio, prescinde da ogni condizionamento del modello metrico immanente (6+2). [...]

Per questa via, da una parte si creano inedite (e instabili) aggregazioni di distici a cavallo di due ottave, e dall'altra – soprattutto – si avvalorava l'idea della sequenza delle ottave come un nastro ininterrotto di moduli sempre uguali, i distici.<sup>246</sup>

C'è, in conclusione, un'ultima peculiarità che distingue Ariosto da Tasso. Entrambi fanno un uso abbastanza ricorrente di segmenti sintattico-retorici autonomi e corrispondenti alla dimensione di un emistichio, evidenti ancor più se messi a confronto con il *corpus* Sette-Ottocentesco. Il modo di impiegarli, però, sembra diverso e complementare: all'interno di strutture inarcate, Tasso antepone preferibilmente tali segmenti all'inesco, mentre Ariosto tende ad utilizzarli dopo un *rejet*. È anche questo un sintomo di due diversi modi di concepire e costruire la stanza: Ariosto 'risolve, o allontana, come se volesse riportare all'ordine una momentanea infrazione, mentre Tasso si serve dell'emistichio come espediente per rilanciare il discorso dopo una sequenza chiusa (quindi anche a inizio di ottava o quartina) oppure come 'pretesto' per spingere in avanti un enunciato che pareva essersi concluso al verso precedente; ecco pochi esempi a confronto (corsivi miei):

La donna, *poi che fu partito il duca*,  
rimase in gran travaglio de la mente;

(*Orlando furioso*, XXIII, 17, 1-2)

Tenea quell'Altaripa il vecchio conte  
Anselmo, *di ch'uscì questo malvagio*,  
che, *per fuggir la man di Chiaramonte*,  
d'amici e di soccorso ebbe disagio.

(*Orlando furioso*, XXIII, 4, vv. 1-4)

in suo ornamento avrà tutti raccolti  
costui, *di c'hai voluto ch'io ti parli*.

(*Orlando furioso*, XXXV, 9, vv. 3-4)

---

<sup>246</sup> Soldani 1999b, p. 330. Rispetto a Soldani tenderei a rivedere anche la varietà sintattica di Tasso. Anche nei raggruppamenti gerarchizzati, infatti, lo spoglio qui mostra una tendenza al 2+2. Tendenza in assoluto minoritaria in Tasso, ma relativamente significativa se confrontata con la stessa tendenza nell'Ariosto. Tale atteggiamento può comunque indicare una preferenza per la paratassi asindetica (dunque per un andamento prosodico) e non necessariamente per una architettura sintattica meno ampia. Vista inoltre l'esigua dimensione del corpus analizzato, ci si limita a queste considerazioni in nota, facendo invece fede alle conclusioni di Soldani.

l'impeto novo e 'l minacciar procede,  
e miran d'alta parte; ed apparire

(*Gerusalemme liberata*, XX, 3, vv. 2-3)

ed a l'audace rammentò i suoi vant  
e le sue prove al forte: a chi maggiori  
gli stipendi promise, a chi gli onori.

(*Gerusalemme liberata*, XX, 12, vv. 6-8)

Pure io femina sono, e nulla riede  
mia morte in danno a la città smarrita;

(*Gerusalemme liberata*, XII, 8, vv. 5-6)

L'ottava del *Furioso* si presenta quindi come una stanza 'virtuale', che può essere allentata e disattesa nel momento della composizione ma che pre-esiste alla scrittura come organismo complesso, chiuso e circolare; quella del Tasso, invece, è una stanza 'generativa', che si costruisce di volta in volta per rilancio di unità minime (i distici) rispettose delle modalità di recitazione prescritte dai trattatisti del secondo Cinquecento. Grazie all'inarcatura, Tasso costruisce e salda le unità minime del discorso, ma non certo il discorso in sé, né l'ottava nel suo complesso, che si presta invece a essere ampliata per giustapposizione lineare. Quella tassiana, in definitiva, è un'ottava regolare e ridondante proprio perché proiettata in avanti come la prosa, immune dai condizionamenti lirico-musicali della forma e forse, ma sarebbe un aspetto da verificare, anche dalle modalità di canto in ambito colto e/o popolare.

## 2.2. Riempire l'ottava: la *Teseide*, la *Musogonia* e il *Cadmo*

### 1. La *Teseide*

Nel 1794, Teresa Bandettini Laducci, in Arcadia Amarilli Etrusca, veniva sollecitata da Giuseppe Maria Pagnini e successivamente da Tommaso Trenta a dare alle stampe una raccolta di sue poesie estemporanee. Quell'anno la Bandettini era tornata a Lucca (città d'origine) per esibirsi in diverse accademie, alimentando grande interesse per le sue composizioni all'improvviso; i testi venivano trascritti dagli ascoltatori, circolavano in forma apocrifia e, stando alle testimonianze del Trenta, venivano letti e rilette in tutta la città.

Il 1794 fu anche l'anno della pubblicazione dei versi estemporanei di Francesco Gianni, la cui fama era tale da costituire un reale motivo di preoccupazione e di rivalità per la Bandettini. Gianni, come abbiamo già ricordato, aveva tentato di riformare la pratica dell'improvviso con una ferrea *Legislazione* in cui si esortava, tra le altre norme,

a «Scrivere i versi, che si cantano» perché «il giudizio dell'occhio è più sicuro di quello per l'orecchio».<sup>247</sup> Come ha messo bene in luce Alessandra di Ricco,<sup>248</sup> la nostra poetessa era ben consapevole delle differenze che intercorrono tra ascolto e lettura, *performance* orale e scrittura; se inizialmente aveva acconsentito alla pubblicazione dei suoi versi previa revisione, le polemiche che seguirono alla pubblicazione dei componimenti del Gianni la dissuasero dall'assecondare la richiesta del Trenta, che in effetti, nonostante le insistenze, non riuscì mai a convincere l'autrice. Soltanto dalla fine degli anni '90, per «mutate ragioni di opportunità»,<sup>249</sup> la poetessa si decise a licenziare due raccolte di testi estemporanei,<sup>250</sup> dove si possono leggere ottave che sembrano sottintendere una configurazione intonativa 4+4.<sup>251</sup>

Polifemo le stupide palpebre  
chiudendo, l'occhio sol chiude, ch'ha in volto.  
di vino e di stupor tumide ed ebre  
aggrottano il sol ciglio, ispido e folto.  
Ulisse, onde lasciar fra le tenèbre  
'empio, appuntata trave in mano ha tolto,  
e più al foco l'aguzza e la rintegra,  
tal che rossa divien se in pria fu negra.

Quindi sommessò alla Cecropia Diva  
voti va mormorando, onde 'l difenda:  
l'udì l'Altrice della prima uliva,  
e par, ch' egid'armata in l'antro scenda.  
L'Itaco bella speme in sen ravniva,  
e fa che il grave tizzo più si accenda,

---

<sup>247</sup> Di Ricco 1990, p. 58.

<sup>248</sup> Per questa vicenda della pubblicazione e in generale rapporto tra giudizio per l'occhio e giudizio per l'orecchio, vd. Ivi, pp. 33-50.

<sup>249</sup> Ivi, p. 48

<sup>250</sup> Le raccolte qui prese in esame sono: T. Bandettini Landucci, *Saggio di versi estemporanei di Amarilli Etrusca*, Pisa, Antonio Preverata e com., 1799; Id., *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, Lucca, Tipografia ducale, 1835, 2 voll.

<sup>251</sup> Va però osservato che lo schema apparentemente più tipico nell'accompagnamento musicale degli improvvisatori 'colti' prevedeva un andamento per distici, in conformità alla prassi già cinquecentesca e più generalmente al principio del 'periodo musicale regolare'. Per la poesia estemporanea di fine Settecento cfr. Franchi 1985, p. 415: «così l'ottava rima, di cui i compositori di frottole intonavano solo i primi due versi riutilizzando lo schema musicale per i distici seguenti (salvo l'ultimo che, per la novità delle rime, richiedeva talvolta una musica diversa): questo metro è rappresentato nel Fernow da un ampio recitativo concepito su accordi di cembalo o di chitarra, con cadenze poste appunto al termine dei distici». Per la presenza di questa struttura nella composizione strumentale di strambotti nel Cinquecento e per una riflessione sulla sua probabile compromissione o distanza con retroterra popolari, vd. Saggio 2017, in particolare pp. 31-33 e p. 36. In quest'ultimo saggio si discute ad esempio di un'evoluzione 'colta' da uno schema originariamente monopartito (fondato cioè sulla ripetizione della melodia stabilita per il primo distico) a una struttura bipartita, con variazioni per il distico finale. Lo studioso ammette però che non è possibile comprendere l'effettiva 'popolarità' dello schema originario. Alla luce di queste letture, pare comunque difficile anche interpretare il rapporto tra strutture musicali, canto ed eventuali implicazioni sintattiche.

e, il mostro a orbar di quella sola lampa,  
incerti passi ed ineguali stampa.

(*Ulisse che acceca Polifemo nell'antro*, ottave 1-2)<sup>252</sup>

Cominciamo a cantare in tristo metro,  
or che Ugolino, squallido e languente,  
tra l'orror miro del carcere tetro,  
che l'uscio a lui di sotto chiuder sente.  
Oh! come a vista tal di pietà arretro,  
e il core in petto si scote frequente!  
E sulla fronte rizzansi i capelli,  
già pur pensando, in pria che ne favelli.  
[...]

Queste i figliuoi mossero a lui parole:  
padre mangia di noi, ne fia men doglia;  
tu già vestisti a noi, tua mesta prole,  
queste misere carni, e tu le spoglia.  
Tacque allora Ugolin, qual uom che suole  
tacer suo male perché altrui non doglia:  
ma poi che furo al quarto di venuti  
Gaddo cadde, e gridò: ché non mi aiuti?

(*La morte del conte Ugolino*, ottave 1; 5)<sup>253</sup>

Benché viziate probabilmente dalla rielaborazione autoriale, le ottave qui riportate mantengono le caratteristiche tipiche della prassi estemporanea: la sintassi è tendenzialmente paratattica e governata dalla giustapposizione di frasi prosodicamente autonome o inarcate all'interno dei distici; c'è un rispetto dell'unità distica e vi sono frequenti pause sintattiche in confine del quarto verso, in conformità agli schemi bipartiti tipici dell'improvvisazione popolare; accolgono e rielaborano tessere tratte direttamente dai modelli della tradizione colta, che costituivano un utile canovaccio per l'improvvisatore; presentano, infine, una certa eterogeneità ritmica. Nel valutare la configurazione delle ottave della *Teseide*, ovvero il poema con cui Amarilli Etrusca cercò di scrollarsi di dosso il giudizio di poetessa all'improvviso, può essere allora interessante tenere conto del retroterra estemporaneo. Ecco alcuni esempi tratti dal poema:

Giace lungi di qui, quanto con mano  
trar si può sasso, diletta valle,  
atta a domar per l'arenoso piano  
di Minerva le sterili cavalle.  
Colà, servendo al cenno mio sovrano

---

<sup>252</sup> T. Bandettini Landucci, *Poesie estemporanee*, p. 8

<sup>253</sup> Ivi, pp. 21-22.

fu disgombrato d'ogn' impaccio il calle,  
ed io giudice assiso in erto scanno  
stava, ignorando il mio propinquo danno.

È ver che nell'uscir del mio palagio  
tre fiate inciampai sopra la soglia,  
e che con strido querulo e malvagio  
il gufo mi predisse acerba doglia;  
ma sordo al formidabile presagio  
mossi dove la gloria i cori invoglia,  
e il cenno mio da cui la turba pende  
de' giochi diè principio alle vicende

Furo i cesti recati e i premi insieme  
di splendidi a mirar vari lavori:  
vi eran purpurei manti con l'estreme  
parti arricchite di ricami e d'ori.  
E di quei prodi a fomentar la speme  
treppiè di bronzo, usberghi e corridori,  
fermagli e cinti, nappi aurati e bei,  
che usiam libando a' sempiterni Dei

(*Teseide*, I, ottave 28-30)

Alla lettura si coglie una persistenza della configurazione bipartita, benché il relativo dato in tabella non evidenzi uno scarto davvero significativo rispetto al resto del *corpus*, né a livello prosodico né a livello gerarchizzato.<sup>254</sup> A differenza che nelle ottave all'improvviso, però, si nota in questi esempi un indebolimento del confine tra quarto e quinto verso per mezzo di congiunzioni che allentano l'effetto della punteggiatura forte. L'ottava ne esce quindi più coesa, e la sintassi, piuttosto che proseguire per aggiunte paratattiche, sembra disporsi armonicamente all'interno di una struttura virtuale più ampia. Nel microcosmo di queste stanza si nota inoltre un ricorso frequente e calibrato all'inarcatura, ottenuta molto spesso per mezzo di inversioni retoriche e incisi che hanno lo scopo di allontanare gli elementi coinvolti e distribuire il discorso lungo tutta la superficie dei distici.<sup>255</sup> Nelle ottave esaminate, la necessità di creare delle zone di

---

<sup>254</sup> Lo scarto risulta maggiore se invece si considerano i dati alla Tab. 9.2, dove emerge che, nel totale delle ottave suddivisibili in periodi indipendenti, la tendenza della Bandettini a produrre schemi dove vi sia almeno una quartina tocca un'incidenza dell'82%, contro il 59 % dell'Ariosto e un 57 % del Tasso, benché la categoria *altro* possa alterare leggermente gli equilibri. Maggiore è anche la tendenza, tra gli schemi di livello III, a prediligere la forma simmetrica 4+4. C'è dunque una preferenza per architetture di quattro versi, ma sempre a partire da cellule prosodiche minori (come il distico o la combinazione 3+1 o 1+3), a conferma forse di un'eredità estemporanea posta al servizio di una forma 'virtuale'. La struttura prima garantita dall'intonazione, in altri termini, può essere ora concepita, a livello testuale, come uno spazio da riempire secondo una precisa geometria.

<sup>255</sup> Si noti che anche quando l'inciso è inarcato, come ai versi 1-2 dell'ottava 28, l'attenzione del lettore resta indirizzata al completamento della struttura sospesa, con proseguimento rapido tra un verso e l'altro.

sospensione in coda e/o in testa al verso sembra legarsi all'impiego del modulo bilanciato III (con un'incidenza del 28,7%, vd, Tab. 2), in particolare con la configurazione 2,4,8,10:

Non sente Atene, che rimembra il danno,                   2 4 8 10  
l'annuo tributo e la perduta calma.                   1 4 8 10

(*Teseide*, I, ottava 7, vv. 3-4)

Qui estinto il bue, che Maratona invase,                   1 2 4 8 10  
benché ignoto, ad Egeo fu grato e piacque;               2 3 6 8 10

(*Teseide* I, 10, 1-2)

Sel mira Teseo, ed impugnato il brando                   2 4 8 10  
volto a Piritoo, «avrem qui scontro duro»,           1 4 6 8 10  
dicea [...].

(*Teseide*, VI, ottava 87, vv. 1-2)

Onde a lui venne e di pietade accese                   1 3 4 8 10  
le belle luci a favellar si prese:                   2 4 8 10

(*Teseide*, VI, ottava 44, vv. 7-8)

La vergin poscia tra pudico coro                   2 4 8 10  
modestamente all'ara s'avvicina,                   4 6 10

(*Teseide*, X, ottava 8, vv. 1-2)

Il modulo, ad ogni modo, supporta anche *enjambement* più diretti, benché sempre disposti nel rispetto degli emistichi (quindi con esiti da mezzo a mezzo, oppure con costruzioni emistichio + verso), a loro volta ben scanditi dagli accenti e in grado di accogliere anche sintagmi completi o trasposizioni e inversioni che leniscono il transito verticale:

S'ornava il colle, ed alimento al prato                   2 4 8 10  
scorreva l'onda cristallina e schietta,                   2 4 8 10

(*Teseide*, I, ottava 6, vv. 5-6)

Capace varco, da cui movon guerra                   2 4 8 10  
uscendo al sol d'ira e livor vermiglie               2 4 5 8 10

(*Teseide*, VI, ottava 8, vv. 6-7)

Segga al convito, ché il regai palagio                   1 4 8 10  
offerto non gli avria comodo ed agio.               2 6 7 10



(*Teseide*, X, ottava 2, vv. 7-8)

E par che chiegga a lui tacitamente	4 6 10
capace varco, da cui movon guerra	2 4 8 10
uscendo al sol d'ira e livor vermiglie	2 4 5 8 10

(*Teseide*, X, ottava 58, vv. 5-7)

Il modulo III, assieme alle soluzioni giambiche più dense (I, VI), è impiegato anche per scolpire nel verso segmenti sintattici chiusi e autonomi, utili a 'completare' la struttura; in questi casi la regolarità ritmica pone in risalto parallelismi, inversioni e iperbatì interni all'endecasillabo, quasi come se la virtualità dell'ottava venisse replicata anche a livello versale.<sup>256</sup>

Or, Saliceti, or che all'onor vetusto	1 4 5 8 10
richiami la divina Poesia,	2 6 10
gran Mecenate di più grande Augusto,	1 4 8 10
gradisci questo don qual ei si sia.	2 4 6 (8) 10

(*Teseide*, I, ottava 5, vv. 1-4)

Dolce consorte mio, qual Dio pietoso	1 4 6 8 10
qual grazia, qual favor a me ti dono?	2 6 8 10

(*Teseide*, VI, ottava 45, vv. 1-2)

Se il mutamento stilistico rispetto alle ottave estemporanee emerge anche alla sola lettura, il paragone con il resto del *corpus* non evidenzia scarti significativi, se non nel segno di un lieve ipercorrettismo formale, osservabile anche nell'incidenza delle inarcature con allontanamento o diluizione, maggiore rispetto alle altre opere del Sette e Ottocento (con eccezione della *Musogonia*) e di poco superiore anche al dato ricavato per l'*Orlando furioso*, dove l'espedito, come si è visto, ha finalità tipicamente correttorie e armonizzanti.<sup>257</sup> In tale direzione va valorizzata anche una significativa presenza di *enjambement* di secondo grado, leggermente superiore rispetto alla media sette-ottocentesca e vicina alle tendenze dell'Ariosto: sintomo ulteriore di un andamento iperbatico e circolare, ma anche segnale di una complicazione dell'ordine sintattico, di una ricercata fuga dalla linearità estemporanea o tassiana.

---

<sup>256</sup> La campionatura del canto VI evidenzia invece un legame del modulo III (4,8,10) con versi sintatticamente lineari e indivisi. In questo caso, però, il modulo in questione sembra assecondare una condizione complessiva determinata dal contenuto: i dialoghi di Ippolita e Teseo, che attraversano buona parte delle ottave campionate, richiede in generale una maggiore linearità sintattica. Pare allora significativo che proprio in tale contesto l'incidenza del modulo III tenda a diminuire rispetto alla media nella stessa opera (scende infatti al 24 % circa), confermando forse la propria predisposizione ad accogliere più facilmente strutture iperbatiche o 'a incastro'.

<sup>257</sup> Cfr. Tab.10.2: gli *enjambements* con allontanamento avvicinano il poema alla prassi 'diluente' dell'*Orlando furioso*.

Infine, nella Tab.7 si osserva, a livello sintattico-prosodico, la presenza di ottave bipartite in due quartine con configurazione interna 3+1 o 1+3:

[3113; 4(3,1) - 4(1,3)]

Io quando si scotean l'itale ville  
di libertade al rinascente raggio,  
Teseo cantava fra guerresche squille,  
e Teseo quando aspro temean servaggio.  
Così volser per me l'ore tranquille;  
ché più d'ogni altro è da stimarsi saggio  
chi vien, naufrago ancor, scherno dell'onda  
sopra sdrucita tavola alla sponda.

(*Teseide*, I, ottava 4)

[3131; 4,4]

Da questi indizi che al Palladio impero  
sovrastasse sciagura e comun pianto  
prese argomento l'Attico guerriero,  
così che al vecchio Egeo si fece accanto :  
e di se stesso persuaso, e fiero  
del suo proprio valor, tacito alquanto  
si stette, che in pensier volgea gran cose;  
quindi i suoi sensi in tali accenti espose.

(*Teseide*, I, ottava 13)

[3131; 4,4]

Il vincitore in premio ebbe un bel cinto,  
ove Prometeo di Giapeto prole  
si vedea sculto, che da Palla spinto  
rapire osava la sua face al Sole.  
E per conforto Eurimedon, che vinto  
dell'insidie nemiche alto si duole,  
ebbe di rame un rilucente usbergo,  
cui copriva di bue triplice tergo.

(*Teseide*, I, ottava 36)

Sono solo 3 ottave su 100 (i dati non sono riportati in schedatura), e la medesima configurazione della stanza, nel campione qui esaminato, si riscontra due volte nella *Pia* e una volta nel *Cadmo*. La sua rilevanza, però, deve essere giudicata tenendo conto della rarità, nella tradizione, dello schema dispari 3+1, tendenzialmente marcato e in questo caso replicato in più occasioni all'interno di una medesima ottava. Se poi si considerano le stanze che contengono almeno una quartina costruita con un'architettura prosodica

3+1 o 1+3, il numero di occorrenze sale a 18 nella *Teseide* contro le 8 nella *Pia* e le 2 nel *Cadmo*.

La presenza di tale schema già al solo livello sintattico-prosodico si lega all'impiego di strutture di diluizione-allontanamento e al ricorso a inarcature in sede pari, che tocca un valore maggiore rispetto al modello ariostesco (vd. Tab. 10.2); quest'ultimo espediente, nel caso della *Teseide*, non si spiega per esigenze di linearità prosastica – come vedremo essere, invece, nella *Pia* e nel *Cadmo* – ma al contrario per la volontà di torcere la sintassi all'interno di uno schema riconducibile facilmente alla quartina, cui la Bandettini giunge per addizione di una frase endecasillabica in testa (1+3) o in coda (3+1).

Nella sua ricerca di legittimazione letteraria, Teresa Bandettini sembra quindi forzare la sintassi, quasi a voler negare compromissioni con un retroterra estemporaneo, di cui comunque permangono non pochi segnali sintattici, anche in forma di citazioni dal repertorio dell'improvvisazione. Tale istanza 'erudita' e settecentesca emerge in alcune acrobatiche amplificazioni, specialmente nel caso di similitudini che scardinano la tradizionale bipartizione interna all'ottava per distendersi simmetricamente su due intere strofe, in un modo, però, che sembra tradire un'organizzazione a tavolino, un'idea della forma come una struttura vuota e geometrica da riempire:

Qual delle fere il fulvo re, se chiuso  
il figlio mira tra gli spiedi e l'aste,  
squassa la coda e, il vello ampio diffuso,  
s'adira e sbarra le mascelle vaste <><sup>258</sup>  
fugge de' cacciator lo stuol confuso,  
e pel timor non vi ha chi a lui contrasta ;  
nell'ira strabocchevole ed insana  
quanti raggiunge atterra, uccide e sbrana;

Non men feroce tra' Centauri apparve  
l'attico Eroe di cruccio alto fremente.  
Innanzi a lui nel sangue assorta sparve  
la folta in prima caballina gente.  
Pari a quelle che l'egro informi larve  
nel sonno mira per la febbre ardente  
mentre ei rotando va l'invitta spada  
fa che scempiato or questi or quegli cada.

(*Teseide*, X, ottave 30-31)

L'effetto, nel complesso, è stridente: leggendo il poema ci si trova di fronte alla difficile coesistenza di costrutti estemporanei, come ad esempio facili tessere dantesche, con

---

<sup>258</sup> L'edizione di riferimento riporta qui un 'punto'.

ambizioni letterarie fin troppo evidenti, a dimostrazione di una concezione astratta, virtuale ed estremamente calcolata della sintassi e della strofa.

## 2. La *Musogonia*

Per l'ottava di Monti ci si può avvalere in prima battuta dello studio condotto da Laura Facini sulla *Pulcella d'Orléans*, i cui risultati devono però essere contestualizzati: la *Pulcella* appartiene al genere eroicomico ed è una traduzione, per quanto libera, della *Pulcelle* di Voltaire. Proprio il fatto di dipendere dall'originale francese spiegherebbe alcune deviazioni del poema rispetto alla tradizione dell'ottava rima; ad esempio, per quanto riguarda la struttura sintattica interna, Facini osserva che:

solo una buona metà delle stanze montiane schedate presenta schemi di tipo 4+4; esiste infatti una discreta quantità di moduli che non presuppongono la tradizionale pausa mediana. Queste soluzioni strofiche nella *Pulcella* raggiungono una percentuale piuttosto elevata, il 28,77%, e vanno dagli schemi più tradizionali privi di pausa centrale, alle suddivisioni dispari, alle ottave indivisibili.<sup>259</sup>

Uno dei dati più vistosi nella *Pulcella* consiste in una presenza significativa di schemi dispari, che dipenderebbero soprattutto dal «modello narrativo» dell'originale, il quale «non permette a Monti di utilizzare sempre strutturazioni regolari e simmetriche, ma anzi molte volte necessita di ottave più “disarticolate”». <sup>260</sup> Tale spiegazione è confermata dalla schedatura della *Musogonia*, in cui gli schemi dispari sono sostanzialmente inesistenti.<sup>261</sup> Resta invece significativa, in quest'ultima, la presenza di ottave non divisibili in periodi indipendenti (31 su 78) e, tra queste, di ottave indivisibili sotto ogni aspetto sintattico (9 su 78). Quest'ultimo dato (che in termini percentuali corrisponde a circa un 11,5% di incidenza) è tra i più alti della schedatura, sovrapponibile solo all'*Orlando furioso* e ad autori romantici come Sestini e Grossi. Il trattamento dell'ottava (indivisibile o meno) da parte di Monti, però, sembra rifuggire da questioni di ordine macrostrutturale; relativamente alta è infatti l'incidenza di versi frase, a loro volta mescolati a un numero cospicuo di versi legati debolmente al contesto circostante, ma di fatto coincidenti con una proposizione autonoma (vd. Tab. 10.1):

Ma Piracmon dall'altra parte e Bronte,  
co' lor fratelli affumicati e nudi,  
sudor gocciando dall'occhiuta fronte  
per la selva de' petti ispidi e rudi

---

<sup>259</sup> Facini 2013, p. 153

<sup>260</sup> Ivi, p. 154

<sup>261</sup> Benché lo studio di Laura Facini impieghi criteri diversi dal nostro, il raffronto è possibile per la mancanza di schemi dispari, nella nostra schedatura, in tutte le partizioni periodali (gerarchizzate, coordinate e prosodiche). Cfr. Tab. 9.

cupamente facean l'olio monte  
gemere [...]

(*Musogonia*, ottava 49, vv. 1-6)

e l'uno di Morfeo le tempie adombra,  
l'altro il crin bianco delle Parche ingombra

(*Musogonia*, ottava 6, vv. 7-8)

E molto è già che in quell'orror son vissi,  
né gli sdegni lassù son anco estinti;  
che nuova tirannia sta sempre in tèma,  
e cruda è sempre tirannia che trema.

(*Musogonia*, ottava 9, vv. 5-8)

Fatto inerme così l'egíoco nume,  
tutta deposta la sembianza altera,  
di pastorel beòto il volto assume,  
e questa di sue frodi è la primiera.  
S'avvía lunghezzo il solitario fiume,  
la selva si rallegra e la riviera;  
e del dio che s'appressa accorta l'onda  
più loquace a baciar corre la sponda.

(*Musogonia*, ottava 19)

Primamente cantar l'opre d'Amore;  
non del figliuol di Venere impudico,  
che tiranno dell'alme feritore  
la virtù calca di ragion nimico;  
ma delle cose Amor generatore,  
il più bello de' numi ed il più antico,  
che forte in sua possanza alta infinita  
pria del tempo e del moto ebbe la vita.

(*Musogonia*, ottava 38)

E tanto della terra al centro scende,  
quanto lunge dal ciel scende la terra.  
Di pianto in mezzo una fiumana il fende,  
di ferro intorno una muraglia il serra:  
e di ferro son pur le porte orrende  
che Nettuno vi pose in quella guerra.

(*Musogonia*, ottava 56, vv. 1-6)

Questa anomala frequenza del verso-frase emerge anche nella traduzione della *Pulcella*, e viene interpretata da Laura Facini come conseguenza della fedeltà al modello francese.<sup>262</sup> Il dato relativo alla *Musogonia*, però, mostra come tale configurazione possa sussistere anche al di fuori di quel contesto; difficile dire se Monti abbia da sempre concepito l'ottava in questo modo o vi sia giunto in seguito alla sperimentazione della *Pulcella*; è evidente, però, che la concezione della stanza da parte dell'autore è tale, all'altezza della *Musogonia*, da favorire un ricorso evidente a questa scelta.

L'incidenza delle inarcature (Tab. 10.2) si attesta nella media, ma le tipologie marcate, ovvero *enjambement* consecutivi, inarcature a successione e *enjambement* di secondo grado, risultano abbastanza rare rispetto ad altre opere del *corpus* (vd. Tab. 9. 2.1a).<sup>263</sup> Gli *enjambement*, che da una stima offerta dalla schedatura sembrano proseguire solo raramente oltre la dimensione del distico, sono tendenzialmente costruiti per allontanamento (in un 70% dei casi circa) oppure risolti con l'impiego di emistichi con funzione di coda o di segmenti che, inserendosi in attacco o al *rejet*, li indeboliscono (in corsivo):

Ei del caòsse *sulla faccia oscura*  
le dorate spiegò *purpuree penne,*  
e d'Amor l'aura *genitrice e pura*  
scaldò l'abisso e *fecondando il venne.*

(*Musogonia*, ottava 39, vv. 1-4)

La propensione 'tassiana' a procedere per distici, elevata soprattutto a livello prosodico (inc. del 23%), si accompagna dunque a strategie ariostesche, riprodotte però sulla scala minima dei due versi. Considerando quanto detto fin qui, l'ottava di Monti risulta essere virtualmente geometrica ma di fatto disarticolata, volatile, in grado di valorizzare il ruolo dell'endecasillabo e allo stesso tempo di amplificarne la leggerezza ritmica e sintattica. Come negli sciolti, infatti, Monti accorda ampio spazio al modulo bilanciato con accenti in 4a e 8a (III) o al modulo V con andamento anapestico (3,6,10); il primo gli permette di rendere il verso più geometrico e di gestire in modo bilanciato le inarcature, il secondo velocizza i passaggi da un endecasillabo all'altro o alleggerisce la dizione anche per mezzo di uscite proparossitone in sesta sede. Rispetto alla stanza

---

<sup>262</sup>Cfr. Facini 2013, pp. 114-115: «Nonostante tale propensione maggioritaria per una scarsa coincidenza tra metro e sintassi, esistono diverse ottave con quartine indivise che presentano versi-frase, legati logicamente al contesto ma relativamente indipendenti dal punto di vista sintattico. [...]. Accanto infatti al frequente fenomeno che prevede un taglio sintattico netto all'interno dei versi, un altro elemento rilevante del trattamento metrico dell'ottava da parte di Monti è l'impiego di periodi mono-versali, in tutte le posizioni, che rappresenta anch'esso un'eccezione rispetto alla tradizionale grammatica dell'ottava. [...]. Tale organizzazione sintattica rispetta perfettamente la versione francese, dove i versi-frase sono assai frequenti e le inarcature molto rare [...]».

<sup>263</sup> Quando Monti impiega una tipologia marcata di *enjambement* sembra prediligere di gran lunga l'inarcatura da mezzo a mezzo (consecutiva), in contrasto con la tendenza generale a risolvere i segmenti inarcati nel distico. Ciò indica che le forme qui definite 'marcate' sono effettivamente impiegate per effetti espressivi e per produrre delle ottave visibilmente eccentriche rispetto alla 'norma' del poemetto.

virtuale della Bandettini (e dell'Ariosto), l'ottava della *Musogonia* rappresenta un ulteriore grado di astrazione e geometrizzazione, che suona però anche come un indebolimento della funzione organizzatrice del metro. Una soluzione ben conforme anche allo stile araldico del poemetto e alla ricerca montiana di leggerezza ed equilibrio neoclassico. Di nuovo, come per l'endecasillabo sciolto, pare di essere di fronte a un fregio ben levigato, fino quasi all'eccesso.

### 3. *Il Cadmo*

Se nella *Musogonia* Monti concepisce l'ottava quasi come una libera combinazione di endecasillabi, Bagnoli, nel *Cadmo*, sembra andare anche oltre, fino quasi a negare le costrizioni della forma.

I dati sulla divisione sintattica e prosodica (Tabb. 7,8,9) non forniscono informazioni molto utili: si intravede una tendenza mediamente alta alla suddivisione dell'ottava in periodi indipendenti o asindetici, mentre risulta basso il dato sulle ottave indivisibili; c'è una leggera incidenza, sostanzialmente unica nel *corpus* sette-ottocentesco, di ottave divise in periodi 3+5 o 5+3, cui si può aggiungere anche un caso di ottava monoperiodale suddivisibile in 3,5 (l'ultima, nella serie che segue):

Tuon di voce che grida e i suoi rinfranca,  
pioggia di colpi che i nemici abbatte,  
del suo partir già disdegnosa o stanca  
l'ali dalle sue genti avea ritratte  
l'istabil Dea, che lui mancando, manca;  
esse dal campo recedean disfatte  
dinanzi a un stuol che le persegue e incalza,  
onde colà dov'è più. denso ei balza.

(*Cadmo*, I, ottava 37)

Ma Cadmo in mezzo ha contro sé raccolte  
le turbe degl' Janti<sup>264</sup> più feroci,  
e le più feritrici armi rivolte.  
Fremite v'ha, qual nelle selve folte  
fulmina il fier Beoto, instano i Proci;  
di strali e di latrati e umane voci  
contro un leon, che per l'alpina asprezza  
ruina, e dardi e spiedi affronta e spezza.

(*Cadmo*, I, ottava LXI)

---

<sup>264</sup> Nell'edizione si legge «le turbe degl' Janti più feroci», ma il verso risulterebbe ipometri e con accento in 5a.

E dubbio o di scagliar la man sul legno,  
la bella prigioniera a far disciolta,  
o di menar, come il muovea lo sdegno,  
contro i persecutor la spada in volta,  
tra due moti diversi ebbe ritegno,  
e disse in mezzo al popolo che ascolta:  
e chi? chi mano osò porre in costei?  
perché la morte s' apparecchia a lei?

(*Cadmo*, VI, ottava 104)

Gli esempi citati evidenziano una configurazione tipica delle strofe del *Cadmo*, caratterizzate da linearità, paratassi e insistenza sull'autonomia sintattica e strutturale del verso. A ciò si deve aggiungere una predisposizione abbastanza elevata per le inarcature consecutive (Tab. 10.2), anche di secondo grado (distribuite su almeno quattro versi), cui si accompagna un valore alto di segmenti intraversali (Tab. 10.1; qui in corsivo), molto probabilmente con funzione risolutiva:

Si fecer via fino al Tebano muro,  
dinanzi alle cui spade andar sconfitti  
gli Aonii, e rotte e rovesciate furo  
sbarre trabacche e tende, e preso un forte  
campo, *ch'era di Tebe in sulle porte.*

(*Cadmo*, I, ottava 9, vv. 5-8)

L'assalita Donzella ali si face  
di sua tenta alle piante, e fugge, e crede  
già d'esser presa, e tien l'orecchie intente  
all'armi scosse, *al calpestio che sente.*

(*Cadmo*, I, ottava 13, vv. 5-8)

Alta nel mezzo una Città chiudea  
sette colli in un muro, inclita Madre  
di cento Figli, che abbracciar godea  
tutti eroi, *tutti condottier di squadre.*

(*Cadmo*, I, ottava 26)

L'ottava, in questo senso, alterna un andamento paratattico a una costruzione a serpentina che supera i confini della forma; si tratta di una strategia marcata che Cerretti, nelle sue *Istituzioni di eloquenza*, affianca alle tradizionali partizioni in distici e quartine suggerendone però anche un impiego parco e ragionato:



Suolsi compiere la medesima (l'ottava) di quattro combinazione, ciascuna delle quali co<n>sta di due versi. Deggiono questi Distici o terminare ciascuno un sentimento, o rinchiudere almeno un membro intero del periodo; cosicch  ad ogni coppia far si possa una pausa. Non conservandosi quest'ordine, ma intrecciando differentemente i versi, cosicch  il senso o il periodo si compia nell'emistichio, ne nasce un intralciamento, dal quale un lettor di orecchio dilicato risente una specie di oscillazione e d'inquietudine, e che moltissimo nuoce alle leggi dell'armonia.<sup>265</sup>

L'attenzione che vi dedica Cerretti   sintomatica dell'esistenza, a questa altezza, di una possibilit  prosodico-sintattica che Ariosto, Tasso e i trattatisti del Cinquecento non sembravano tenere in considerazione, forse perch  dipendente da una sensibilit  'prosastica' pi  accentuata e da un superamento dell'architettura armonica della forma.   una configurazione, dunque, che accentua l'idea dell'ottava come struttura 'vuota', concepita quasi per aggregazione di endecasillabi ed emistichi. Dopo aver ricondotto virtualmente la 'stanza' a una forma geometrica, divisa in otto versi e sedici emistichi, l'autore fa scorrere su di essa il discorso assecondando un andamento ora paratattico ora a serpentina, con effetto tanto prosastico (nel senso che l'enunciato infrange i confini superficiali) quanto artificioso e meccanico: l'azione della forma, in un certo senso,   insita nella sua stessa astrattezza, su cui la sintassi si dispone con passo breve e lineare.

Bagnoli, all'interno del nostro *corpus*, ricopre una posizione per certi versi ambigua: il suo   un poema mitologico che radicalizza tanto l'aspetto eroico quanto quello romanzesco;   pi  allegorico (dunque erudito e tipicamente settecentesco) della *Teseide*, ma presenta anche episodi avventurosi e romanzeschi che sembrano prelevati dalla tradizione cavalleresca cui i romantici guardano con grande attenzione. Il modo di concepire l'ottava pare richiamare l'idea di una forma virtuale di stampo classicista, ma la frammentazione interna delle partizioni tradizionali, parallelamente ad alcuni trapassi in *enjambement* a confine del quarto verso e alla linearit  e semplicit  dell'architettura logico-sintattica,<sup>266</sup> ne segnalano anche la compromissione con un modo nuovo di concepire la narrazione poetica, per certi versi incline ad assecondare modalit  prosastiche e romanzesche.

### 2.3. L'ottava ambigua dei romantici

Se i testi visti fin qui rimandano, pur con tutte le loro particolarit , a una concezione virtuale e astratta della forma, leggermente diverso sembra il discorso per la novella romantica. Innanzitutto bisogna tenere conto di una variabile tanto interessante quanto problematica: gli autori di novelle in versi, almeno in una parte della loro produzione, mantengono un rapporto ancora stretto con l'oralit . Grossi, come si   gi  detto, era

---

<sup>265</sup> Cerretti 1811, pp. 145-146.

<sup>266</sup> Cfr. Tab. 10.2: il valore di incidenza degli *enjambements* con allontanamento   del 31,7 %, indice di una costruzione lineare tipica dei romantici e della scrittura tassiana.

solito comporre ottave satiriche in vernacolo destinate anche a lettura pubblica, mentre Sestini, stando alle considerazioni dei biografi, fu un «acclamato poeta improvvisatore in tutta Italia».<sup>267</sup> È difficile tracciare un confine tra elementi istintivi e letterari nelle novelle in versi senza tener conto di aspetti prettamente stilistici, talvolta soggetti anche all'arbitrio personale. In tutto ciò bisogna considerare anche il rapporto con la prosa romanzesca, su cui insiste giustamente Clara Borrelli:

La novella, in età romantica, si esprime preferibilmente in versi e non in prosa, per precise motivazioni sociologiche e culturali che le imporranno, per poter sopravvivere, ad un certo punto di abbandonare non solo l'ottava e la terzina, ma pure il vario disporsi dei diversi organismi metrici regolari nel polimetro, e di ricorrere all'endecasillabo sciolto, per ricercare più marcati timbri prosastici e rotture tonali che la stanza non riusciva a conseguire.<sup>268</sup>

Stando ad altre osservazioni di Borrelli, pare che a un certo punto l'ottava non supportasse più le esigenze stilistiche dei poeti romantici. Il passaggio sarebbe ben indicato dall'*Edmenegarda* di Prati, composta in endecasillabi sciolti quando ormai il romanzo moderno godeva di una fortuna indiscussa. A inizio Ottocento, però, il rapporto con la prosa doveva essere molto più ambiguo: da un lato i poeti cercavano forme nuove e concorrenziali, dall'altro potevano guardare alla scrittura prosastica come a un orizzonte di riferimento per un nuovo linguaggio poetico, a cui giungere attraverso uno studio della lingua e una sua codificazione letteraria. Alcuni elementi dell'oralità e della pratica occasionale, quali linearità, scioltezza, impiego di un lessico didascalico, quotidiano o umile, potevano dunque entrare nelle novelle in versi per precise scelte estetiche e ideologiche, ed è davvero difficile porre un discrimine certo tra ricercatezza e istintività. Il legame dell'ottava con il folclore e con un medioevo epico-cavalleresco poteva inoltre tradursi in una scelta estetica di gusto volutamente popolareggiante, in grado di rappresentare un fattore resistenziale nei confronti della prosa ma anche una spinta innovativa rispetto alla geometrica eloquenza settecentesca. L'ottava, in definitiva, incarnava bene le esigenze artistiche del primo romanticismo italiano: avvicinava i poeti a un orizzonte popolare e a un medioevo pre-romantico, rappresentava, nella sua configurazione romanzesca, un'opzione tanto tradizionale quanto alternativa all'*epos* eroico, e poteva godere di un successo e di una circolazione pari alla prosa romanzesca, forte anche della vasta circolazione del materiale ariostesco e tassiano in tutti gli strati della società. Prima di passare all'analisi dei singoli testi, si può identificare almeno una condizione comune alle nostre novelle, indicativa forse di una sollecitazione prosastica: in linea con la tendenza tassiana e non ariostesca, le inarcature tendono a essere dirette, cioè prive di evidenti incisi iperbatici (Vd. Tab. 10.2, dove il dato relativo agli *enjambements* con allontanamento si attesta al 30 %). Il discorso

---

<sup>267</sup> Vd. *Bartolomeo Sestini* in Dizionario Biografico degli Italiani (<http://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-sestini/>).

<sup>268</sup> Borrelli 1998, p. 75

scorre dunque linearmente tra un verso e l'altro oltrepassando le partizioni più consuete dell'ottava, e lo fa, rispetto ai modelli rinascimentali e classicisti, valorizzando il verso nella sua interezza, come sembrano suggerire i valori relativi alla segmentazione interna dell'endecasillabo nelle opere del *corpus* romantico.

### 1. La *Pia de' Tolomei*

I dati relativi alle strutture metrico-sintattiche non consentono di trarre delle conclusioni definitive sull'ottava di Sestini. Borrelli, nella sua scansione del primo canto, nota un basso impiego dello schema quadripartito (2+2+2+2) e una presenza invece abbastanza significativa di configurazioni 4+4, 4+2+2 e, in subordine, 2+2+4 e 6+2; la nostra campionatura, limitandoci per ora alla partizione periodale (Tab. 9), conferma il dato ma ne stabilisce allo stesso tempo anche la poca rilevanza. Al di là dei minimi scarti quantitativi, infatti, le configurazioni sintattiche maggioritarie sono anche quelle più tradizionali e condivise dal resto del *corpus*. La struttura quadripartita, inoltre, per quanto minoritaria, non è così distante dalla percentuale in altre opere: resta sicuramente al di sotto della *Liberata* (osservazione che vale per tutti i testi) ma si attesta comunque ai livelli del *Furioso* e al di sopra dei *Lombardi* e della *Musogonia*. Nella gerarchizzazione periodale, lo schema 6+2 non supera il dato ricavato per Ariosto, ma presenta comunque un'incidenza (significativa) del 10 %, a cui si può aggiungere il 7,7 % di incidenza nelle ottave divisibili solo per coordinazione (Tab. 8). Accanto a questi rilievi, che avvicinano l'opera al trattamento ariostesco, è interessante allora notare come la soluzione 2+2+2+2, a livello coordinante e prosodico, si avvicini invece alle tendenze tassiane, con un'incidenza piuttosto consistente (Tab. 7 e 8). Tutto ciò indica che Sestini, nel dividere sintatticamente la stanza, tende ad accumulare strutture minori in configurazioni leggermente sbilanciate specialmente nella seconda parte dell'ottava (4+2+2, 6+2 etc), dove talvolta riprende, approfondisce e varia il tema della partizione superiore (in corsivo si segnalano versi-frase inseriti per allungare la sequenza):

Tempo già fu che a piè del curvo monte  
*la cui falda allo stagno forma lito,*  
torreggiante palagio ergea la fronte  
fin dai longinqui tempi costruito:  
fosso il cingea cui sovrastava un ponte  
mobil di bastioni ardui munito:  
così difeso il solitario tetto  
d'inespugnabil rocca avea l'aspetto.

(*Pia de' Tolomei*, I, ottava 9)     4+2+2

Ed or con meraviglia di ciascuno,  
che avea la cosa oscuramente intesa,  
era da lui dannata al carcer bruno

in turpe fallo avendola sorpresa.  
Così diceasi, ed abitante alcuno  
neppur coi detti ardia farne difesa;  
sol qualche femminetta per la pietà  
le offeriva una lagrima secreta.

(*Pia de' Tolomei*, I, ottava 63) 4(22) + 2 + 2

La *Pia* sembra così posizionarsi in una sorta di zona intermedia all'interno del nostro *corpus*, senza evidenti tratti distintivi. Per coglierne le peculiarità bisogna passare alla lettura e tenere conto principalmente del livello sintattico-prosodico (Tab. 7), dove, accanto all'alta presenza di distici, si osserva anche l'incidenza relativamente significativa di strutture ampie e/o 'dispari' (62/26; 17/71; \*3\*3\*), giocate anche sull'impiego ben distribuito di tutte e tre le tipologie più complesse di inarcatura. Nel testo, infatti, ci si imbatte non di rado in *enjambements* consecutivi:

il castellan non già, d'una parola  
pur anco avaro, ché persona trista  
la cortesia d'un motto ancor consola;

(*Pia de' Tolomei*, I, ottava 60, vv. 2-4)

Nello quei pii frattanto aveano scorto  
nella chiesa vicina; ivi si assise  
vergognoso chinando il viso smorto,

(*Pia de' Tolomei*, III, ottava 61, vv. 1-3)

Ci si imbatte in inarcature differite per più versi, con frequenza maggiore rispetto alla *Musogonia*, al *Cadmo* e all'*Algiso*:

[...] e i diroccati brani /  
de' muri suoi, per empietade illustri,  
fér tristo ingombro alli infelici piani;

(*Pia de' Tolomei*, III, ottava 68, vv. 2-4)

e la luna, che a lei risplende in faccia,  
la concetta pietà, che muta cela,  
sulle bagnate guance altrui rivela.

(*Pia de' Tolomei*, III, ottava 71, vv. 6-8)

Si riscontrano *enjambement* di secondo grado che assumono, nel contesto, un profilo marcato, dal momento che Sestini tende generalmente a evitare le strutture di allontanamento, soprattutto in posizione di innesco:<sup>269</sup>

Quale ordinommi *sotto pene tali*<sup>270</sup>  
*da far temenza a un petto di metallo,*  
di venir di te in traccia, e girne in quali

(*Pia de' Tolomei*, III, ottava 12, vv. 1-3)

onde la mia memoria *dall'impuro*  
*laccio, in che giace avvolta, disviluppi,*

(*Pia de' Tolomei*, II, ottava 7, vv. 5-6)

Queste tipologie possono accompagnarsi l'una all'altra con risultati anche piuttosto interessanti sotto il profilo sintattico:

Occultando la fredda gelosia  
ond'era morso, a quel temuto ostello  
ti conducea, mal capitata Pia,  
il tuo consorte sire del castello:

(*Pia de' Tolomei*, I, ottava 10, vv. 1-4)

Ma intanto l'eremita, che più tardo  
venia, fosse l'etade o la paura,  
s'era rivolto ove ognor più gagliardo  
sentia il gemito uman per l'ombra oscura;

(*Pia de' Tolomei*, I, ottava 4, vv. 1-4)

Tutto ciò per mostrare come, al di sotto di gerarchie metrico-sintattiche moderatamente tradizionali, il trattamento discorsivo della *Pia* tenda a soluzioni talvolta anche complesse e contorte:

Tal se dal sommo d'altissimo masso  
la sima agnella, che vi è incauta ascesa,  
nel lato ov'è il burron sdrucchiola al basso,  
e fra la terra e il ciel riman sospesa,  
sul caprifico o su sporgente sasso  
bela, né può salir, né far discesa;  
l'ode il pastor dall'imo, ed a mirarla

---

<sup>269</sup> Vd. Tab. 10. 2.

<sup>270</sup> Questo verso si ritrova identico all'ottava 66 dello stesso canto in settima posizione: potrebbe trattarsi di una tessera formulare ereditata dalla pratica estemporanea.

stassi, e si duol di non poter salvarla.

(*Pia de' Tolomei*, II, ottava 9)

E Ghino pur lui riconobbe, e mentre  
vergognoso del suo strazio nefando  
le minugie premea sorte dal ventre,  
gli altri scarnati membri invan celando  
«Convien», diceagli, «omai che in te rientre,  
ché amar più non mi puoi; commiserando  
deh non andar le mie mertate sorti,  
ché al giudizio di Dio passion porti!»

(*Pia de' Tolomei*, III, ottava 6)

Dicean ch'ella de' principi stranieri  
non curando l'inchiesta, ed in non cale  
ponendo il primo fior dei cavalieri  
che per l'Italia avean fama immortale,  
ad onta del fratello i suoi pensieri  
avea rivolti con amor leale  
a Nello che con essa in Siena crebbe  
e vinta ogni contesa a sposa ei l'ebbe.

(*Pia de' Tolomei*, I, ottava 62)

L'impressione, in definitiva, è che anche Sestini faccia i conti con due forze contrapposte: da un lato l'eredità estemporanea, dall'altro un'ambizione letteraria. Le disarticolazioni e i disorientamenti prodotti dalla sintassi hanno però poco a che vedere con la facile paratassi dell'improvvisazione, mentre sembrano ammiccare a un'artificiosità settecentesca indicata in parte anche dagli esiti ritmici, dove resta alta sia la percentuale di moduli giambici sia, in rapporto agli altri novellieri, la presenza del ribattimento in 6a,7a. Rispetto all'eloquenza geometrica della Bandettini, però, qui pare esservi all'orizzonte la prosa letteraria del romanzo ottocentesco e il tentativo di dare forma, nell'ottava, a una realtà complessa e articolata. Nella *Pia* il rispetto delle partizioni interne non sembra dipendere dalla volontà di colmare gli spazi di una forma preesistente; quest'ultima, anzi, sembra talvolta insufficiente a soddisfare le esigenze di un discorso che, nel suo disporsi secondo le configurazioni metriche più consuete, pare soggetto a costrizioni e compromessi, con diluizioni e inarcature che tradiscono, in fondo, il bisogno di gestire la narrazione in modo più ampio, lineare e scorrevole.

## 2. L'Algisio

Stando alla campionatura, la caratteristica più vistosa dell'*Algisio* è l'alta incidenza di ottave divisibili in periodi indipendenti, che tocca la soglia del 95 %. Le configurazioni principali sono, in ordine decrescente, 4+4, 2+4+4 (e speculare), 6+2 (e speculare) e 2+2+2. Confrontando gli autori sulla base della tendenza a gerarchizzare in periodi (Tab. 9.2), Cantù, più dell'Ariosto e del Tasso, tende a soluzioni bipartite o tripartite (4+2+2 e viceversa), ma si avvicina alla tendenza tassiana per l'incidenza dello schema 2+2+2+2. Va detto che le pochissime ottave riconducibili interamente a partizioni 'legate' evidenziano anche la presenza di strutture ampie e coese dal punto di vista prosodico, simili a certe costruzioni della *Pia*. Si tratta però di casi che, nel contesto generale, emergono proprio perché estremamente marcati, rivelando semmai una sensibilità di base potenzialmente aperta alla prosa:

Allora alla pietà suade voci  
un dei consoli al Re porgea diserto:  
ma più possanza avea sui cuor feroci  
il popol che di cenere coverto  
e nelle man supine alzando croci  
pietà gridava, costernato, incerto,  
per quell'Uomdio, che coll'estemo suono  
sugli uccisori suoi chiedea perdono.

(*Algisio*, II, ottava 72)

Tale infermo bambin, di sua novella<sup>271</sup>  
vita stampando le prim'orme appena,  
che colla flebil del dolor favella  
spiega l'interna sconosciuta pena,  
se la nutrice, sporta la mammella,  
col suon dell'uniforme cantilena,  
placidamente il culla in sul ginocchi,  
serra in calma, obbliosa, i languid'occhi.

(*Algisio*, I, ottava 70)

Il fatto che il livello sintattico-prosodico presenti un dato elevato nella categoria *altro* è indice di una tendenza a procedere per unità prosodiche minime (un verso, due versi) combinate in modo non del tutto tradizionale. A questo si può aggiungere anche una moderata presenza di versi-periodo, versi-frase 'legati' o versi-sintagma:

---

<sup>271</sup> Per motivi di regolarità sintattica si è ripresa una lezione della stampa del 1870. Nell'edizione del 1828 il primo verso di questa ottava tradiva una più chiara istanza aulica, essendo «Tale ad egro bambin di sua novella», con richiamo alla *Gerusalemme liberata*, (I, ottava 3 «così a l'egro fanciul porgiamo aspersi / di soaci licor gli oli del vaso»). Il verso così configurato, però, non era coerente alla costruzione logica del discorso, che risultava incomprensibile.

«Di che speranza il cor più nutriremo?  
Crescon gli avversi, nulle genti amiche:  
l'estate appressa: ma qual'agio avremo  
cediamo alfine al momento supremo;  
a seminare, a coltivar le spiche?  
E poiché tutte indarno ir le fatiche,  
porgiamo omaggio di Fedrigo al trono,  
e ci chiamando in colpa, avrem perdono».

(*Algisio*, II, ottava 60)

Qual pennoncelli sventola e stendardi;  
qual serti intreccia di novelle fronde,  
chi sullo scudo batte a tempo i dardi;  
l'eco alle trombe da lontan risponde.  
La terribil falange de Gagliardi  
circonda del carroccio ambo le sponde,  
sul quale il gonfalon tra le ghirlande  
la croce bianca in campo rosso spande.

(*Algisio*, I, ottava 9)

Grava ogni focolar di nuova imposta;  
con lui la preda che tant'opra costa  
paghi chi vuole esercitar qual'arte;  
uopo è che a terzo il .pescator comparte.  
Guai per chi lepre, chi sparvieri apposta  
non da lui compte le venali carte;  
rotto a lussuria, l'altrui donne addocchia:  
la nuora impania d'un, d'un la sirocchia.

(*Algisio*, III, ottava 65)

I dati sulla partizione gerarchizzata non sono del tutto in linea con quelli offerti da Clara Borrelli, a causa anche della diversità dei criteri impiegati;<sup>272</sup> rispecchiano però, nel complesso, l'idea a una fedeltà agli schemi tradizionali e la sensazione di «un'inusitata orchestrazione ritmica», giocata anche sull'impiego di versi frase, di interrogative o esclamative, di lunghe enumerazioni. Borrelli pone poi l'accento sulla mancanza di ottave aperte, descrivendo la strofa dell'*Algisio* come un organismo in sé concluso.

---

<sup>272</sup> Altro fenomeno evidenziato da Borrelli nell'analisi di questo testo corrisponde alla presenza di ciò che qui si è chiamato 'enjambement consecutivo' (cfr. Borrelli 1998, p. 87-88) Nella presente schedatura, però, questa strategia risulta meno frequente che in altre opere, come ad esempio nella *Pia*. Ciò non indebolisce la significatività, in quanto caso marcato, nel contesto.



Bisogna però osservare che, se questo vale dal punto di vista logico-sintattico, proprio la frantumazione dell'ottava in tasselli minori e autonomi ne agevola il superamento dal punto di vista semantico. Le ottave 4-6 del primo canto, ad esempio, contengono un'unica lunga enumerazione che, distico dopo distico, trapassa da una strofa all'altra; ma si vedano anche queste altre stanze:

Non lungi a Lodi eran quei tre venuti,  
quando Ildegarde fra gli arbusti scerse  
larga congerie di muri caduti  
e templi e case e torri al suol riverse;  
onde a chieder ragion di quei diruti  
al genitor vezzosa si converse,  
che: «la colonia e la città», rispose,  
«di Lodi-vecchio il gran Pompeo qui pose».

Come l'altre indignata del servaggio  
dai Cesari comprò sua libertade;  
ma fu di quella misera dannaggio  
posare accosto di crudel cittade.  
Dagli esecrati che con bieco oltraggio  
desolàr le natie nostre contrade  
dai Milanesi ( i rai chinò la bella,  
ed arrossi) fu messa a strazio anch'ella.

(*Algisio*, I, ottave 7-8)

D'un bruno cinto, ond'io la veste accolta  
portava, ei mi pregò ch'io l'addobbassi:  
e la pupilla ad or ad or rivolta,  
torse da me tutto dolente i passi.  
Né il vidi più: sol pel fratel talvolta  
m'accontò che sua vuolmi e ch'io l'amassi:  
poi vincitor dell'ultimo torneo,  
da me medesima inghirlandar si feo.

N'ebbe corruccio il padre: e di qui move  
Algisio intanto in sanguinose prove  
il duol che senza requie mi tormenta.  
Sotto Milano il capo suo cimenta.  
o troppo ardito, almen chi è tua rammenta;  
ah! se il periglio tuo non ti commove,  
e la sua vita colla tua deh serba!  
Pensa all'amica, alla sua doglia acerba;

(*Algisio*, I, ottave 67-68)

Nelle prime due ottave Ildegarde si sta dirigendo con il padre e il fratello verso Lodi, dove incontrerà a sua insaputa l'amato Algiso. Dopo una parentesi didascalica (ottave 4-6), il narratore riprende l'azione da dove l'ha sospesa: nei primi quattro versi dell'ottava 7 narra ciò che Ildegarde vede attorno a sé; nei due versi successivi Ildegarde rivolge una domanda al padre; nel distico finale il padre inizia a rispondere, ma il suo discorso continua nella stanza successiva, pur senza sospensioni metrico-sintattiche. Nel secondo esempio il fenomeno è sintatticamente più marcato e si avvicina a certe soluzioni ariostesche: a parlare è la protagonista, che racconta alla madre del suo innamoramento per Algiso. I primi quattro versi di I, 67 acquistano senso solo se collegati all'ottava 66, dove appunto viene narrata la prima separazione tra Ildegarde e Algiso (si tratta di un'analessi rispetto all'inizio del poema); il distico che segue lega l'antefatto a un passato più recente, specificando che i due, prima del torneo lodigiano, non erano mai più riusciti ad incontrarsi; poi, nella conclusione, si torna ai fatti iniziali del poema, e cioè al ricongiungimento dei due innamorati al cospetto del padre di Ildegarde. L'ottava successiva (68) inizia con un legame sintattico chiaro (la particella *Ne* con enclisi) che introduce le conseguenze di quell'incontro.

La mancanza di ottave sintatticamente aperte, dunque, non implica che queste ultime siano anche organismi autonomi e chiusi; non solo perché possono essere, come in effetti sono, legate semanticamente al contesto, ma anche perché al loro interno risultano paratattiche e frammentarie, potenzialmente prive di unità. Si potrebbero riprendere, per l'*Algiso*, alcune parole impiegate da Isella per descrivere l'ottava di Balestrini in contrapposizione a quella coesa e unitaria di Porta:

L'unità della sua ottava, pertanto, è solo apparente, franta com'è in tante unità minori: non uno spazio fruito nella sua disponibilità globale e compatta, ma una parcellazione minuta. E quel che è della sintassi è pure delle idee, spesso troppo serrate l'una all'altra perché abbiano agio di spiegarsi compiutamente.<sup>273</sup>

L'ottava di Cantù è tassiana per tendenza allo sminuzzamento delle unità prosodiche e per la linearità del discorso, che scorre senza troppe diluizioni tra un verso e l'altro.<sup>274</sup> L'autore, in definitiva, sembra sfruttare il metro per assegnare al discorso un profilo scarno e serrato, distante dalla ricercatezza della prosa manzoniana, dai contorti periodi di Sestini e, come vedremo, dalla sperimentazione ritmico-sintattica di Grossi. Accettate le partizioni superficiali dell'ottava (quelle più condivise e tradizionali), Cantù non le dilata con uno stile aulico e letterario, né le riporta a uno schema semplice di otto versi o sedici emistichi (come Bagnoli), ma le impiega come unità costitutive per scolpire i contorni degli enunciati, marcando l'autonomia logico-semantiche di questi ultimi all'interno della forma. La conseguenza di questo trattamento sul metro è ambigua: da un lato ne rafforza lo scheletro, dall'altro ne corrode la compattezza.

---

<sup>273</sup>Isella 1984, p. 150.

<sup>274</sup>Cfr. Tab. 10.2

### 3. La 'prosa ritmica' di Grossi

Per l'ottava delle novelle di Grossi vanno fatte innanzitutto delle osservazioni sul ritmo dell'endecasillabo. Come si osserva in Tab. 2, l'*Ildegonda* e i *Lombardi* presentano qualche differenza rispetto alla *Fuggitiva*: aumentano leggermente sia il modulo V (+ 6-7% circa) sia – ed è forse il dato più significativo – il modulo II (+ 6% circa in entrambe le opere), che come si è visto rappresenta una delle tipologie maggiormente sacrificate nella 'polarità' sette-ottocentesca. Lo scarto nelle singole categorie non è irrilevante sull'effetto globale: nella *Fuggitiva* la somma dei moduli che contengono accenti in 4a e 8a tocca il 57%, contro il 30% dei moduli con accento in 6a; nell'*Ildegonda* e nei *Lombardi* il rapporto tra i due moduli è rispettivamente 43:41 e 43:42.<sup>275</sup>

La differenza tra i tre testi si spiega per diversi motivi. Innanzitutto la *Fuggitiva* è una traduzione dal milanese, e questo, come ha già notato Alessandra Zangrandi, costringe Grossi a rispettare una costruzione già imposta dall'originale. Ciò, assieme forse a una più spiccata ambizione letteraria, determina nella *Fuggitiva* il ricorso a tessere classicheggianti e a una sintassi che ammicca alla tradizione poetica 'alta':

L'aspetto più vistoso dello stile della traduzione è dato senz'altro dalla collocazione marcata delle parole nella frase: se nella novella in dialetto non si trovano anastrofi, iperbati, ecc. (anche per la natura stessa della sintassi milanese, che prevede, per esempio la posizione fissa del soggetto rispetto al predicato o del sostantivo reggente rispetto al sintagma preposizionale), nella traduzione non si contano i versi in cui soggetto, verbo e i vari complementi slittano rispetto alla loro posizione più usuale e conferiscono alla frase un movimento discontinuo e frastagliato, che non era proprio dell'originale.<sup>276</sup>

Il ricorso a una *koiné* lirico-petrarchesca, con conseguente bisogno di bilanciare il verso con figure ritmiche (retorico-sintattiche) più armoniche e consolidate, spiegherebbe, secondo Zangrandi, l'aumento del modulo III nella versione in toscano.<sup>277</sup> Questo modulo, restando sostanzialmente invariato nelle due opere successive, costituisce – come un po' per tutto l'ambiente letterario sette-ottocentesco – lo scheletro basilare della sintassi poetica di Grossi in lingua italiana. La minore presenza di moduli V e II nella *Fuggitiva*, invece, può dipendere sia dalla maggiore artificiosità del dettato nella versione italiana, ancorato forse a profili più densi, sia a ragioni prettamente linguistiche nell'originale: il milanese dispone di un numero consistente di parole tronche che addensano il profilo accentuale del verso producendo numerosi ribattimenti, anche in nona e decima posizione; ciò può spiegare sia il notevole ricorso al tipo I (modulo molto

---

<sup>275</sup> Le proporzioni cambiano se si calcola anche il ribattuto di 6a e 7a, che costituisce un ritmo marcato a mezza via tra l'uno e l'altro modulo. Poiché il tipo VII resta pressoché costante in tutte e tre le opere, conviene considerarlo come una configurazione di base su cui misurare altre variazioni.

<sup>276</sup> Zangrandi 2000, p. 368.

<sup>277</sup> Ivi, pp. 358-359.

denso sul piano accentuale), sia la bassa frequenza di spazi atoni tra 6a e 10a, tanto nel testo di partenza quanto, seppure in misura minore, nella versione italiana. Sono però solo ipotesi – motivate da alcune osservazioni di Alessandra Zangrandi<sup>278</sup> – da approfondire eventualmente in altra sede. Tralasciando il confronto con la *Fuggitiva*, si può notare forse un'ulteriore trasformazione dall'*Ildegonda* ai *Lombardi*: nel poemetto del '20 la sintassi resta moderatamente involuta, e la lettura, a causa anche delle pause logiche interne al verso, può risultare sospesa e rallentata. Il profilo accentuale è complicato anche da una minima persistenza di ribattimenti in 7a-8a (1,66 %, mancante invece nei *Lombardi*) e in 9a-10a (0,41 %, mancante però nei *Lombardi*), oltre che da una più varia distribuzione delle tipologie prosodiche all'interno dell'ottava:

Or qui Rolando famigliar divenne	2 4 8 10
d'un Conte Ermenegardo Falsabiglia,	2 6 10
a cui, perché improvviso a morir venne	2 4 6 9 10
la moglie di ricchissima famiglia,	2 6 10
legavasi con tal patto solenne,	2 6 7 10
che a sposa ei gli darebbe una sua figlia,	2 6 10
la crescente Ildegonda, che rimasa	3 6 10
è con la madre alla paterna casa;	4 8 10

e il Conte parimenti strinse fede	2 6 8 10
che avrebbe al figlio di Rolando data	2 4 8 10
una fanciulla sua, l'unica erede	4 6 7 10
che la madre morendo avea lasciata.	3 6 8 10
Il Gualderan che in queste nozze vede	4 6 8 10
la sorte di sua casa ristorata	2 6 10
stimola e assedia il Conte, e lo tien stretto	1 4 6 10
perché tosto si pongano ad effetto.	3 6 10

Rogier le nozze affretta quant'ei puote	2 4 6 10
– così il figliuol del Gualderan s'appella –	2 4 8 10
convenienti per la ricca dote	4 8 10
e pel casato ond'esce la donzella;	4 6 10
ma son le istanze sue d'effetto vote	2 6 8 10
che ripete ogni dì presso di quella:	3 6 7 10
però ch'egli era alla fanciulla esoso,	2 4 8 10
la qual morrebbe anzi che averlo sposo.	2 4 5 8 10

(*Ildegonda*, I, ottave 3-5)

<sup>278</sup> Cf. Ivi, p. 352: «Il dato che più colpisce [...] è l'ampia incidenza di versi con ictus contigui nella versione milanese [...]. L'alta frequenza di versi con ictus contigui della versione milanese è presto spiegata con le apocopi e le sillabe lunghe proprie del dialetto milanese, che portano spesso all'accostamento di monosillabi accentati».

Nell'analizzare le varianti dell'*Ildegonda* dalla prima alla seconda redazione (1820; 1821), Giulia Crespi interpreta alcuni interventi dell'autore come indizi di una ricerca di linearità. Gli esempi che riporta non ci permettono purtroppo di verificare un legame diretto tra scelte sintattiche e *pattern* prosodici, sia perché il profilo accentuale resta invariato tra una lezione e l'altra, sia perché i passi citati non riguardano mai i moduli I e VI, che sono quelli maggiormente coinvolti nelle trasformazioni dalla *Fuggitiva* all'*Ildegonda*. Tale tendenza, tuttavia, sembra confermata nel passaggio dalla novella in versi ai *Lombardi*. Ai fini di un confronto, si leggano innanzitutto questi passi dell'*Ildegonda*:

Accetta in ciel di quella desolata	2 4 6 10
stette innanzi all'Eterno la preghiera.	1 3 6 10
Corsa fra lo spavento la giornata	1 6 10
più terribil scendea d'ombre la sera,	3 6 7 10
quando da varie parti alla spezzata	1 4 6 10
al castello giungea l'infame schiera	3 6 8 10
ch'avea la parte di Pagan difesa:	2 4 8 10
così fermata era fra lor l'intesa.	2 4 5 8 10

Narravano costor come il mattino	2 6 7 10
per la cittade illeso avean veduto	4 6 8 10
correre a domandar vendetta Arvino	1 4 6 10
di Folco che trafitto era caduto:	2 6 7 10
raccapricciò Pagan, quando assassino	4 6 7 10
di suo padre si fu riconosciuto;	3 6 10
e da fantasmi esagitato e ossesso	4 8 10
fu per torcer l'acciar contra se stesso.	3 6 7 10

(*Ildegonda*, canto V, vv. 51-52)

Nelle ottave in questione, in cui persiste comunque una certa varietà ritmica (tra i 'poli' III-II/V si intromette più volte il ribattuto in 6a,7a), la sintassi si dispone a tagli lineari lungo tutta la stanza, quasi a marcare il valore ritmico del verso anche al di là delle lievi inarcature sintattiche. Nel rapporto tra le proposizioni non mancano inversioni con effetto sospensivo, come ai vv. 1-4 dell'ottava 52, ma ciò che si nota generalmente è una tendenza all'anticipazione cataforica, con frasi e segmenti intonativi che occupano autonomamente un emistichio («accetta in ciel» in 51, v. 1) o un intero verso («e da fantasmi esagitato e ossesso» in 52, v. 7), senza evidenti allontanamenti iperbatici tra un endecasillabo e l'altro. La costruzione sintattica, in questo modo, accentua ancor più l'inerzia e ridondanza ritmica, che emerge a sua volta sia per l'accostamento quasi paratattico di profili simili, sia per la leggerezza prosodica degli schemi impiegati. Si vedano ora queste altre ottave dei *Lombardi*:

Già il temuto vessillo della croce,	1 3 6 10
che a ritor Terra-Santa al musulmano	3 (4) 6 10
spinto in Asia votivo avea la voce	1 3 6 7 10
dell'Eremita e del secondo Urbano,	4 8 10
i gioghi soverchiava del feroce	2 6 10
Tauro mal domo e del selvaggio Amano,	1 4 8 10
sulle trecento torri di Nicea.	4 6 10
E di Bitinia all'aure si svolgea	4 6 10

già l'oste innumerevol d'occidente	1 2 6 10
da' suoi mille baron capitanata,	3 6 10
del giurato conquisto impaziente	3 6 10
che in terra di soldan l'ha strascinata,	2 6 10
verso Antiochia spensieratamente	1 4 (8) 10
traea per una via fiera, inusata,	2 6 7 10
sotto il tormento degli assidui raggi	1 4 8 10
da macchine impedita e da fardaggi	2 6 10
[...]	

Da manca, inverso borea una montagna	2 4 6 10
alta, scheggiata l'ima chiostra adugge,	1 4 6 8 10
e sovra quella incurvasi e si bagna	2 4 6 10
nella infranta tra i sassi onda che fugge:	3 6 7 10
a chi la mezza costa ne guadagna	4 6 10
sotto ai pie la voragine rimugge,	1 3 6 10
e appar di fronte il periglioso calle	2 4 8 10
onde lo parte il rotto della valle.	1 4 6 10

(*I Lombardi...*, I, ottave 2-7)

Sono le stanze iniziali del poema. La prima mantiene un'architettura sintattica abbastanza complessa ma di fatto assorbita all'interno di un andamento ritmico ridondante e monotono che valorizza la forza dell'endecasillabo. Nella seconda e nella settima ottava, invece, la paratassi ritmica è ulteriormente accentuata dalla linearità logico-discorsiva, ottenuta per giustapposizione di proposizioni con ritardamento 'anaforico' della componente 'tematica'. La prosodia è puntellata da qualche ribattuto, la cui azione sembra però controbilanciata dalla frequenza dei tipi V e II (con sdruciole *incurvasi* e *voragine* nell'ottava 7). Il verso 5 della seconda ottava richiede inoltre di assegnare all'ultimo termine (un avverbio in - mente) uno o due accenti secondari (qui si propende per la prima soluzione):<sup>279</sup>

<sup>279</sup> La scansione adottata nella schedatura è la prima, sia perché rispettosa della tendenza prosodica dell'autore sia perché più conforme alla prosodia della lingua. Berengo(1854), nel suo manuale di metrica, dedica consapevolmente attenzione alla pronuncia degli accenti secondari (vd. Ivi, pp. 627-628).

verso Antiòchia spensieràtamente (1 4 8 10)

verso Antiòchia spénsieràtamènte (1 4 6 8 10)

In un caso come nell'altro, pare che Grossi deleghi al lettore la scelta degli accenti sulla base di un'inerzia ritmica indotta dal contesto. Il fenomeno non è isolato; lo si ritrova identico, ad esempio, nell'ottava V:

Che giù dal monte in una sterminata  
voragin piomba *spaventosamente*  
l' orrida gola tortuosa, oscura  
empiendo di rimbombo e di paura.

(*I Lombardi...*, I, ottava 5)

Il fatto che l'autore ponga queste strofe all'inizio del poema sembra quasi funzionare come biglietto da visita, quasi che Grossi volesse parodiare, o meglio deformare dall'interno, non solo il modello eroico-tassiano (imprescindibile, come si è già detto, per tutta l'operazione dei *Lombardi*), ma anche la lingua poetica e le strategie ritmiche ereditate dal classicismo Cinque e Settecentesco. La ritmicità delle sue ottave, grazie anche al connubio con la sintassi, può quasi far pensare a una scansione per *ritmemi*, fondata cioè su un numero limitato di raggruppamenti sintattici o sintagmatici gerarchizzati attorno a un centro ritmico più forte (in grassetto i possibili centri ritmici, tra parentesi il numero dei *ritmemi*).<sup>280</sup>

Da <b>m</b> ànca inverso <b>b</b> òrea una montàgna	(3)
àlta, scheggiòsa l'ima <b>ch</b> iòstra <b>ad</b> ùgge	(4)
e sovra <b>qu</b> élla <b>inc</b> ùrvasi e si <b>b</b> àgna	(3)
nella <b>infr</b> ànta tra i <b>s</b> àssi <b>ò</b> nda che <b>f</b> ùgge	(4)
a <b>ch</b> ì la mezza <b>c</b> òsta ne <b>guad</b> àgna	(3)
sotto ai <b>pi</b> é la <b>vor</b> àgine rimùgge	(3)
e <b>app</b> àr di <b>fr</b> ònte il perigliòso <b>c</b> àlle	(4)
<b>ò</b> nde lo <b>p</b> àrte il <b>r</b> òtto della <b>v</b> àlle	(4)

Si tratta però di un'impressione personale, che può semmai rafforzare l'idea che vi sia una forte inerzia ritmica verticale e orizzontale.

Passando alle configurazioni metrico-sintattiche dell'ottava, la divergenza dei *Lombardi* rispetto al resto del *corpus* salta all'occhio osservando il livello 'prosodico' (Tab. 7), dove si nota un numero significativo di ottave bipartite o di stanze che contengono soluzioni 4+2+2. Rilevante, rispetto alle altre opere, è anche l'incidenza di strutture 6+2 e di ottave prosodicamente indivisibili in confine di verso (ben tre nel solo

---

<sup>280</sup> Per una definizione di *ritmema* e una riflessione sul ritmo poetico alla luce di questa categoria si rimanda a Hrusovski 1972.

campione analizzato). Tali differenze si osservano anche nel confronto con l'*Ildegonda*, che da questo punto di vista si allinea maggiormente al resto del *corpus*. Rispetto alla novella del '20 aumenta inoltre il numero di versi-frase (a conferma di una tendenza alla giustapposizione verticale) e diminuisce, anche se di poco, l'incidenza di segmenti autonomi della dimensione dell'emistichio (Tab. 10.1), segnale di una maggiore coesione interna dell'endecasillabo e probabilmente anche di una costruzione più lineare, non interrotta da incisi o strutture retoriche di allontanamento. Nei *Lombardi*, dunque, l'ariosità delle architetture metrico-sintattiche è controbilanciata dalla valorizzazione della cellula versale e della sua autonomia ritmico-discorsiva. Parallelamente alla giustapposizione di versi-frase, e in modo maggiore rispetto all'*Ildegonda*, Grossi impiega anche numerosi *enjambement* consecutivi (da mezzo a mezzo) o inarcature a completamento, anche quest'ultime caratterizzate dalla configurazione più lineare (vd. *supra*, *Premesse metodologiche*) o da inserti di estensione endecasillabica che conferiscono ariosità al dettato. Se da un lato questi espedienti connotano lo stile in modo opposto rispetto alla costruzione giustappositiva di cui si è detto, dall'altro confermano anche che la scrittura di Grossi aspira ad attraversare i confini dell'ottava in senso verticale:

sforzo non è che la falange vaglia  
a romper mai, viaggia essa e sprofonda  
le file in che s'abbatte, apre ed atterra  
ogni riparo, ogn'ordine di guerra.

(*I Lombardi...*, X, ottava 19, vv. 1-4)

quando, fallite i guidator le strade,  
l'esercito commiser per un'erta  
che da principio il viator suade  
a guadagnarla, agevole ed aperta,

(*I Lombardi...*, I, ottava 4)

Ove più bella la minor collina  
che d'Antiochia sorge entro le mura,  
il largo fianco lentamente inchina  
cosparso di fioretti e di verzura,

(*I Lombardi...*, V, ottava 1, vv. 1-4)

D'una ferita al petto dolorosa  
languente da gran tempo, e al carico male  
atto dell' armi, il conte di Tolosa,  
mentre nel pian la persa oste s'assale,  
nella città rimasto, l'incresciosa  
turba che manco nella pugna vale,



d'ordini istrutta dee guidar sul monte  
perché al turco presidio faccia fronte.

(*I Lombardi...*, X, ottava 4)

Nell'*Ildegonda*, la tendenza a impiegare *enjambement* di secondo grado, benché debole in termini assoluti,<sup>281</sup> presenta un valore doppio rispetto a quello dei *Lombardi*; nelle ottave del poema qui analizzate, tali allontanamenti, piuttosto che agire secondo principi armonici ed equilibranti, sembrano rafforzare la linearità del dettato, venendo anche collocati nelle posizioni più estreme del verso. Ecco alcuni esempi in cui si osserva un attacco in decima sillaba (1) e la diluizione delle inarcature di secondo grado per mezzo di strutture 'consecutive' (2):

1)  
Recise in giro a mezzo orecchio, *come*  
è l'uso longobardico (2), ha le chiome.

(*I Lombardi...*, I, ottava 11, vv. 7-8)

2)  
arabi, persi, curdi tutti quanti  
travolti a mucchi, risospinti e privi  
d'ogni difesa, travagliati e stanchi  
piomban sulle assiepatate aste de' franchi.

(*I Lombardi...*, X, ottava 20, vv. 5-8)

Nell'*Ildegonda* e nei *Lombardi*, in definitiva, Grossi 'complica' la costruzione sintattica, prolungandola in modo del tutto inedito lungo lo spazio verticale dell'ottava, ma allo stesso tempo gestisce la sintassi con una partitura ritmica che mette in risalto, nel complesso, la periodicità del verso e una certa linearità compositiva. Al di sotto dell'organizzazione discorsiva persiste così una sorta di 'basso continuo' che può passare in primo piano rispetto all'orchestrazione sintattica e produrre, per inerzia, un passo endecasillabico. Soluzioni come queste non sembrano dipendere all'ambiente dell'oralità e dell'improvvisazione, che può semmai aver influito sull'autore, parallelamente alle conversazioni della Cameretta, agevolandone l'approccio libero e disinibito nei confronti della forma. L'impressione è invece che l'ottava, soprattutto nei *Lombardi*, nasca da una ricerca prosastica e romanzesca, vicina a certi ampi periodi manzoniani ma allo stesso tempo sensibile alla centralità ritmica del verso. In linea con quanto detto sulle strutture narrative (parte seconda, cap. II.2), il poema conferma, anche sul piano metrico-discorsivo (meno, invece, sul piano ritmico), una possibile

---

<sup>281</sup>Solo un 7,45% degli *enjambement* contiene di fatto al suo interno un'inarcatura che ne allontana gli elementi costitutivi. Questa tendenza corrisponde circa al triplo dell'incidenza del medesimo fenomeno nei *Lombardi*, sia nella percentuale media per ottava (vd. Tab 10.2.1), sia se considerata in base alla tendenza all'inarcatura.

apertura alla prosa romanzesca, se non proprio uno spostamento consapevole degli equilibri dall'*epos* al romanzo.

#### 2.4. Conclusioni sull'ottava

Anche nell'analisi dell'ottava si è dovuto tenere conto delle diverse soluzioni individuali. Persino la divisione tra classicisti e romantici sembra a tratti perdere validità: abbiamo visto come l'epopea di Teresa Bandettini Landucci, pur mirando a vette di letterarietà ai limiti del parossismo, mantenga inevitabili legami con un retroterra estemporaneo, visibile anche nel trattamento 'romanzesco', odeporico e avventuroso del tema mitologico; all'opposto, invece, un autore dichiaratamente vicino a un allegorismo di stampo graviniano, come Pietro Bagnoli, sembra avvicinarsi a soluzioni più frammentarie e lineari, simili a quelle che si riscontrano nel *corpus* dei romantici veri e propri.

Sulla scorta dei dati a disposizione si sono osservate due grandi modalità di costruzione sintattica dell'ottava. Nella prima, la stanza viene concepita come una struttura virtuale e geometrica; a variare, in questo caso, è il senso della 'misura': per Teresa Bandettini Landucci la forma virtuale è quella della tradizione ariostesca e forse dell'intonazione estemporanea, configurata tendenzialmente su schemi bipartiti; gli spazi virtuali, nel suo caso, vengono colmati con traslati e allontanamenti di gusto settecentesco, esibiti in modo quasi ipercorrettistico anche per marcare una differenza rispetto alla sintassi dell'ottava estemporanea; nei testi di Monti e di Bagnoli, invece, la struttura sembra coincidere con lo scheletro minimale dell'ottava, ovvero una griglia di otto versi che è possibile colmare per assemblaggio di mattoncini minimi, della misura dell'endecasillabo o persino, nel *Cadmo*, dell'emistichio. All'opposto di questa soluzione vi sarebbe invece un'ottava dai contorni meno nitidi, che sotto configurazioni apparentemente tradizionali esibisce anche un trattamento sintattico nuovo, contaminato con le esigenze della prosa narrativa ma allo stesso tempo, e in vario grado, compromessa con un'aspirazione poetica di stampo colto. La provenienza sociale e culturale dei poeti romantici gioca sicuramente a favore della minore geometricità delle loro ottave, in cui si respira una moderata naturalezza e spontaneità nel rapporto tra testo e forma metrica. Tuttavia, anche in virtù del loro ambiguo legame con l'*élite* letteraria, si percepisce nello stile dei romantici una mescolanza di istanze non sempre indirizzate a un esito coerente e uniforme, con un gioco di forze tra classicità e modernità visibile in alcune costruzioni più ambiziose dell'*'improvvisatore'* Sestini o nella 'prosa ritmica' di Grossi. In tutti gli autori di novelle in versi si riscontra in genere una tendenza alla linearità in inarcatura e anche al rispetto dell'integrità del verso (vd. Tab. 10.1), il quale si presta così a una discorsività più piana e in senso lato prosastica. Poeti come Grossi e Sestini, in particolare, sembrano attingere al bacino letterario della

prosa colta e romanzesca, prima ancora che a quello dell'eloquenza poetica del Settecento.<sup>282</sup>

Entrambe le concezioni del metro, sollecitate da spinte e contesti differenti, rappresentano il punto d'arrivo di un processo che, stando a Soldani e Pozzi, sembra avviato già sul finire del Cinquecento, prima con la scomposizione sintattica operata da Tasso, poi con il gioco combinatorio di gusto barocco messo in atto da Marino:

Il compromesso fra madrigale e sonetto a cui è sottoposta l'ottava mariniana acquista un significato di ampia portata generale; e così l'operazione per la quale l'ottava da misura per l'orecchio, quale tradizionalmente è, diviene una misura per l'occhio: distici e quartetti non sono l'argine entro cui si sondano i significati, ma gli scomparti d'un magazzino componibile e scomponibile entro i quali viene collocato a vista il materiale<sup>283</sup>

Quest'immagine degli scomparti di un magazzino rende bene l'idea dell'ottava tra Sette e Ottocento: una forma che, in ambito letterario, è scomposta nelle sue unità minime e ormai pensata più per l'occhio che per l'orecchio. La sua azione sulla sintassi sembra rinunciare all'armonico compromesso rinascimentale, risultando o eccessivamente virtuale – nel senso che il discorso si combina all'interno delle partizioni del metro fino a smantellarne la coesione formale – o estremamente passiva, quando la sintassi la attraversa con passo 'generativo' o senza sostare nelle posizioni più consolidate. In ogni caso, il metro, chiuso e rimato, sembra esibire una doppia natura solo apparentemente

---

<sup>282</sup> Dopo aver compiuto questa ricerca si è venuti a conoscenza di un recentissimo saggio di Leonardo Bellomo (2018) che, analizzando le ottave dei testi sette-ottocenteschi contenuti nella *Crestomazia* di Leopardi, giunge a conclusioni in parte sovrapponibili alle nostre. Lo studioso, infatti, osserva due opposte concezioni del metro: una geometrica e armonica, «dove le istanze di equilibrio e simmetria valorizzate dal canone cinquecentesco si fanno decisive nel determinare l'assetto strofico»; l'altra di tipo più prosastico e discorsivo, dove la stanza si presenta come «un organismo ben più flessibile e aperto» (p. 361). Nella prima tendenza, Bellomo inserisce anche la *Musogonia* di Monti. A questo proposito, l'analisi stratificata qui proposta ha forse il merito di evidenziare un trattamento sì geometrico e rispettoso dell'ottava o delle sue partizioni basilari (Bellomo si concentra in modo particolare sul distico), ma allo stesso tempo anche frammentario e minimale rispetto alla tradizione cinquecentesca, fino quasi a disgregare la forma dall'interno. La soluzione prosastica (che è comunque virtuale, ma in senso generativo) viene attribuita da Bellomo a testi di basso registro o di basse pretese (ad es. poemetti eroicomici) e viene interpretata anche come surrogato dell'endecasillabo sciolto nella forma chiusa. Cfr. *Ibid*: «Gli autori citati nel primo gruppo (Monti, Bondi, Roberti, Lamberti) dello sciolto all'occasione si servono, mostrando movimenti discorsivi più agili e quindi la capacità di calibrare le proprie scelte espressive secondo il medium selezionato; quelli affiliati al secondo invece non lo impiegano mai e sfogano dunque ogni impulso ad affrancare e modulare più personalmente la propria voce poetica entro dispositivi metrici chiusi». Quanto alle novelle in versi, invece, a cui viene fatto un rapido accenno nella parte finale, Bellomo afferma che «ad un primo sguardo, ancora superficiale, gli autori impegnati in questa produzione (Grossi, Sestini, Tommaseo) sembrano garantire alla stanza un aspetto convenzionale, rispettando nella maggioranza dei casi la scansione per distici, anche se non con la stessa insistenza (ed è forse un segno dei tempi) della linea 'alta' settecentesca». Come si è visto, però, la scansione stratificata evidenzia una situazione diversa: la convenzionalità, presente in certi livelli e attiva senza alcun dubbio virtualmente, porta ad esiti 'generativi' o prosastici, ben diversi, anche a livello di concezione e architettura del metro, sia dalla tradizione cinquecentesca, sia dalla coeva ottava neoclassica.

<sup>283</sup> Pozzi 1974, p. 131.

contraddittoria: è concettualmente nitido e geometrico, ma è anche estremamente ‘vuoto’, proprio in virtù di un suo impiego orami archeologico e convenzionale.

Su questo concetto di ‘forma vuota’ insiste Sergio Bozzola in un recente studio sulla metrica dell’Ottocento:

Metri e linguaggio [nella prima metà dell’Ottocento] cessano di designare un *rapporto*, ovverosia il legame con un genere poetico e le relative implicazioni che ne venivano sul piano stilistico e tematico: forma non più “simbolica” [...] ma *vuota*. Da cui la possibilità di fruirne con grande libertà, soggettivamente, in contesti e in accostamenti inediti, in combinazioni nuove, in soluzioni deformanti o parodistiche.<sup>284</sup>

L’analisi qui condotta sull’ottava suggerisce di condividere la diagnosi di Bozzola, puntualizzandone però alcuni aspetti. Nel nostro caso, il processo di svuotamento della forma non sembra dipendere dalla perdita di un *rapporto* con un genere poetico, ma al contrario dalla sua sopravvivenza ben oltre le trasformazioni delle forme (poesia > prosa) e del contesto socio-culturale. L’ottava, insomma, sarebbe vuota proprio perché eccessivamente simbolica. Va specificato che le considerazioni di Bozzola nascono anche dall’analisi della polimetria ottocentesca, dove effettivamente è possibile cogliere una ri-funzionalizzazione lirica di metri narrativi e viceversa. Anche in questo caso, però, le cose possono essere rilette da una prospettiva differente, ed è quello che si tenterà di fare nel prossimo capitolo.

#### **IV. Metri e ritmi nella ballata romantica**

Per i metri e ritmi della ballata romantica ci si può servire ancora una volta delle analisi di Cristiana Brunelli e Paolo Giovannetti, motivo per cui, come già per la parte II, ci si limiterà qui a riprendere e approfondire alcune loro osservazioni per contestualizzarle all’interno del nostro percorso.

Dei metri della ballata romantica la critica ha spesso evidenziato la tendenza alla musicalità e alla monotonia, con configurazioni di tipo melodrammatico e un impiego elevato di versi parisillabi. Benché sia Brunelli che Giovannetti abbiano in qualche modo relativizzato questo punto, si può a grandi linee confermare l’idea che la musicalità sia davvero alla base della ricerca ballatistica, che per questa via si distingue nettamente sia dalla novella in versi che dai poemi o poemetti epico-mitologici. All’interno di un sistema molto vario e creativo, Giovannetti [1999, pp. 186-189] evidenzia alcune convenzioni visibili lungo tutta la parabola ottocentesca del genere; tra queste, ricoprono un ruolo importante la quartina di ottonari ab’ab’, impiegata già nel 1820 nella *Dama del castello e il trovatore* di Bertolotti e ancora presente nei polimetri pratiani, e l’esastica di ottonari ababcc, anch’essa attestata «nella seconda ballata

---

<sup>284</sup> Bozzola 2016, p. 11.

romantica ‘più antica’», cioè il *Ritorno del crociato* di Paride Zajotti, e divenuta poi celebre per il suo impiego nella fortunatissima *Rondinella pellegrina* di Grossi, con vero e proprio ritornello al posto delle due rime finali (ababzz). Vistosa, anche per il lettore moderno, è poi la ripresa dell’esastica doppia di settenari a’bc’bd’e’/[...]e’, convalidata da Manzoni nel *Cinque maggio* e nel secondo coro dell’*Adelchi*.

A questa convenzionalità fondata sulla ‘frequenza’ di alcuni schemi di derivazione colta e/o popolare, se ne può affiancare un’altra di tipo semantico ed espressivo, che prevede cioè il legame tra un certo tipo di strutture e determinati contenuti ‘narrativi’ o enunciativi. È il caso, per anticipare un esempio, dello schema settecentesco a<sub>7</sub>Z<sub>7</sub>,Z<sub>7</sub>,a<sub>5</sub> impiegato da Berchet nella ballata *Il trovatore* e poi ripreso da Dall’Ongaro per il canto del cramaro in *Paolo del liuto*;<sup>285</sup> in questo caso Dall’Ongaro sembra semantizzare a fini diegetici (nel passaggio, cioè, dalla narrazione esterna al canto ‘in presa diretta’) il metro che Berchet aveva legato in origine a un tema palesemente trobadorico. Meno frequente è invece l’ottava rima, utilizzata soprattutto nei polimetri con funzione narrativa ma quasi mai impiegata da sola per tutta la lunghezza di un testo. Come osserva Giovannetti sulla base della sua campionatura, «le uniche tre ballate composte solo di ottave» – ovvero *Il tiglio di Rojano* di Dall’Ongaro, *Falco Lovaria* di Gazzoletti e *Romilda* di Betteloni – «si collocano al confine della novella in versi vera e propria».<sup>286</sup> Lo stesso si può dire dell’endecasillabo sciolto, impiegato o in testi di ascendenza neoclassica oppure, in Dall’Ongaro e Prati, «entro strutture polimetriche complesse, dove il metro svolge la funzione di un inserto per lo più di tipo teatrale».<sup>287</sup> Anche solo questi pochi rilievi evidenziano la distanza della ballata romantica italiana rispetto al modello d’oltremarica.

Nel cercare di comprendere l’origine dei diversi metri ballatistici ci si scontra con problemi storici, filologici e culturali ben discussi da Giovannetti e connessi in prima istanza con un’aberrazione prospettica: quando si guarda alla metrica dell’Ottocento si fatica, oggi, a coglierne le ragioni profonde e l’orizzonte estetico e sociale di riferimento, anche a causa di un’effettiva ambiguità nell’atteggiamento stesso di molti autori, in bilico tra innovazione e tradizione.<sup>288</sup> A ciò si deve aggiungere l’annoso problema del rapporto tra ‘priorità’ e ‘influenza’ delle invenzioni metriche; per fare solo un esempio, lo schema convenzionale del *Cinque maggio* trova sì «una curiosa anticipazione in un’ode del settecentista Luigi Cerretti»,<sup>289</sup> sicuramente utile per stabilire il bacino a cui poteva attingere Manzoni, ma è anche innegabile «che la ricezione ottocentesca di quel metro [...] si lega senza alcun dubbio *direttamente* al modello di Manzoni, e si realizza in generi differenti da quelli dell’ode e dell’inno».<sup>290</sup> Sul versante opposto ci si chiede quale possa essere il rapporto della metrica ballatistica con l’orizzonte popolare; l’argomento risulta particolarmente ostico da indagare a causa

---

<sup>285</sup> Vd. Giovannetti 1999, p.186 ss.

<sup>286</sup> Ivi, pp. 189-190.

<sup>287</sup> Ivi, p. 190.

<sup>288</sup> Per una riflessione su questi temi vd. Ivi, pp. 163-171.

<sup>289</sup> Ivi, p. 171.

<sup>290</sup> *Ibid.*

della sostanziale inesistenza, a inizio Ottocento, di studi dedicati alla poesia folclorica che potessero fungere da modelli per i poeti del nostro *corpus*; si può tuttavia osservare che proprio nella seconda generazione di ballatisti, quando sono ormai in circolazione le antologie di Tommaseo e Nigra, la ricerca metrica puntava su una complessità ben estranea all'orizzonte folclorico, quasi a evidenziare una consapevole distanza formale e creativa dalla dimensione 'originaria' della ballata.

Anche i tipi metrici esemplificati poco più sopra rappresentano delle convenzioni in bilico tra il sistema colto settecentesco e possibili circolazioni popolari. I primi due schemi, in particolare, sembrano legarsi a quest'ultimo contesto:<sup>291</sup> la tetrastica di ottonari ab'ab', come ricorda Giovannetti, è effettivamente presente nel repertorio orale, a partire dalla *Samaritana* citata da Berchet nella *Lettera semiseria* o dalle sillogi di poesia popolare che circolavano intorno alla metà del secolo; l'esastica di ottonari ababcc è invece di ascendenza più colta e settecentesca (la si ritrova ad esempio in alcune odi pariniane), ma il fatto che Berengo definisca la *Rondinella pellegrina* di Grossi una «canzonetta» popolareggiante ne evidenzia la possibile conformità a un modello folclorico, grazie alla quale si spiegherebbe anche la popolarità 'di ritorno' del componimento in questione. Questo fenomeno dell'appropriazione dei testi ballatistici in ambiente popolare è tutt'altro che raro, e certifica anzi la concordanza delle scelte autoriali a un tipo di sensibilità e a determinate modalità di esecuzione e fruizione in qualche modo conformi a una tradizione folclorica di riferimento. Da questo punto di vista, l'assenza dei doppi tetrastici di settenari, «di origine da un lato melodrammatica e montiana e dall'altro anacreontica e melica»,<sup>292</sup> e assai diffusi nell'improvvisazione 'colta', può essere spiegata proprio come rifiuto di palesi legami con il mondo delle accademie: di fronte a una scarsa conoscenza dei metri popolari, si evitavano almeno le forme strofiche più spiccatamente letterarie.<sup>293</sup>

A monte di tutto ciò, va osservato che l'intersezione di modelli colti e popolari nella metrica sette-ottocentesca è una questione aperta e ambigua; si pensi solo alla strofa saffica, presente nella sperimentazione chiabreriana, mariniana e settecentesca: si tratta di un metro di evidente ascendenza classica ma allo stesso tempo conforme anche alla poesia popolareggiante, se non altro per la sua familiarità con la struttura del serventese caudato.<sup>294</sup> Lo stesso si può dire per i versi doppi: la tendenza a utilizzare misure composte o a scomporre, per mezzo delle cesure, le tipologie versali della tradizione (come ad esempio l'endecasillabo) è facilmente verificabile nel panorama dell'ode-canzone settecentesca<sup>295</sup> e lo è ugualmente nei più antichi canti epico-lirici

---

<sup>291</sup> Vd. Ivi, p. 188.

<sup>292</sup> Giovannetti 1999, p. 185.

<sup>293</sup> Giovannetti, pur mettendo in evidenza in prima battuta un rifiuto per ciò che è «troppo settecentesco e troppo immediato», interpreta invece l'assenza del metro in questione per la sua eccessiva facilità e popolarità: «Diciamola tutta, infine: un metro troppo facile, troppo "popolare"; anche se destinato a venir riciclato – e in rapporto proprio a Metastasio – da Gabriele Rossetti nella sua notissima canzonetta contenuta (ottava posizione) nella *Costituzione in Napoli del 1820* [...]». Ivi, p. 186.

<sup>294</sup> Cfr. Beltrami 2011, pp. 304-308.

<sup>295</sup> Brengo (1854), espone la tesi secondo cui l'ottonario può essere considerato un verso composto per la presenza pressoché costante di un accento in terza posizione seguito da cesura; fa inoltre riferimento alla

dell'Italia settentrionale e centro-meridionale, dove il verso composto sembra rappresentare uno dei modelli ritmici principali.<sup>296</sup> Analogamente, la terzina o doppia terzina con schema abb/bba con alternanza delle rime tronche e piane, ricorrente nei canti epico-lirici italiani, è assai frequente nel repertorio metrico chiabreriano e settecentesco. Queste e altre osservazioni sulla sovrapposizione di forme colte e popolari, che andrebbero contestualizzate all'interno della questione spinosa delle origini della metrica chiabreriana e del fenomeno della popolarità di ritorno, chiariscono come sia possibile acquisire i modelli strofici dell'ode settecentesca nella ballata senza tradire un'istanza di popolarità. Nella pratica, però, fatta eccezione per i versi composti o l'alternanza di misure intere e 'mezzi versi' (ad es. ottonario e quadrisillabo), la ballata sembra sfruttare molto raramente gli schemi storicamente più attestati nei canti popolari, a partire dal terzetto abb/bba con rime piane e tronche, che Giovannetti registra solo in forma geminata in un componimento di Diodata Saluzzo di Roero (*Guglielmina Vicaressa*, in settenari), nel *Giglio e la rosa* di Biava (sempre in settenari, con la complicazione della rima sdrucchiola: ab''c' ad''c'), nell'*Eremita* di Bisazza (aab'ccb', in doppi quinari) e nella *Fidanzata del castello* di Biava (traduzione da Scott, in decasillabi con schema aaz'bbz'). A incrementare il tasso di ambiguità concorre anche un altro fattore: la forma tipica dei canti epico-lirici settentrionali, oltre al terzetto, è quella del distico di versi doppi costruito sul meccanismo delle «cesure inverse», che è riportabile a una tetrastica con schema ab'cb'.<sup>297</sup> Se si considera la configurazione originaria, pare evidente che anche di questo metro resta ben poca traccia nelle ballate letterarie di area veneta e lombarda; se invece lo si legge come tetrastica, salta all'occhio la somiglianza con lo schema ab'ab' (solitamente in ottonari) tipico di molti testi ballatistici, in qualche modo conforme anche a una trasposizione del *common metre* anglosassone e della sua variante *ballad* (ABAB, con il secondo e quarto verso rimati).<sup>298</sup> Per fare un esempio, il celebre canto popolare *La pesca dell'anello* appare in una stampa veneziana del 1813 in distici di versi composti, anche se le uscite tronche del verso non sono rimate in modo regolare («c'erano tre zitelle – o tutte tre di amor, / Ninetta la più bella – si mosse a navigar, etc.); nelle *Canzonette popolari* di Alessandro

---

prassi chiabreriana di alternare l'ottonario al quadrisillabo (quest'ultimo definito un «mezzo verso»). Vd. *passim* pp. 722-727.

<sup>296</sup>Così Bronzini 1956 (vol. I, p. 36) sui canti epico-lirici italiani: «L'armonia al linguaggio poetico di questo genere di canti è data, prevalentemente, dal ritmo lungo e cadenzato del verso composto o bimembro. Che si tratti di un verso lungo formato da due parti, uguali o no, e non di due versi corti, lo provano, come vedremo, la rima e la corrispondenza ritmico-sintattica, per cui il concetto si svolge, in maniera completa, nell'intero verso. Questo costituisce, dunque, l'unità organica della canzone, mentre ciascun emistichio rappresenta l'elemento ritmico irriducibile».

<sup>297</sup>Ivi, pp. 36-37. Sulla questione del rapporto della tetrastica con i distici a cesura piana e uscita tronca cfr. anche Giovannetti 1999, pp. 230-232, in rapporto alla canzonetta popolare *Bella Margherita* e alla traduzione berchettiana delle romanze spagnole.

<sup>298</sup>Giovannetti(1999) nota ad esempio come il 'distico raddoppiato' ab'ab', di possibile ascendenza melodrammatica, tenda ad essere trattato come quartina. (Ivi, p. 172)

D'Ancona (1879) quello stesso componimento, con il sottotitolo *canzonetta romantica*, è invece impaginato in quartine di settenari:<sup>299</sup>

Ell'eran tre sorelle  
e tutte e tre d'amor;  
Ninetta, la più bella  
si messe a navigar.<sup>300</sup>

Ciò suggerisce che, nell'orizzonte mentale di fine Ottocento, l'idea di una 'parentela' tra ballata romantica e canti epico-lirici doveva essersi diffusa a tal punto da influenzare anche la trasposizione dei componimenti popolari secondo schemi colti, i quali, in origine, potevano forse derivare dalla rielaborazione di misure composte.<sup>301</sup> La questione del verso composto e della duplice conformazione virtuale della strofa tocca anche lo schema dell'esastica ababcd', comune, come si è detto, tanto alla ballata romantica quanto alla melica sette-ottocentesca. Giovannetti ha infatti notato che la struttura dell'aria di Donna Anna, nel primo atto del Don Giovanni mozartiano, può essere interpretata come un doppio tristico di doppi senari (aab' ccb'), quasi un'anticipazione del primo coro dell'*Adelchi* di Manzoni:

Or sai chi l'onore / rapire a me volse  
chi fu il traditore / che il padre mi tolse:  
vendetta ti chieggio, / la chiede il tuo cor

Rammenta la piaga / del misero seno,  
rimira di sangue / coperto il terreno,  
se l'ira in te langue / d'un giusto furor<sup>302</sup>

Tale schema, però, tanto più se composto di versi doppi, non si allontana di molto dal modello popolare del terzetto aab' (a cui tuttavia aggiunge una rima interna), complicando ancora una volta il *rebus* delle intersezioni. A ciò va aggiunto che la trascrizione della poesia orale può anche non rispecchiare il numero di versi dell'esecuzione, a cui i ballatisti dell'Ottocento potevano essere ancora esposti; stando alle considerazioni di Giovanni Bronzini, infatti, «la strofa, che comprende ora un unico verso ora un distico ora una terzina, è dunque, in sé stessa, semplice; ma vien resa più o

---

<sup>299</sup> Vd. Bronzini 1956, vol. II, pp. 34-36. Per una trattazione ampia su questo canto popolare vd anche Ivi, pp. 3-61.

<sup>300</sup> Ivi, p. 34.

<sup>301</sup> Allo stesso tempo, però, la preferenza accordata alla tetrastica nella ballata romantica rispetto al terzetto o al distico rispecchia anche una pratica già settecentesca e anacreontica ben osservata da Rodolfo Zucco in merito alla quartina geminata, in evidente controtendenza rispetto alla prassi secentesca; Cfr. Zucco 2001, p. 21: «Manca dunque in Chiabrera la forma principe della poesia settecentesca, il tetrastico geminato, benché periodi metrici di quattro versi conclusi da rima tronca [...] si possano individuare, nella loro compiutezza sintattica, all'interno delle strofe decastiche delle *Canzonette morali* X e XVIII [...]».

<sup>302</sup> Qui da Giovannetti 1999, p. 174.



meno complessa nel canto dalla frequente, quasi costante (normale in origine), ripetizione dei versi o degli emistichi e dal ritornello». <sup>303</sup> Non si può escludere a priori, insomma, che alcune forme metriche della ballata letteraria potessero rispecchiare, nel numero dei versi, gli esiti dell'esecuzione orale di alcuni canti tradizionali. <sup>304</sup>

Nel discutere dei rapporti tra poesia popolare e poesia d'arte, Claudio Giunta [2010] individua tre direzioni di analisi: la prima è di tipo categoriale, nel senso che risponde alla domanda «che differenza c'è – in termini atemporali – tra la poesia popolare e quella d'arte?»; <sup>305</sup> la seconda è di tipo genetico, perché indaga le origini e i rapporti di derivazione tra l'una e l'altra; la terza è di tipo comparatistico e spinge a interrogarsi sulla reciproca influenza tra poesia colta e poesia popolare. Considerando quanto detto fin qui, sembra davvero difficile affrontare la questione della ballata seguendo i due ultimi approcci. C'è però la possibilità di cogliere alcuni meccanismi che legano poesia colta e poesia popolare dal punto di vista 'categoriale': si tratterebbe di indagare le dinamiche che possono indirizzare la scrittura letteraria verso soluzioni affini a quelle del folclore, a partire da un preciso modo di concepire la poesia e il suo rapporto con l'oralità. Alcune di queste – come ad esempio il rapporto tra 'cornice' e 'performance' – sono già state anticipate in precedenza, ma vanno riprese anche alla luce delle scelte metriche dei ballatisti italiani, della storia letteraria precedente e di alcuni possibili 'lasciti' nel panorama poetico del secondo Ottocento.

## 1. Indizi dal passato: polimetria e prosimetro nella *Sampogna* di Marino

Per inquadrare storicamente le istanze sottese ai metri della ballata romantica, può essere proficuo gettare uno sguardo alla *Sampogna* (1620) di Giovan Battista Marino. Non tanto perché gli idilli mitologico-pastorali della silloge abbiano influenzato direttamente la sensibilità dei ballatisti – sui cui agì più verosimilmente, e in direzione antifrastica, il bozzetto idillico-pastorale di ascendenza arcadica, giunto ormai a configurazioni sterili e manieristiche; <sup>306</sup> quanto, invece, per le diverse spinte soggiacenti all'operazione metrica mariniana, sintomatiche di una particolare concezione della scrittura poetica che ebbe modo di diffondersi soltanto a partire dal XVII secolo, arrivando forse a coinvolgere anche la ballata romantica. La *Sampogna* merita dunque attenzione sia perché rappresenta un momento di nobilitazione dell'idillio, genere che Giovannetti intravede alla base della sperimentazione ballatistica, <sup>307</sup> sia perché si

---

<sup>303</sup> Bronzini 1956, p. 38

<sup>304</sup> Per un processo simile, in tutt'altro contesto, si può rimandare alla più antica attestazione di un canto epico-lirico italiano, *Giù per la villa lunga*, riportata nel codice Laur. Gadd. 161, dove alcuni versi «per essere trascritti due volte (c. 95 r) si suppone che venissero ripetuti due volte nel canto, secondo lo stile proprio delle canzoni epico-liriche». Ivi, p. 51.

<sup>305</sup> Giunta 2010, p. 2.

<sup>306</sup> Su questo aspetto si rimanda a un approfondimento condotto parallelamente a questo studio: vd. Roncen 2019.

<sup>307</sup> Giovannetti 1999, pp. 89 e ss. (*Oltre l'idillio. La mitopoiesi di un conflitto*).

inserisce in un processo di teatralizzazione della scrittura poetica facendo un uso consapevole e ricercato della polimetria, con modalità per certi aspetti simili a quelle delle ballate.

La critica ha intraviso nella *Sampogna* di Marino una sorta di prosimetro,<sup>308</sup> con particolare riferimento alla cornice delle epistole che ‘circondano’ e organizzano i testi. L’opera è infatti introdotta da cinque lettere in prosa, ognuna investita di una funzione specifica sul piano letterario, teorico e apologetico. A queste si può aggiungere la prosa introduttiva ai *Sospiri d’Ergasto*, l’ultimo poemetto di tutta la raccolta, che grazie a questo espediente marca ancor più la propria differenza (visibile già nell’estensione e nell’adozione dell’ottava rima) rispetto agli altri testi della silloge. In questo modo vi sarebbero sei prose (5+1) collocate agli estremi di 11 poemetti (8 idilli ‘favolosi’, cioè mitologici; 3 idilli pastorali) che potrebbero rispecchiare lo zufolo a undici canne del frontespizio dell’edizione parigina del 1620.

Al di là di queste osservazioni strutturali, la forma del prosimetro poteva agire direttamente anche sul testo poetico, dal momento che uno dei modelli imprescindibili per la sperimentazione idillica della *Sampogna* era l’*Arcadia* sannazariana, costruita sull’alternanza di parti narrative in prosa e parti ‘canore’ (le egloghe) in versi. Questa configurazione era già stata anticipata da Boccaccio nella *Comedia delle ninfe fiorentine* (o *Ninfale d’Ameto*), che, per quanto sensibile a sollecitazioni dantesche e boeziane,<sup>309</sup> si distanziava nettamente dal modello della *Vita nova*. In quest’ultima, com’è noto, i componimenti in versi sono inseriti in una cornice che ha principalmente la funzione di inquadrare il testo nell’occasione che lo produce, fornendo spesso anche l’analisi strutturale del componimento. Dante non descrive mai situazioni di tipo performativo, e *supera* l’originario legame della poesia con l’oralità facendo del componimento poetico, e del meccanismo della *razo*, un ‘pretesto’ per costruire una narrazione in prosa, dove la vicenda è composta dal susseguirsi di occasioni d’ispirazione poetica e non, viceversa, dalla messa in scena della *performance*. Nel caso del *Ninfale d’Ameto* e nell’*Arcadia*, invece, il prosimetro replica, nel testo, delle vere e proprie esecuzioni orali. Lo stacco tra prosa e componimenti in versi produce sempre un passaggio da narrazione esterna a discorso diretto libero, e il canto dei personaggi va inteso come parte integrante della narrazione. In questi casi è la cornice in prosa a fungere da pretesto per l’introduzione di un testo poetico, presentato come *mimesi* di un atto elocutivo; un esempio tratto dall’*Arcadia* di Sannazaro può chiarire definitivamente l’assunto:

Ergasto solo, senza alcuna cosa dire o fare, a piè d’un albero, dimenticato di sè e de’ suoi greggi giaceva, non altrimenti che se una pietra o un tronco stato fosse, quantunque per addietro solesse oltre gli altri pastori essere dilettevole e grazioso: del cui misero stato Selvaggio mosso a compassione, per dargli alcun conforto, così amichevolmente ad alta voce cantando gl’incominciò a parlare.

---

<sup>308</sup> Vd. De Maldé 1993, pp. XV-XVI.

<sup>309</sup> Vd. Carrai 2016.

Egloga Prima  
*Selvaggio ad Ergasto*

*Selvaggio.*

Ergasto mio, perché solingo e tacito  
pensar ti veggio? oimè, che mal si lasciano  
le pecorelle andare a lor ben placito.  
Vedi quelle che 'l rio varcando passano,  
vedi que' duo monton che 'nsieme corrono,  
come in un tempo per urtar s'abbassano.  
Vedi ch'al vincitor tutte soccorrono,  
e vannogli da tergo, e 'l vinto scacciano,  
e con sembianti schivi ognor l'abborrono.  
[...]

(*Arcadia*, I, vv. 1-9)

Gli idilli della *Sampogna* sembrano apparentemente estranei a questo meccanismo, se non altro per essere composti totalmente in versi. Da un certo punto di vista, però, è come se rielaborassero gli equilibri del prosimetro sfruttando un'inedita varietà metrica e le specifiche funzioni svolte dalle diverse forme poetiche nel sistema letterario del Seicento. Alla base di tutto ciò vi è una concezione teatrale della poesia, aspetto non solo in linea con la cultura barocca, ma anche suggerito da diversi richiami contenuti negli idilli mariniani, a partire dal 'recitar cantando' dell'*Orfeo*,<sup>310</sup> che attingerebbe al teatro musicale del XVII secolo e prima ancora alla discussione interna alla Camerata de' Bardi.

Per quanto riguarda la metrica degli idilli favolosi, Taddeo [1971] individua tre diverse 'tendenze', che egli connette anche a tre diverse fasi cronologiche in parte confermate e in parte smentite dagli studi successivi. Trascurando il gruppo di testi quasi interamente in selve di endecasillabi e settenari (*Europa* e *Atteone*) o di settenari sciolti e rimati (*Piramo* e *Tisbe*), sembra esservi una 'fase' in cui la polimetria va a informare un sistema complesso e articolato (*Proserpina*, *Orfeo* e *Arianna*) e un'altra, invece, in cui l'alternanza dei metri segue un criterio più schematico e meccanico (*Dafni* e *Siringa*). Per quanto riguarda l'*Orfeo*, che in quanto a sintesi polimetrica, dal punto di vista di Taddeo, sarebbe subalterno soltanto ad *Arianna*, sembra chiara comunque l'influenza di un criterio di tipo teatrale e melodrammatico, secondo cui la parola o il canto dei personaggi dovrebbe essere rappresentato da strofe 'musicali' e chiuse, in grado di differenziarsi dalla narrazione in metro madrigalistico. A ciò si può aggiungere anche una vaga caratterizzazione espressiva delle voci:

---

<sup>310</sup> Vd. De Maldé 1993, p. XLIII.

Credo si debba riconoscere in *Orfeo* l'intenzione di differenziare i metri secondo le circostanze (situazione, carattere dei personaggi, loro sentimenti): il canto di Orfeo dinanzi alla corte infernale è una saffica di intonazione solenne e grave, mentre il lamento di Euridice è in strofette di ottonari e quaternari alternati, metro più consono, nei propositi del poeta, alla femminilità del personaggio. [...] Non so in che misura si possa definire una vocazione tipica dei metri, una idoneità specifica a certe funzioni che comporti una specifica idoneità di altre; sta il fatto che in *Orfeo* la fusione fra temi e metri non è realizzata. Sembra d'individuare qui una nefasta influenza della poesia per melodramma o per musica in genere.<sup>311</sup>

Negli anni in cui Marino compone la *Sampogna*, il teatro musicale iniziava già a sperimentare soluzioni che in qualche modo anticipavano la distinzione tra recitativo e aria;<sup>312</sup> tale riforma, tuttavia, non era avviata al punto da influire direttamente e univocamente sulle scelte metriche degli idilli. Il 'recitar cantando' del primo Seicento non deve essere confuso con il recitativo del melodramma metastasiano e dell'opera lirica: come ha osservato Nino Pirrotta, l'espressione apparve per la prima volta nel titolo della *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (posta in musica per «recitar cantando») di Emilio Cavaliere, e indicava semplicemente che l'azione drammatica veniva eseguita cantando, in contrapposizione all'uso tradizionale di sfruttare la musica come mezzo accessorio. Quando Jacopo Peri e Giulio Caccini ripresero il concetto nelle loro musiche per drammi teatrali, essi lo declinarono in modo molto differente sia rispetto al loro predecessore, sia reciprocamente l'uno dall'altro. Si trattò, insomma, di un'innovazione sviluppata all'interno di una riforma del teatro moderno fondata sull'esempio della tragedia greca, che si supposeva composta in gran parte o completamente per il canto. Gli intellettuali che partecipavano alle sedute della Camerata fiorentina erano ben distanti dall'immaginare la nascita di un nuovo genere, quale il melodramma settecentesco, ben strutturato in recitativi e arie; il loro 'recitar cantando' può solo essere definito come «uno stile di canto regolato generalmente [...] dall'accento e dall'espressività del testo e dalle necessità dell'azione, più che da principi di organizzazione musicale».<sup>313</sup> È proprio in questi termini che Marino rappresenta il canto di Orfeo:

ma tra i rigiri suoi, tra le figure,  
onde il bel canto ei fregia,  
non sommerge gli accenti,  
non confonde le rime,

---

<sup>311</sup> Taddeo 1971, p. 73.

<sup>312</sup> Cfr. Pirrotta 1981, p. 305: «A parer mio, un effetto della forte influenza esercitata dalle teorie della poesia pastorale sul primo 'stile rappresentativo' e sull'opera fu la mancanza di una chiara distinzione tra ciò che non è discorso potenziato dalla musica e ciò che è addirittura canto [...]. Senza dubbio vi sono canti che sono evidentemente canti [...] e sono di solito identificati per tali o dalla ripetizione della musica per più di una strofe (mentre l' "imitar col canto chi parla" ubbidisce al principio madrigalistico per il quale nuove parole richiedono nuova musica), o da qualche esplicita indicazione del fatto che i personaggi stanno cantando. Resta tuttavia un certo margine di dubbio».

<sup>313</sup> Pirrotta 1981, p. 282

e le parole in guisa  
spiega chiare e distinte,  
che l'aria a l'arte sua ragion non toglie,  
né de' versi, che forma, i sensi occupa.

(*Orfeo*, vv. 265-272)

Nella prospettiva secentesca, dunque, la musica doveva poter esprimere tutte le proprie risorse emotive appoggiandosi alle strutture del testo poetico, il quale – come già nel madrigale cinquecentesco – poteva, e anzi *avrebbe dovuto*, svincolarsi dalle forme metriche chiuse per cercare soluzioni più varie, in grado di sostenere anche la libera espressività del canto. Queste esigenze si legavano in modo diretto all'impiego della forma madrigalistica, con alternanza di settenari e endecasillabi, ma si legavano anche, come abbiamo visto al cap. I.1.3, alle innovazioni chiabreriane, che potevano vantare una certa conformità alla sperimentazione dei compositori. Chiabrera, del resto, è un altro punto di riferimento nella polimetria dell'*Orfeo* mariniano, e proprio nei momenti legati al canto. Si vedano solo alcuni esempi, dove, anche sotto configurazioni più tradizionali (come, nel primo caso, la saffica), si coglie l'impiego di versi brevi, rime tronche e sdrucchiole:

- Strofe saffiche con rima al mezzo che isola un quinario e un settenario:

— O de l'abisso tenebroso e *nero*  
monarca formidabile e *severo*,  
sotto il cui 'mpero stansi ubbidienti  
furie e serpenti;

- Quartine di endecasillabi e settenari con rima finale sdrucchiola e irrelata:

— O del Tartaro avaro  
ingiustissimi dèi, spietati numi,  
ecco ch'io parto pur versando fiumi  
di dolorose *làgrime*.

Fia dunque intero dono  
cosa donar che deggia esser ritolta?  
E donata, e rapita un'altra volta,  
ricusar poi di *rénderla*?

(*Orfeo*, vv. 514-522)

- Quartine di ottonari e quadrisillabi:

Se de l'occhio era il tuo piede  
più veloce,

goderesti la mercede  
de' tuoi carmi.

Non sperar più nel tuo mondo  
rivedermi,  
ch'io men vo nel cupo fondo  
d'Acheronte.

Ciò comanda, così vole  
chi qui regna.  
A Dio cielo, et a Dio sole,  
già vi lascio. —

(*Orfeo*, vv. 461-472)

La varietà metrica introdotta tra Cinque e Seicento si sostituisce così ai meccanismi dell'alternanza prosa-verso del prosimetro sannazariano, supportando anche più varie esigenze espressive e strutturali in una sintesi spesso di difficile decifrazione. Nello stesso *Orfeo*, ad esempio, si possono osservare alcuni cambi metrici nella cornice madrigalistica, come nell'elenco delle reazioni degli spiriti del Tartaro durante il canto del poeta (vv. 344-408) o all'interno di brevi inserti metaforici che sembrano aprire una finestra 'retorica' nel tessuto scorrevole della narrazione; si veda il passo in cui, grazie a un inserto di cinque settenari in serie, la fuga di Euridice da Aristeo è paragonata a quella di una cerva:

Se n'ave la bella, e in un momento,  
lasciando al suol de' catenati fiori  
la testura interrotta,  
e spezzando la voce a mezzo il corso,  
cacciassi in fuga, et egli  
con sollecito piè dietro le tenne.  
Qual suol timida cerva  
da fier leon massile,  
tal dal seguace amante  
la giovinetta smorta  
s'involava fuggendo.

(*Orfeo*, vv. 20-25)

Nell'*Arianna*, come nota Taddeo, la polimetria sembra anche svincolarsi dalla distinzione tra narrazione e atto elocutivo, privilegiando invece funzioni espressive o connotative: distinguere una voce da un'altra, evidenziare alcuni momenti della narrazione, identificare le azioni, e non solo le parole, dell'uno e dell'altro personaggio.

Il caso di Marino, e prima ancora di Sannazaro e di Boccaccio, mostra che è possibile riflettere sulla polimetria a partire dagli equilibri tra i generi letterari e al rapporto tra

poesia scritta e *performance*, sulla base di sollecitazioni culturali che prescindono da precisi legami genetici tra un testo e l'altro. Per la *Sampogna*, ad esempio, non si può affermare ciò che spesso si dice per i metri della ballata romantica, ovvero che vi fosse alle spalle il modello dell'opera lirica e dell'aria. C'era invece una sensibilità che accomunava scrittura in versi, musica e teatro, e che apriva la via a una rappresentazione *mimetica* della poesia come voce e atto elocutivo. Anche la polimetria della ballata risente di simili sollecitazioni, ma presenta allo stesso tempo delle peculiarità che, alla luce di un confronto, evidenziano altri caratteri del contesto ottocentesco e di un orizzonte culturale e mentale molto diverso rispetto a quello di due secoli prima. Tra gli scarti più significativi vi è proprio l'esplicito interesse per la 'popolarità', che agisce in modo determinate sulle forme e sul sistema complessivo della ballata di là dall'esattezza con cui gli autori interpretavano il folclore e la tradizione orale; tra i fattori contestuali, invece, vi sono anche un diverso rapporto tra poesia e prosa e nuovi equilibri nel sistema dei generi letterari, dell'editoria e della diffusione libraria.

## 2. Considerazioni sul ritmo

Nei primi capitoli di questa terza parte si è discusso di come, tra Sei e Settecento, si dessero le condizioni per una nuova riflessione sul ritmo, stimolata dalla proposta chiabreriana e dalla fortuna del melodramma. Alla prosodia dei versi tradizionali si affiancò una ritmicità più monotona e cantabile, fino ad allora relegata ai margini della sperimentazione colta e di fatto ancora invisibile all'ambiente erudito, intento invece a ricercare un ritmo più elastico, discorsivo e sostenuto. Alla base di tutto ciò va ricordato che l'idea di una versificazione puramente ritmica, nella prospettiva teorica del Settecento, si legava a una visione primitivistica, spontanea e del tutto ingenua della poesia, più conforme semmai alla sensibilità romantica di primo Ottocento.

La ballata, per i metri di cui fa utilizzo e per il legame che pretende di instaurare con il folclore, si inserisce in astratto nella direzione più melica e monotona. Le poche infrazioni osservate nei testi ballatistici sembrano non solo confermare una regolarità di base, ma anche evidenziare un eccesso di ritmicità, come se l'effetto 'aritmico' complessivo derivasse da una geometrizzazione degli accenti nella costruzione del verso. Giovannetti [1999, pp. 195 e ss.] fornisce alcuni esempi su cui è possibile verificare quest'impressione. Un caso tra gli autori più vicini all'ambito melico è quello di Biava, che in ben tre testi (*Lucia de' castellani di Pizzino*, *L'ultimo canto d'Ulrico* e *l'Ospitalità*), secondo l'osservazione di Tommaseo, farebbe «un eccessivo uso de' tronchi, i quali non soddisfano l'orecchio, segnatamente se nel mezzo della stanza la qual poi conchiudesi con due piani».<sup>314</sup> Tuttavia, facendo riferimento agli ottonari citati

---

<sup>314</sup> Giovannetti 1999, p.195. Bisogna anche osservare che il giudizio di Tommaseo può dipendere da considerazioni di carattere stilistico e musicale: la rima tronca viene posta nel mezzo e non invece dove

da Giovannetti, lo schema ritmico resta monotono e regolare, con accento canonico in terza e settima. Altro esempio proposto dallo studioso proviene invece dalla *Maschera di ferro* di Dall'Ongaro, dove «alla rima sdrucchiola tengono dietro due sillabe atone, e poi al verso tronco succede subito una misura con ictus in prima posizione» quasi che «Dall'Ongaro giochi sul *troppo* di ritmicità immanente al decasillabo per estrarre un massimo di aritmicità, esasperandone il più possibile le contraddizioni prosodiche»;<sup>315</sup> anche in questo caso vanno però fatte alcune osservazioni: l'espedito dell'accento tonico in prima posizione dopo verso tronco non è sistematico, e pare facilmente riconducibile a una lettura inerziale di tipo anapestico, come se l'*ictus* in questione fosse del tutto accidentale; il trattamento ritmico, per il resto, evidenzia la regolarità accentuale all'interno del verso e sembra anzi rafforzare la divisione della quartina in due parti perfettamente simmetriche, anche dal punto di vista sintattico-contenutistico. Ecco alcuni esempi per una verifica (tra parentesi si riportano gli *ictus* iniziali che potrebbero essere sacrificati in una lettura monotona):

Tenta invano al terribile fascino	1 3 6 10''
la smarrita pupilla sottrar:	3 6 10'
fra cent'occhi che guardano attoniti	3 6 10''
dalla sala ambidue s'involar	3 6 10'
Pei stellati silenzi la monaca	3 6 10''
lo precede sull'ermo cammin;	3 6 10'
strade e piazze veloci trapassano	(1) 3 6 10''
son già presso al sagrato confin	3 6 10'
[...]	
All'albor del nascente crepuscolo	3 6 10''
si riscosse dal grave sopor:	3 6 10'
guardò intorno que' mari, que' tumuli	(2) 3 6 10''
stupefatto ed immemore ancor	3 6 10'

Qualcosa di simile si può dire per *Matilde* di Berchet, dove l'aritmia appare ancora più evidente, dopo le rime sdrucchiole, per la brevità del verso e per la sua estrema regolarità:

Matilde atterrita,  
 si desta, s'*interroga*,  
 s'affaccia alla vita,

---

sarebbe più facilmente tollerata, ovvero a conclusione della frase musicale (o della strofa); viceversa, la conclusione con rima piana potrebbe ostacolare la cantabilità del testo poetico.

<sup>315</sup> *Ibid.*



scongiura i fantasimi  
che stringonla ancor:

(*Matilde*, vv. 6-10)

Per produrre un'inerzia ritmica complessiva, infatti, bisognerebbe considerare l'ultima sillaba dello sdrucciolo come un tempo debole del verso successivo, che dovrebbe però cominciare per sillaba tonica e dunque alterare lo schema del senario con attacco in seconda posizione. È chiaro, dunque, che se qui la sdrucciola produce un senso di aritmia nella lettura lo fa per radicale fedeltà allo schema prosodico di ogni verso. L'effetto sincopato rafforza quindi l'idea che Berchet concepisse la prosodia, almeno a livello versale, in modo estremamente regolare e geometrico.

Colpisce di più, invece, il ricorso all'*enjambement* – spesso in uscita sdrucciola o più raramente in tronca – nei settenari del *Sultano* di Carrer:

Muto è il serraglio; i garruli  
eunuchi e il molle stuolo  
dormono tutti. Vigile  
l'altier sultano è solo,  
e seco il fido Omar.

Alla felice Arabia  
divelto il giovanetto  
le non palesi smanie  
legge al regnante in petto,  
né l'osa interrogar.

(*Il sultano*, 41-50, pp. 64-65)

Anche in questo caso, però, l'evidente alterazione prodotta dalla sintassi sembra presupporre, ai fini del suo effetto marcato, una regolarità ritmica qui garantita da almeno due modelli virtuali: il settenario melico (lo sono tutti i versi) e la doppia esastica manzoniana del *Cinque maggio*, di cui Carrer sembra semplicemente scorciare lo schema (a''bc''b[d''e').

Per poter valutare al meglio le tendenze ritmiche nel genere ballatistico bisognerebbe procedere a una scansione sistematica dei versi e a un confronto con la tradizione melica o canzonettistica. Non potendo svolgere qui un'operazione così ampia, ci si deve limitare ad alcune osservazioni sulla base dei dati raccolti separatamente da Giovannetti e Brunelli, che tuttavia riguardano più gli schemi e le tipologie versali che veri e propri *pattern* prosodici. Un primo elemento di interesse potrebbe risiedere nell'impiego della rima sdrucciola, assai frequente nei testi ballatistici: si tratta di uno stilema sicuramente chiabreriano e melodrammatico, che lo stesso Chiabrera, però, potrebbe avere ereditato

da forme di poesia popolareggiante.<sup>316</sup> Nella disamina operata da Bronzini sui canti epico-lirici, la sdrucchiola non sembra ricoprire un ruolo importante, e sembra anzi assente in area Settentrionale. La si trova invece nei componimenti del Centro-Sud Italia, all'interno di tetrastiche di settenari piani e sdrucchioli probabilmente originati dal tetrametro giambico catalettico mediolatino. Va ricordato, però, che l'uscita proparossitona riecheggiava anche un andamento dattilico connesso storicamente a forme di poesia umile e 'sonora', vicine ad esempio ai modi 'frigi' del ditirambo. Se ne può concludere, nel complesso, che la rima sdrucchiola conciliava popolarità e ricerca colta nel segno di un'agile cantabilità, virtualmente sovrapponibile tanto alla dimensione umile quanto a quella dell'ode-canzonetta, in cui va probabilmente riconosciuto il modello 'genetico' più immediato soprattutto per i testi di area Settentrionale.

Altro aspetto importante è il rapporto tra parisillabi e imparisillabi, specialmente se si accetta l'accostamento dei primi a un'istanza musicale e a *pattern* ritmici per lo più monotoni. Sull'aspetto della cantabilità e dei tipi versali, sia Giovannetti che Brunelli hanno aggiustato il tiro rispetto alle affermazioni di vecchio corso sulla ballata, evidenziando ad esempio la quasi totale assenza del novenario, «citato in molte definizioni ballatistiche correnti, con tutta evidenza sulla scorta dell'inglobamento dell'opera ballatistica carducciana nel genere».<sup>317</sup> Brunelli, dopo aver computato i versi di ogni tipologia all'interno di un *corpus* piuttosto ampio, afferma che «una differenza d'uso in fin dei conti esigua divide parisillabi e imparisillabi, per cui alla consistente presenza degli ottonari si affianca quella, pure notevole, degli endecasillabi e degli imparisillabi in generale, evidenziando una realtà sostanzialmente diversa dalla vulgata ballatistica corrente, che vorrebbe il netto dominio del parisillabi».<sup>318</sup> In realtà, il dato quantitativo, che certo puntualizza le affermazioni più comuni sul genere, non delegittima del tutto le *impressioni* della critica sull'importanza dei parisillabi. Innanzitutto, il semplice computo dei versi può produrre delle aberrazioni nell'interpretazione del dato: per ciò che riguarda i settenari, ad esempio, ben 1859 versi su poco più di 7000 sono concentrati nella sola produzione di Dall'Ongaro, 481 in Biava e 484 in Berchet. Le attestazioni del settenario in Berchet, inoltre, si concentrano in soli due componimenti: *Il trovatore*, per un totale di 36 versi, e *Le fantasie*, che accoglie i restanti 448. Brunelli, in altra pagina, e sempre a proposito del rapporto tra imparisillabi e parisillabi, sottolinea come l'ottonario in Berchet sia attestato nello stesso numero di componimento del settenario (2), ma non specifica ad esempio che tutte le altre ballate dell'autore impiegano versi parisillabi e che il settenario, se giudicato secondo il principio della cantabilità, presenta sempre un profilo melico. La tavola presentata dalla studiosa, oltretutto, sembra evidenziare una distribuzione degli imparisillabi più disomogenea rispetto ai tipi 'pari', tanto da indurla ad evidenziare

---

<sup>316</sup> Vd. Zuliani 2009, p. 139 ss.

<sup>317</sup> Brunelli 2011, p. 184. Per quanto riguarda le osservazioni di Giovannetti vd. invece Giovannetti 1999, p. 182.

<sup>318</sup> *Ibid.*

come l'endecasillabo sciolto, pur essendo più frequente di quanto si possa credere, caratterizzi principalmente la sperimentazione della seconda generazione ballatistica (Dall'Ongaro e Prati), quando il rapporto con la popolarità tocca solo marginalmente l'aspetto formale.<sup>319</sup> Considerando «la semplice attestazione dei versi in ciascun componimento del *corpus*», infine, il rapporto cambia considerevolmente: stando ai dati offerti in nota da Brunelli, le attestazioni totali di testi in ottonari (130) o decasillabi (107) ammontano a 237, contro le 180 totali della somma di endecasillabo (97, con distribuzione non equa) e settenario (83). Se a questi dati si aggiungono il ricorso significativo al dodecasillabo (49 attestazioni), la sostanziale assenza del novenario e l'esigua incidenza del quinario (di cui Brunelli non fornisce il dato per attestazioni, ma di cui si registra una scarsa incidenza in termini quantitativi: 4,15 %), pare che la *percezione* del ruolo fondamentale dei parisillabi non sia, a dire il vero, così infondata. Si tenga conto, a tal proposito, che la presenza di questi ultimi all'interno di un genere letterario andrebbe ponderata alla luce di una tradizione poetica che, fin dalle sue prime formulazioni teoriche, ne ha sostanzialmente proscritto l'impiego, restringendo il ventaglio di possibilità all'endecasillabo, al settenario e al quinario. Inoltre, il giudizio tradizionale sulla tipologia dei versi – che certo andava corretto – nasceva in realtà da una fondata percezione della musicalità delle ballate, che suggerirebbe anche di assegnare importanza alla costruzione ritmica del verso piuttosto che alla sua natura sillabica.

Un ulteriore fenomeno da esaminare è l'alternanza di parisillabi e imparisillabi all'interno di un medesimo schema metrico. Zucco osserva che, «pur non essendo del tutto anomalo nella tradizione italiana, è anche vero che andrebbe acquisita l'idea della sua assoluta normalità nella poesia italiana che parte dal Chiabrera e dal Rinuccini e che prosegue con Testi, Cebà, Menzini, Mattei, Maggi, Magalotti, Lemene».<sup>320</sup> Si tratta comunque di una condizione che già nel Settecento iniziava ad essere sostituita dalla maggiore uniformità metastasiana, più conforme all'idea di una poesia melica improntata su «una sola corda e una sola maniera».<sup>321</sup>

Leggendo 'fuor di musica' gli esempi riportati da Zucco, si percepisce, nei casi di mescolanza, un effetto sincopato che allontana le arie di autori come Rolli o Caruso dalla monotonia tipica dell'aria d'opera. A produrre un senso di 'prosaicità' è anche l'alternanza di misure dall'estensione e dal profilo ritmico variabili, al di là della natura parisillabica o meno del verso. Nella seguente tetrastica di Rolli, ad esempio, il discorso sembra 'zoppicare' per la drastica incursione dei quadrisillabi e per l'alternanza di ritmi trocaici e anapestici (specialmente negli ultimi due versi, che alterano l'equilibrio instauratosi in precedenza):

---

<sup>319</sup>Cfr. *Ibid*: «Il verso prevalente è l'ottonario, con una percentuale pari al 27,66. Segue, al secondo posto, l'endecasillabo (22,76%), e di endecasillabi ne compaiono diversi in forma sciolta, soprattutto in autori dediti alla variante più strutturata e complessa del genere (per esempio Dall'Ongaro e Prati), anche se solo raramente usati in maniera esclusiva, come in *Le nozze del conte Rizzari* di Bisazza».

<sup>320</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>321</sup> Calcaterra 1951, pp. 187-188.

Dove si volge il guardo	1 4 6
il desio	3
mi dipinge l'idol mio	3 5 7
nelle piante, ne i sassi, ne i fior.	3 6 9
Vieni, non esser tardo	1 4 6
bel momento	3
che conduci il mio contento,	3 5 7
vieni e porta la pace al mio cor.	1 3 6 9

(*Piramo e Tisbe*, XXV)

Facendo riferimento alla schedatura di Giovannetti, nella ballata sembrano rari gli schemi con alternanza di parisillabi e imparisillabi: se ne trovano solo quattro su 131 (11+8; 11+5; 11+8+7; 11+10+8+7), tutti attestati una sola volta e in autori sperimentali come Prati e Dall'Ongaro. L'incidenza è minoritaria anche tenendo conto della sola alternanza di misure eterogenee all'interno della strofa (34 schemi su 131, circa un 25% del totale), situazione che si presenta con attestazioni uniche o molto ridotte, concentrate solo in pochi autori (Prati, Dall'Ongaro, ma anche Diodata Saluzzo di Roero e Biava, quest'ultimo specialmente nelle traduzioni).<sup>322</sup> I ballatisti, specialmente nella fase meno elaborata e sperimentale del genere, sembrano inseguire un'omogeneità versale vicina all'isocolia epico-lirica, ma forse, più di questa,<sup>323</sup> tendente anche a un'isoritmia di tipo metastasiano. Da questa rapida ricognizione si potrebbe concludere, con una formula un po' riduttiva, che la ballata della prima generazione, nel tradurre il canto folclorico con mezzi letterari, si servì sicuramente del repertorio dell'ode-canzonetta, restringendone però la varietà ritmica e mensurale in senso melico e selezionando alcune forme ritenute compatibili con le dinamiche della poesia popolare o con la sua ricezione in ambito colto.

### 3. La progettualità del canto

Passando all'organizzazione strofica, bisogna innanzitutto tenere conto di due osservazioni di Giovannetti sulla varietà dei metri all'interno dei nostri testi. La prima è che rispetto agli inserti eterometrici di opere narrative o teatrali settecentesche,<sup>324</sup> dove l'alternanza di versi brevi e lunghi è più libera e conforme alle esigenze espressive della 'voce', la varietà ballatistica tende invece «alla plastica configurazione di strutture

<sup>322</sup> Si rimanda per queste verifiche alle tavole di Giovannetti 1999, p. 181 e 226-234.

<sup>323</sup> A una lettura dei componimenti popolari riportati nelle antologie (qui ci si è serviti in particolar modo di Bronzini 1956 e Pasolini 1955) mostrano come la scelta di metri chiusi e omogenei in quanto a misure versali non si leghi sistematicamente alla monotonia ritmica. In questo caso ciò che alla lettura può sembrare irregolare e disomogeneo era forse compensato dal canto, ed è probabilmente l'effetto complessivo dell'esecuzione che i romantici tentano di riprodurre nel testo scritto.

<sup>324</sup> Come gli inserti all'inizio del *Bardo della Selva nera*, o quelli (qui con funzione lirica) dell'*Ossian* di Cesarotti. Per il teatro Giovannetti riporta il caso del *Saul* alfieriano e dell'*Arminio* di Pindemonte.

strofiche forti, nettamente profilate, ognuna delle quali è deputata più a contenere e a esaurire un movimento *narrativo* o se del caso *drammatico* (un cambiamento di voce, per esempio) che non ad assecondare la soggettività *lyrica* d'un personaggio, i mutamenti e i sussulti della sua interiorità». <sup>325</sup> La seconda osservazione, forse ancora più importante ai nostri fini, è che da questa nuova forma di polimetro «scompare in modo pressoché definitivo la contrapposizione, viceversa sempre in vigore nelle composizioni sette-ottocentesche, tra 'recitativo' in endecasillabi e in settenari (o solo endecasillabi, quando il polimetro si staglia entro la tragedia) e 'aria' in metri chiusi, lirici»; <sup>326</sup> a trionfare, infatti, sarebbero soprattutto i secondi.

Il primo aspetto accomuna parzialmente i nostri testi alla teatralizzazione mimetica dell'*Orfeo*. Sembra in effetti raro l'impiego della polimetria a scopi puramente lirici ed espressivi; un esempio in controtendenza potrebbe giungere dalla parte seconda dei *Profughi di Parga*, dove ogni sezione, rigorosamente in terzine di decasillabi, è conclusa, con l'eccezione dell'ultima (V), da una 'coda' di quartine di senari con schema a' 'bc' 'b':

La vittoria allegrò i nostri petti;  
e il guerriero asciugando la fronte  
già cantava i salvati suoi tetti.  
Già le spose recavan dal fonte  
un ristoro ai lor cari, e frattanto  
la vendetta cantavan dell'onte.  
«Ah! cessate la gioia del canto:  
due fratelli il crudel m'ha trafitto;  
l'un sull'altro perironmi accanto».  
Così in Parga una voce d'afflitto  
rompe i gridi del popol festoso  
che ritorna dal vinto conflitto.  
Ahi! chi pianga i fratelli è il mio sposo.  
Fur l'ultime lagrime  
che il miser versò:  
poi cupo nell'anima  
il duol rinserrò;  
con negri fantasimi  
più sempre il nodri;  
Ahi misero! misero!  
La vita abborrì. –  
Ma il sonno più aggrevasi;  
ritorna il tepor:  
trasfusa dal ciglio  
la calma è nel cor.

---

<sup>325</sup> Giovannetti 1999, p. 177

<sup>326</sup> *Ibid.*

Oh Dio! nol ritentino  
vaganti pensier  
di patria, desiglio,  
d'oltraggio stranier.

(*I profughi di Parga*, II, 2, vv. 22- 50)

Come si può evincere da questo passaggio, il cambio metrico segnala una transizione dalla narrazione dei fatti di Parga alla loro elaborazione emotiva, con tanto di preghiera finale. Non si tratta di uno stacco enunciativo (es. da diegesi esterna a discorso diretto; da voce A a voce B) ma di un mutamento di tono, benché connesso anche a precise esigenze progettuali: all'interno della medesima voce (quella della donna), le parti in terzine sono dedicate alla narrazione dei fatti storici e del destino comune di tutti gli abitanti di Parga. Solo l'ultimo 'quadro' non replica questa struttura, ma l'eccezione sembra in un certo senso confermare la regola: l'alternanza di metri diversi nelle sezioni interne segnala anche l'importanza strutturale della regia polimetrica, che sembra introdurre una parentesi intima ed elegiaca nel *continuum* virtuale del racconto della donna, ripreso all'inizio di ogni capitolo e definitivamente concluso in V.

Qualcosa di simile si potrebbe dire per la *Danae* di Dall'Ongaro, composta di tre sezioni in terzine di endecasillabi più un'ultima parte in sestine di quinari con schema a''b''c''d'e''d'. La voce narrante, in prima persona, è quella della giovane donna che, nella rielaborazione autoriale, a sua volta fondata su dicerie popolari, sarebbe coinvolta indirettamente nell'esplosione di una corvetta francese salpata dal porto di Trieste nel 1812. Se il cambio metrico che caratterizza l'ultima sezione coincide anche con un possibile transito enunciativo (dalla voce della donna alle voci corali della gente), più difficile è assegnare un valore strutturale alle 'quartine' che aprono e chiudono la prima parte:

– Lasciatemi pregar su questa fossa  
finché sia spento il mio stanco respir:  
lasciatemi bagnar di pianto l'ossa  
degli innocenti che per me perir.

[...]

Ma il mio destino mi sostenne in vita  
per chiuder gli occhi al mio povero padre,  
e immolato al dolor d'una tradita  
veder quel legno e le innocenti squadre!

– Lasciatemi bagnar di pianto l'ossa  
degli infelici che per me perîr:

lasciatemi pregar su questa fossa  
finché sia spento il mio stanco respir!

(*Danae*, I, 1-4; 31-38)

La terzina finale di ogni capitolo si tramuta in quartina per il consueto procedimento di ‘chiusura’ della catena rimica, mentre le due tetrastiche più estreme della prima sezione (quella iniziale e quella finale) funzionano come ‘ritornello’ circolare, quasi un momento di sospensione e straniamento lirico-elegiaco. Si tratta di un processo più teatrale che espressivo: il metro sancisce un’interruzione della comunicazione e del racconto, una parentesi che sembra quasi presupporre la presenza di alcuni interlocutori a cui la donna chiede un momento di intimità. Se inoltre accettassimo l’idea di collocare nella sezione finale un coro di voci (reali o immaginate dalla donna), ecco allora che le quartine assumono anche una funzione progettuale: rimandano a una sorta di cornice e scenografia entro cui si produce l’atto elocutivo della ballata.

Pur senza l’alternanza di aria e recitativo, è sicuramente presente nei testi del *corpus* il meccanismo ‘drammatico’ del passaggio da diegesi in terza persona a discorso diretto, già osservato nei polimetri arcadici e barocchi. Nella macrostruttura dei *Profughi* berchettiani la terzina dantesca ha lo scopo evidente di isolare il racconto in prima persona della donna rispetto alla narrazione esterna della prima e terza parte, rispettivamente in sestine di decasillabi con schema abac’bc’ e in ottastiche con schema abac’bdde’. Nel caso di Berchet, l’alternanza diegesi-canto non avviene sulla base di uno scorciamiento del verso in senso melico, ma apparentemente su un criterio di estensione e complicazione metrica: all’interno del racconto l’autore sceglie di impiegare la tradizionale terzina incatenata per la voce della donna, mentre opta per soluzioni strofiche più estese, complesse, ma allo stesso tempo anche meno ‘fluide’ dal punto di vista sintattico, per la narrazione di primo grado. L’importanza dell’ampiezza strofica, prima ancora che della dimensione e ritmicità del verso, si conferma nelle *Fantasie*, dove i diversi schemi variano per estensione e rime ma non per tipologia di verso:

- Voce narrante (in tutte le sezioni): ottastiche di settenari a’’bc’bd’’be’’f’
- Monologhi dell’esule (in I e III): quartine di decasillabi abbc’
- Canti del popolo (in II): quartine di quinari a’’b’’c’’d’
- Cantica (in IV): doppie terzine di doppi senari con schema abc’dec’

In un certo senso è come se Berchet riconoscesse anche al narratore di primo grado delle *Fantasie* una funzione ‘canora’, in linea con le altre *romanze* isometriche che spesso mettono in scena un personaggio-narratore in prima persona. Tra queste ultime si registra una minima variazione formale ed enunciativa soltanto nel testo *Il rimorso*,

questa volta, però, in senso più musicale e ritmico rispetto alla cornice: lo schema in doppie quartine di endecasillabi abab cd'cd' della narrazione si complica, nel discorso diretto, per il ricorso a una rima interna nella terza sillaba dei versi pari di ogni seconda quartina [abab c(c)d'c(c)d']:

«Oh! il dileggio di ch'io son pasciuta  
quei che il versan non san dove scende  
inacerban l'umil ravveduta  
che per odio a lor odio non rande.  
Stolta! il merto, ché il piè non rattengo,  
stolta! e vengo – e rivelo fra lor  
questa fronte che d'erger m'è tolto,  
questo volto – dannato al rossor.

(*Il rimorso*, vv. 65-72)

Più vicino all'alternanza tra recitativo e melodramma è invece il passaggio di testimone dalla cornice narrativa al vero e proprio canto del cramaro nella parte seconda di *Paolo del Liuto* di Dall'Ongaro.<sup>327</sup> Il trapasso avviene in questo caso in direzione più cantabile – ma è il contenuto narrativo a richiederlo –, con riutilizzo dello schema della romanza berchettiana *Il trovatore*; si passa quindi dalle quartine di tre ottonari trocaici e un endecasillabo della narrazione esterna (a<sub>8</sub>b'<sub>8</sub>a<sub>8</sub>b'<sub>11</sub>) alle quartine vagamente 'saffiche' della ballata *en abyme*, composte di tre settenari e un quinario (a<sub>7</sub>b'<sub>7</sub>b'<sub>7</sub>a<sub>5</sub>):

Stette pensoso e tacito  
per breve ora il giullar,  
poscia alla donna i cogniti  
occhi rivolse, e incominciò a cantar:

*Era infelice e rea,  
e le gemeva il cor,  
perché il suo primo amor  
tradito avea.*

(*Paolo del liuto*, II, vv. 17-24)

---

<sup>327</sup> In questo impiego della polimetria a scopi mimetici e teatrali si potrebbero intravedere anche dirette conseguenze sul repertorio tematico della ballata; come già nel dramma musicale del primo Seicento, dove, per scrupolo di verosimiglianza, i personaggi dovevano essere compatibili con l'idea di canto (pastori, poeti, o figure mitologiche come Orfeo e Pan), anche la ballata pullula di figure di trovatori, poeti, mandriani, cantori. All'altezza del primo Ottocento, però, tale scrupolo per la verosimiglianza sembra ormai trascurabile: la sua sostanziale assenza in ambito melodrammatico ampliava il ventaglio delle possibili situazioni, trasferendo il canto in una dimensione più diffusamente umana, quotidiana e sentimentale. Per il problema della verosimiglianza nel primo teatro musicale vd. Pirrotta 1981, pp. 315-317.



L'impiego della polimetria per introdurre la voce di un personaggio ripropone, a livello testuale, reali meccanismi performativi delle ballate, le quali, come si è visto in precedenza (parte seconda, cap. II. 3.3), vanno intese alla stregua di inserti lirico-narrativi all'interno di una cornice circostanziale: l'esecutore introduce in un primo momento il tema e la situazione, poi inizia a cantare.

Accanto all'opposizione cornice-canto, il metro può evidenziare un transito dalla narrazione al dialogo o dal dialogo al monologo. Dall'Ongaro sembra particolarmente attento a meccanismi di questo tipo. In *Usca*, ad esempio, la prima e la seconda parte, interamente dialogiche, sono rispettivamente composte in tetrastiche di ottonari trocaici ab'ab' e in quartine di doppi quinari con schema aac'c', che rendono il ritmo cadenzato e monotono:

– Usca, ché tardi? La notte è scura,  
l'urlo del vento mette paura;  
qui fra le croci, sola così  
vuoi tu aspettare che spunti il dì? –

- Oh! Pastor santo, questa è la fossa  
che di mia madre racchiude l'ossa;  
di qua non posso torcere il piè:  
cosa altra al mondo per me non v'è –

(*Usca*, II, vv. 1-8)

La terza parte resta moderatamente narrativa, ma le informazioni sugli eventi emergono quasi *en passant* nel tessuto del monologo pronunciato dalla protagonista stessa. In questo caso la liricità è garantita dal metro, chiaramente modellato sulla doppia esastica di settenari del *Cinque maggio*, di cui replica perfettamente lo schema rimico e alcune configurazioni sintattiche:

È là! – di sbarre l'uscio  
e la finestra è forte:  
risvegliarassi in cenere  
sul suo guancial di morte...  
Usca medesma il talamo  
di gel ti preservò!

Io lo ascoltai corcandosi  
nomar Marina... ingrato!  
In quel loco medesimo  
ov'io li giacqui allato,  
ove di tutto immemore  
stretto al mio seno io l'ho –

(*Usca*, III, *L'espiazione*, vv. 1-12)

La forma, in questo caso, pur rinunciando allo statuto di ode, traduce nel sistema specifico di *questa* ballata un'impostazione lirico-solenne, in contrapposizione al dialogo in 'presa diretta' delle due sezioni precedenti. Dall'Ongaro, insomma, sfrutta lo schema di un genere lirico in grado di accogliere elementi narrativi (si pensi al *Cinque maggio* stesso o alle odi di Parini) per marcare, all'interno di una narrazione vera e propria, una situazione introspettiva e monologante.

Nel *Solitario di Grignano*, testo interamente dialogico e dai toni più aulici e autoriali, il medesimo metro è impiegato invece per connotare la voce solenne del poeta di contro a quella 'piana' e prosastica del monaco, identificato da una quartina di endecasillabi con rime piane abab:

Toglietemi, Signor, da questo mondo  
pria che la vostra casa sia distrutta,  
pria che il secolo incredulo ed immondo  
la vostra ereditate usurpi tutta.

(*Il solitario di Grignano*, I, *Il Monaco*, vv.1-4)

Sul tuo guancial di polvere  
dormi, fratello, in pace:  
dormi, sperando un secolo  
più giusto e più verace,  
in cui fecondi l'opere  
spirto di nuovo amor,  
e la divina imagine  
in noi ridesti ancor.

(*Il solitario di Grignano*, II, *Il poeta*, vv. 1-6)

Abbastanza meccanica, nell'alternanza polimetrica di diegesi e mimesi, è anche *Ser Silverio*. Il primo quadro (narrativo) è composto di ottave di endecasillabi dalla cadenza fortemente binaria e cantabile:

Saliva un uomo di sinistra faccia  
per la montagna solitaria ed erta,  
la fronte eretta in atto di minaccia  
di radi e grigi crini era coperta.  
Con lieve piè che non lasciava traccia,  
colla palpebra immobilmente aperta  
salia, salia quel faticoso calle  
recandosi un piccon sopra le spalle.

(*Ser Silverio*, I, 1)

A questa sezione ne segue una principalmente dialogica, caratterizzata da esastiche di ottonari trocaici con rima ababcc, quasi a replicare, su scala più musicale, la struttura metrica delle ottave. Qui, però, il dialogo è introdotto da una breve sequenza narrativa che indebolisce la nettezza del trapasso enunciativo, mettendo in risalto il legame prioritario tra polimetria e sezioni di racconto, dove a contare è il mutamento spazio-temporale:

Ciascun anno il dì de' morti  
su quel picco maladetto  
ser Silverio e i suoi consorti  
si raccolgono ad un tetto,  
ed un'ora hanno riposo  
dal travaglio tormentoso.

Ser Maltone e ser Facino,  
già suoi complici nell'opra  
condannati son là sopra,  
e in quell'ora è lor prescritto  
rampognar l'altrui delitto. –

– Ser Silverio, benvenuto  
ne' tuoi nuovi tenitori!  
Ser Silverio, hai tu veduto  
Come allignavi i tuoi mori?  
Come vedi son le zolle  
pei declivi del tuo colle?

(*Ser Silverio*, II, *Rimorsi*, vv. 1-12)

La terza e ultima parte esibisce nuovamente l'attenzione di Dall'Ongaro per procedimenti meta-letterari: con terzine dantesche mette in scena la tortura dei dannati da parte dei demoni infernali, segnalando, assieme a un ritorno alla narrazione, anche un cambio di ambientazione: da quella terrena della prima parte a quella tartarea della seconda. Ecco un esempio di chiaro sapore dantesco:

Su, maledetti, già trascorsa è l'ora,  
un diavol negro lor gridò alle spalle:  
non v'è concessa più lunga dimora.  
A quella vista ognun per lo suo calle  
vassene al giogo che gli fu segnato  
e fra lor si sprofonda un'ampia valle.

(*Ser Silverio*, III, *La frana*, vv. 1-6)

Ha una funzione ugualmente enunciativa e spazio-temporale la polimetria della *Maschera di ferro*. Qui, in aggiunta, viene assegnato un ruolo diegetico alla tetrastica,<sup>328</sup> a cui si oppongono i distici a rima baciata del dialogo in presa diretta della parte III. Le parti I e II presentano uno schema metrico identico (quartine di decasillabi a''b'c''b'), mentre la parte IV accorcia le misure, quasi a segnalare la differenza tra narrazione esterna e narrazione in prima persona. Come in *Ser Silverio*, però, il passaggio dall'una all'altra non è netto (mentre invece è privo di soluzione di continuità il transito dalla parte II alla parte III):

Di tai detti al miserando  
suono il frate si rizzò.  
E il cappuccio arrovesciando  
scoprì il volto e sfolgorò.

E rivolto al genuflesso  
fra lo sdegno e la pietà:  
– Mira, disse, io son quel desso:  
Aldo innanzi a te si sta.

Dai deserti di Sorìa,  
dove a barbare tribù  
risonò la voce mia  
nota più che qui non fu,  
[...]

(*La maschera di ferro*, IV, vv. 1-12)

Questi pochi esempi tratti dalla scrittura di Dall'Ongaro bastano a evidenziare la compresenza di due istanze: quella di marcare un passaggio enunciativo – da *diegesi* a *mimesi*, da narrazione di primo grado a dialogo o narrazione di secondo grado – e quella di gestire anche il complesso aspetto della temporalità, su cui ci si è soffermati in precedenza anche a partire da alcune strategie grafiche della *Maschera di ferro* (parte seconda, cap. II.3.4).

La fusione di queste due componenti complica, in generale, l'interpretazione dei sistemi polimetrici. Nel *Castello di Monforte* di Berchet, ad esempio, lo stacco tra la prima e la seconda parte (la prima in quartine di decasillabi ab'ab', la seconda in ottastiche di settenari che 'contengono' lo schema del 5 maggio: a''bc''bd''ef''e') corrisponde sia a una cesura temporale e spaziale (il giovane protagonista, un *romeo* spagnolo, è prima a Monforte poi in Terra Santa), sia a una variazione di *focalizzazione* concomitante con la distanza geografica del protagonista: la seconda sezione esplora i sentimenti malinconici del soldato, che ricorda con nostalgia l'ospitale terra italiana. A

---

<sup>328</sup> Le parti I, II, IV e V sono narrative, benché la IV sia attraversata per gran parte da un'analessi in prima persona.

determinare l'impiego del metro pseudo-manzoniano non è solo l'introduzione di un lamento in prima persona, ma anche la modalità stessa della diegesi e la necessità di marcare un confine geografico e cronologico, di evidenziare insomma un vuoto informativo (il viaggio del romeo spagnolo) che il lettore deve poter percepire *anche* grazie a un mutamento formale. Così, allora, le quartine iniziali situano la vicenda a Monforte – dove il protagonista viene ospitato durante il suo viaggio per la Palestina – e poi, a seguire, lungo altre regioni della penisola italiana:

Al castello del Sir di Monforte  
L'annottato romeo camminò:  
là fermossi, e battendo alle porte,  
un rifugio dal nembo implorò:

[...]

Scese in Asti, alla Sesia, al Ticino,  
all'Olon, ai sabbioni del Po;  
Venne al Reno, salì l'Appennino,  
per pinete, per ermi vagò.

*(Il castello di Monforte, I, 1; 26)*

Le ottastiche della sezione centrale, ambientate in Palestina, amplificano la bellezza e l'ospitalità della terra italiana nella dimensione del ricordo e dell'illusione:

«Addio Sionne e Golgota!  
E tu Sepolcro Santo,  
che al mondo attesti il termine  
del suo vetusto pianto.  
Con le memorie mistiche  
tu avviva la mia fé,  
nella lontana patria  
a cui rivolgo il piè!»

Ei disse: – E fra le immagini,  
fra i gaudi del ritorno  
gli sovvenia l'Italia  
e l'ospital soggiorno,  
le cortesie spontanee,  
il facile assentir,  
e la valle del Tanaro  
e di Monforte il Sir.

*(Il castello di Monforte, vv. 41-56)*

Le quartine della terza e (provvisoriamente) ultima sezione tornano ad ambientare la vicenda a Monforte. Proprio l'identità metrica tra prima e terza parte segnala, per contrasto, anche un totale ribaltamento della situazione iniziale: tutto ciò che il protagonista aveva visto e vissuto nella cittadina piemontese è stato distrutto dalle guerre religiose:

Son disfatte le siepi sul colle,  
che fiorivan di bei gelsomin;  
gramignose verdeggian le zolle  
dove prima era pesto il cammin.

Son divelti, o scavezzi gli abeti,  
a cui rezzo sedea il passeggiar.  
Dove prima eran freschi mirteti  
Oggi è il cardo increscioso a veder.

Come tutto qui l'anima serra!  
Chi, a pensarci, potrebbe mai dir:  
di Monforte, ella è questa terra,  
per qui vassi al castello del Sir!

(*Il castello di Monforte*, II, vv. 1-12)

Il mutamento si è verificato mentre il personaggio, come il lettore, era distante e inconsapevole, ovvero negli spazi bianchi della polimetria e in quella zona centrale che spezza la continuità narrativa con una diversione elegiaca. Il metro dell'ode, come e più che in *Usca*, è qui inserito in un contesto chiaramente narrativo per denotare una sezione lirico-introspettiva.

Più varie e sfuggenti sono ballate come *Il Moro* e *Stradella cantore* di Carrer. Nella prima è forse possibile rintracciare l'ombra di un qualche sistema interno alla poetica dell'autore: il quadro iniziale è in doppie quartine meliche (ottonari trocaici abbc' addc') e riproduce uno schema molto simile a quello della ballata *Glicera* (doppia quartina di settenari), di cui condivide anche il registro allocutorio, con un discorso indirizzato a un *tu* non ancora nominato. La quartina di doppi quinari ab'ab', che introduce la narrazione esterna del secondo quadro, sembra richiamare, per schema rimico e non per misure, ballate interamente narrative come *La fuga* (in ottonari trocaici), *L'impossibile* (in decasillabi) e il *Cavallo d'Estremadura* (in ottonari). La parte III prolunga la narrazione focalizzata sul personaggio di Annina, ma questa volta con una maggiore intromissione del narratore/autore implicito nel commentare la condizione emotiva della donna; potrebbe allora non essere casuale la somiglianza di metro con il componimento programmatico *La poesia* (esastica di ottonari a<sub>x</sub>babaa<sub>x</sub>), dove a parlare è, con ogni evidenza, l'autore. Ma si tratta di congetture a posteriori, che sembrano poco confermate dalle variazioni successive (e in particolare dall'ottava di endecasillabi che chiude, come una stanza irrelata, l'intero racconto) e che non fanno che certificare il

valore prettamente strutturale della polimetria. Tanto più che Carrer sembra giocare, tra una sezione e l'altra, proprio sui vuoti e sui confini polimetrici: al variare del contenuto e degli schemi corrispondono sequenze iniziate *ex abrupto*, talvolta con legami sintattici o temporali che, nel produrre un'illusione di continuità, evidenziano maggiormente lo iato. Si legga ad esempio il passaggio tra la fine della sequenza II (presentazione di Annina *prima* dell'arrivo del Moro) e l'inizio della sequenza III (dubbi e paure di Annina circa la presenza del Moro):

Musica dolce per lei non suona,  
freschezza il vespro per lei non ha,  
non può di fiori farsi corona,  
langua ignorata la sua beltà.

Che giova il sole, che allegra il mondo,  
a chi di nebbia recinto ha il cor?  
Non può il tenace pensieri profondo  
seguir la varia sorte dei fior.

III

E lo abborre? Quell'alma innocente  
Non abborre, non sdegna persona.  
Esser nata per altri si sente,  
con nessuno però ne ragiona;  
a sé stessa mistero ne fa,  
fors' ancor ch'ella stessa nol sa.

(*Il Moro*, II, 33-40; III, 1-6)

O, ancora, quello tra la fine della sequenza III e l'inizio della sequenza IV (soliloqui di Annina e il Moro):

D'un devoto ministro al consiglio  
pur talvolta sommessa ricorse;  
le fer velo le lagrime al ciglio,  
di parlar lungamente ste' in forse:  
quando alfin singhiozzando parlò,  
scusò gli altri e sé stessa accusò.

E del pio consglie la risposta:  
pazienza, si fu, pazienza;  
dall'altar non tenersi discosta;  
elemosina, preci, astinenza:  
qui non ha che cimenti virtù,  
la ghirlanda apprestata è lassù.

#### IV

Stizzita alquanto proruppe un giorno:  
che vuol quel Moro che ho sempre intorno?

(*Il Moro*, III, vv. 31-36; IV, vv. 1-2)

In *Stradella cantore*, la finalità principalmente strutturale della polimetria risulta ancora più chiara per la mancanza di cambi enunciativi: tutta la vicenda è narrata in prima persona dalla giovane protagonista veneziana, innamorata di Stradella al punto da disobbedire ai genitori e tentare la fuga assieme a lui. Anche qui si nota l'impiego di schemi utilizzati da Carrer nei testi isometrici e divenuti in certo senso convenzionali nella storia del genere stesso: la manzoniana esastica di settenari (I), la tetrastica di decasillabi con schema popolareggiante abab (II), la tetrastica di doppi quinari aax'x' con ultimo verso ripetuto come ritornello e con rima sdrucchiola interna, riportabile dunque allo schema esastico (a'')b(c'')b(d'')x'(f'')x' (III), e infine l'esastica di ottonari con schema ababc'c' (IV), utilizzata da Carrer anche in *Desiderio Userta* e *La vendetta*. Ogni quadro corrisponde a un 'monologo' della giovane protagonista in un preciso spazio e tempo della narrazione:

I: Venezia, lamento della protagonista che vorrebbe fuggire con Stradella. In questo caso l'ode si tinge di sfumature lugubri ma anche in certo senso eroiche («Ahi! Delirando perdi / quest'anima affannosa, / nacqui a perpetue lagirme / e aver potrò sol posa / quando funerea lapide / sul capo mi starà»).

II: Fuga in barca con Stradella; la tetrastica è impiegata per esprimere un 'canto' di gioia e si lega alla lontananza da Venezia e all'unione dei due amanti.

III: Presentimenti di pericolo per Stradella, che in seguito verrà ucciso: la forma ambigua tetrastica-esastica sembra da un lato suggerire continuità con il quadro precedente, dall'altro alludere però, attraverso l'esastica, a una minaccia, a una separazione, evidenziata anche dal ritornello.

IV: La protagonista, privata del suo amato, è a Venezia, di nuovo segregata nella casa paterna. L'esastica segnala un ritorno alla condizione iniziale, senza però la spinta 'eroica' dell'ode manzoniana.

Tornando al *corpus*, sembra più difficile cogliere una logica narrativa dove la polimetria non identifica sequenze spazio-temporali nette, ma si sviluppa senza chiare soluzioni di continuità all'interno di una medesima sezione o di un testo non suddiviso. Accanto agli esempi di carattere espressivo già discussi, vi sono casi in cui l'oscillazione sembra indicare effettivamente un lieve mutamento narrativo. Tra questi *La liberazione* di



Cesare Cantù, ennesima variazione sul tema della prigionia condotta in prima persona da un uomo di cui seguiamo frammentariamente il ritorno a casa. In questo caso si potrebbe tracciare una suddivisione metrico-contenutistica valorizzando una zona centrale più intima e discorsiva, dove il protagonista si rivolge rispettivamente alla madre e ai fratelli con ritmo endecasillabico:

I: espressione di gioia per la liberazione (quartine di ottonari abac').

II: saluto ai famigliari e fratelli dopo il ritorno a casa (terzetti con schema ab''a); non c'è la madre.

III: discorso al cospetto della madre, dunque in altra sede rispetto alla precedente; il metro è costituito da terzine incatenate di endecasillabi, in parziale continuità con lo schema della sequenza II; il registro è meno teatrale, più intimo e discorsivo.

IV: l'uomo si rivolge esclusivamente ai fratelli, con due coppie di quartine di endecasillabi con schema abac' dedc'.

V: l'uomo si rivolge a tutta la famiglia e introduce il tema della riconoscenza verso la Vergine Maria. Quartine di ottonari con schema ab'ab'.

VI: preghiera alla Vergine, che sancisce anche un cambio di registro (una *mimesi* dell'invocazione) con una quartina di quinari abab.

La logica dei passaggi strutturali netti sembra indebolirsi in alcuni testi di Prati, che eleva al quadrato il virtuosismo allo stesso tempo vario e convenzionale della ballata. Se in componimenti come *La fuga* o *Vendetta slava* si coglie una distinzione tra zone narrative e lirico-discorsive sulla base dell'accorciamento o allungamento dei versi, più complesso è il caso di ballate come *Gelosia orientale* o *Il convegno degli spiriti*. Nella prima di queste, Prati sembra distinguere chiaramente le zone narrative dai discorsi diretti per mezzo dell'accorciamento delle misure e di un cambio metrico. Lo si vede chiaramente nel primo passaggio enunciativo, in cui la protagonista, Zorama, prende parola esprimendosi con quartine di ottonari ab'ab' in una cornice narrativa di doppi senari con configurazione rimica ab'ab'. In seguito, l'intero dialogo tra Zorama e il pascià è presentato in esastiche di settenari a''bc''bd''e'. In questo caso, però, tra la narrazione 'esterna' dell'omicidio compiuto da Zorama e il successivo dialogo con il pascià, Prati interpone un'esastica attinente alla cornice di primo grado, disattendendo così il legame biunivoco tra schemi metrici e loro statuto enunciativo:<sup>329</sup>

---

<sup>329</sup> Il senso di asimmetria, in questa ballata, è incrementato anche dall'impiego di puntini di divisione/sospensione dopo la prima serie di quartine di ottonari, come a voler marcare un cambio sezione subito negato dalla ripresa delle quartine di doppi quinari. I puntini, che qui sembrano avere solo una funzione sospensiva, svolgono anche un ruolo spaziale e formale nel passaggio dal dialogo della sezione centrale all'ultimo stralcio di narrazione, in conformità con una ritrovata armonia dell'intera struttura polimetrica.

E ancor non è paga. Gelosa, furente  
ne interroga il core, lo sguardo, il respir:  
non cerca se è morta, la brama vivente  
per anco poterla vedere a morir.

Poi tra la luce e i balsami  
dell'amoso loco  
entra Zorama. Indocile  
per inusato foco  
la invita alle sue coltrici  
il bello e infido Sir.

– Zorama, oh! Perché pallida  
mi guardi e non rispondi? –  
– So che nel petto i gaudi  
d'un altro amor nascondi;  
che in abbandono e lacrime  
il mio dovrà perir.

(*Gelosia orientale*, vv. 65-80)

La scelta, tuttavia, non è priva di criteri logici: benché il soggetto dell'esastica in questione sia sempre Zorama, a mutare è lo spazio in cui viene proiettato lo 'spettatore', con un cambio narrativo improvviso: non più i corridoi del palazzo, ma la stanza del «bello e infido Sir», dove si consumerà il dialogo tra i due protagonisti. Il fatto stesso di far seguire all'avverbio di tempo le parole «tra la luce e i balsami / dell'amoso loco» indica che il lettore, in quel punto, non sta più seguendo Zorama nell'atto di entrare nella stanza del pascià, ma la vede entrare come se, inaspettatamente, la narrazione si fosse già spostata all'interno della camera. Il *poi* in apertura, di conseguenza, produce un'illusione di continuità dove invece il metro e il contenuto sanciscono una cesura. Il principio enunciativo e quello spaziale-diegetico, che qui vengono a sovrapporsi in modo asincrono, giungono a perfetta concordanza nell'epilogo della ballata, quando il pascià, insospettito dalle parole della protagonista, si sposta verso l'esterno della camera per verificare quanto accaduto alla rivale di Zorama:

*Qui vo' restarmi.* – Appressati  
Briamo; ancor v'è forse –  
Così Zorama. E subito  
s'alzò, la man gli porse;  
sentì Braimo un brivido  
d'incognito terror.

.....

Si schiude la porta; del sire lo sguardo  
s'affigge in un corpo; fremendo ristà;  
prorompe Zorama con riso beffardo:  
– Paura del gelo l'amore non ha –

(*Gelosia orientale*, vv. 111-120)

Nel *Convegno degli spiriti* la funzione enunciativa della polimetria fonde principi strutturali, semantici ed enunciativi secondo un principio regolatore che, sotto una parvenza di irrazionalità, risulta a tutti gli effetti ben calibrato e simmetrico. Nel testo, che non è diviso in sezioni, si susseguono rispettivamente doppie terzine di endecasillabi con rime abc'abc' (I), quartine di ottonari con schema melico abbc' (II), di nuovo una doppia terzina come in I (III), quartine di quinari con schema a''ba''c (IV), quartine saffiche (tre endecasillabi e un quinario) con schema ABAb(x), dove 'x' rappresenta un vero e proprio ritornello (V), e infine (VI) ancora tetrastiche di quinari come in IV. Il passaggio iniziale da I a II e da II a III sembra indicare un sistema di precise corrispondenze narrative: le terzine di endecasillabi (I) fungono da cornice di primo grado e veicolano, oltre a un breve avvio circostanziale, l'invocazione agli spiriti, a cui la voce narrante chiede di raccontare la storia delle anime di due innamorati abbracciati e muti sotto un tiglio; le quartine meliche (II) corrispondono con ogni evidenza alla risposta degli spiriti, cui segue (III), sempre in terzine, un ritorno alla cornice diegetica. È a questo punto, però, che si verifica un cambiamento apparentemente arbitrario:

(III)

E intanto giù nel basso un romorio  
di foglie e delle stelle al lume incerto,  
ecco tremar la campagna fedel;  
poi surge un suon di disperato addio;  
ei s'inabissa giù nel suolo aperto,  
ella gemendo si dilegua in ciel.

(IV)

«O fate vergini,  
voi che abitate  
gli astri e le tenebre,  
l'aure ed i fior;

voi rivelatemi,  
vergini fate,  
questa recondita  
storia d'amor».

E un roseo nuvolo  
sulle celesti  
piume dei zefiri  
ecco venir;

ecco un insolito  
rumor di voci,  
poi queste limpide  
note s'uscir:

(V)

– Vissero insiem; ma la fanciulla amante  
volea prostrarsi sulle verdi zolle  
a supplicar per le due colpe tante...  
Ed ei non volle.

Molto l'amò; ma la fanciulla, senza  
pace vivendo, volea far satolle  
dei miseri le fami, in penitenza...  
Ed ei non volle.

*(Convegno degli Spiriti, vv. 55-80)*

Tra III e IV vi è un passaggio repentino che non corrisponde agli equilibri iniziali, dal momento che l'invocazione del narratore esterno è questa volta espressa con metro diverso rispetto alla cornice diegetica di primo grado. L'idea che la forma veicoli una sorta di mimesi dell'invocazione è disattesa dalle ultime due quartine di IV, che racchiudono un contenuto descrittivo-circostanziale e che alterano ancor più il meccanismo che si era creato tra II (discorso diretto degli spiriti) e III (ritorno alla diegesi). In questo caso il principio enunciativo viene sostituito da un criterio situazionale, come se l'autore volesse marcare, attraverso la forma, un mutamento di interlocutori: non più gli spiriti, ma le fate, che forniscono al narratore-testimone nuove informazioni sui due innamorati. Segnalato il mutamento in questione con una transizione metrica all'interno della cornice narrativa, la voce delle fate viene espressa interamente in una sequenza di saffiche (V), cui segue un ultimo ritorno alla cornice con impiego della forma che si addice alla situazione narrativa introdotta in IV (le tetrastiche di quinari). Ne consegue una perfetta simmetria compositiva: due situazioni macrostrutturali basate sul cambio di interlocutori (I,II,III vs IV,V,VI), a loro volta articolare in sequenze narrative e dialogiche (A + B + C = voce narrante + voce degli spiriti + voce narrante; C + D + C = voce narrante + voce delle fate + voce narrante), nel complesso strutturate in modo simmetrico: A(I) B(II) A(III) – C(IV) D(V) C(VI). Al meccanismo narrativo consolidato e tipico già del prosimetro arcadico (narrazione + discorso diretto) si sovrappongono quindi, nella polimetria, alcuni segnali extra-letterari che tradiscono, a monte, un progetto virtuale d'autore. Vista l'emersione di una norma

che va oltre il solo effetto espressivo, mimetico o narrativo, si può condividere, per la polimetria di Prati, ciò che Giovannetti ha affermato per la costruzione della strofa; ovvero che «i suoi interventi metrici, nel loro insieme, sembrano persino caratterizzati dall'azione d'un astratto calcolo combinatorio: e le forme via via escogitate sono piuttosto conseguenze o ricadute formali di una logica compositiva *data*, definita una volta per tutte, che non sintesi originali nate da procedure inedite».<sup>330</sup>

#### 4. Conclusioni: la ballata come mimesi di un atto elocutivo

4.1. L'analisi condotta fin qui apre spazi di riflessione sul rapporto della ballata romantica con la dimensione popolare. Qualcosa è già stato anticipato nella discussione sul ritmo, dove si è evidenziato come gli stilemi letterari della ballata vadano intesi come mezzi per giungere a una virtuale rappresentazione della popolarità, nel segno soprattutto del canto. Un aspetto su cui si insiste a proposito di questi testi è la scarsità di contatti reali con l'orizzonte folclorico, soprattutto nella prima generazione di autori. Come ha evidenziato Giovannetti, persino un poeta sensibile al problema come Berchet, nel tradurre le romanze spagnole in tetrastiche di ottonari ab'cb', sembra non rendersi conto della possibile presenza di questo metro anche nel canto epico-lirico italiano, dicendosi egli stesso disinformato sulla tradizione orale della Penisola e invitando contemporaneamente ad approfondire tale contesto. «Nel momento stesso in cui Berchet utilizza un metro davvero popolare», chiosa Giovannetti, «lo fa dunque del tutto inconsapevolmente, convinto di aver tradotto in modo sperimentale un *pattern* tipico solo d'una *diversa* civiltà letteraria».<sup>331</sup> L'atteggiamento creativo dimostrato dal traduttore nei confronti della romanza spagnola – con tanto di regolarizzazione ritmica e melica rispetto all'originale – rispecchia ciò che egli stesso e altri romantici sembrano fare nella sperimentazione ballatistica: là dove elaborano davvero e consapevolmente delle forme nuove, lo fanno con la sincera pretesa di introdurre nella tradizione letteraria qualcosa che, in quel contesto, possa essere conforme a un'*idea* e a una *mimesi* testuale di dinamiche popolari, vere o supposte che siano.<sup>332</sup> È sul piano di questa creazione 'virtuale' che bisogna giudicare la popolarità dei testi. Per Carrer e Guerrazzi (ma probabilmente per buona parte dei ballatisti a loro contemporanei) la ballata è «un componimento *popolare* che – per definizione – è da sempre sulla bocca della gente, e di cui *oggi* uno scrittore 'colto' può e deve farsi continuatore elevandone toni e contenuti»;<sup>333</sup> il che significa che l'autore deve riprodurre sulla carta la fisionomia di quei componimenti nel modo più immediato e percettibile, colmando con gli strumenti della scrittura ciò che risulta evidente nell'oralità. Tra le condizioni essenziali di quel

---

<sup>330</sup> Giovannetti 1999, p. 193.

<sup>331</sup> Giovannetti 1999, pp. 205-206.

<sup>332</sup> Su questo punto si gioca anche lo scarto rispetto alla poesia anglosassone, dove la dimensione folclorica poteva permeare a livello colto con proprie forme, dinamiche e contenuti, senza per questo dover subire un processo di accentuata mimesi virtuale o trasposizione diamesica.

<sup>333</sup> Brunelli 2011, p. 32.

genere, ci ricorda Carrer, c'è proprio il canto, perché il popolo «non ha mai recitato, né mai reciterà i versi»;<sup>334</sup> per riprodurre la cantabilità nei supporti della lettura bisognava ricorrere a un'illusione ottica e orecchiabile, che in ambito colto poteva essere immediatamente associata alle forme dell'aria e del melodramma.

Ma a lasciare spesso perplessi gli studiosi odierni non è tanto l'ignoranza della poesia popolare da parte di quei primi autori, quanto piuttosto la constatazione che, anche di fronte a evidenti conoscenze e consapevolezze, non si facesse nulla per colmare il vuoto o snellire la palese letterarietà delle ballate. A questo proposito è esemplare il trattamento delle assonanze, espediente tipico della poesia popolare. Come ha osservato Giovannetti, nelle traduzioni delle romanze spagnole Berchet impiega intenzionalmente soltanto le rime, reputando l'assonanza una scelta eccessivamente rozza e imperfetta; Biava, che rivendica a sé un primato nella conservazione dello stilema in sede di traduzione, opta invece per una sua sostituzione con rime ritmiche proparossitone, aumentando la musicalità e operando «secondo un'intenzionalità che volentieri definirei 'pascoliana' ovvero 'dannunziana', giacché mira a spremere un massimo di affettazione e di artificiosità da una modulazione metrica bassa» (Giovannetti 1999, p. 208). Si registrerebbe, insomma, un distacco dalla popolarità 'reale' e un tentativo di tradurre il folclore in un più vago senso di cantabilità attraverso mezzi palesemente letterari.<sup>335</sup> Ai rilievi di Giovannetti potremmo affiancare una riflessione di Carrer, che colpisce per grado di consapevolezza e per apparente incoerenza. In uno dei *Discorsetti estetici* dedicato alla poesia popolare (Carrer 1969), composto in anni vicini o di poco posteriori alla pubblicazione delle *Ballate* (1834), l'autore si dimostra perfettamente conscio del ruolo dell'assonanza («le rime assonanti [...] furono introdotte nel barbaro gergo di cui non ultima parte era il latino; e queste medesime rime continuarono ad essere adoperate nelle canzoni popolari di quanti sono i dialetti italiani»<sup>336</sup>) e osserva, non senza una sottile nota di biasimo, che la lingua volgare, quando «ricevette politura», si vergognò «di servire ai colloqui del trivio e alle passioni ordinarie»,<sup>337</sup> allontanandosi così dall'autentica popolarità. Nonostante la denuncia di questa netta distanza dal folclore, Carrer non accoglie l'assonanza nei propri testi, forse in virtù di un'esplicita ricerca letteraria fondata sul principio di *originalità*, che potremmo qui tradurre con il termine *autorialità*:

---

<sup>334</sup> Carrer 1852, p. XII.

<sup>335</sup> Da questo punto di vista diventa importante considerare anche il mutamento di mezzi e contesto. Ad esempio, osserva Leonetti (1903, p. 40) che «il popolo [...] cantando accentua pochissimo la sillaba finale del verso, insistendo e trascinando invece con la voce il suono della vocale che chiude l'ultimo giambo, la quale appunto tra parola e parola assonanti rimane intatta». Ciò che nel canto può dare l'effetto di una rima grazie alla pronuncia, nella scrittura ballattistica deve essere trasformato in effettiva coincidenza di suoni, nonché, in mancanza di una reale melodia, in rima orecchiabile e sonora, come nella trasposizione dell'assonanza in rime sdruciole proposta da Biava. In caso contrario il testo difetterebbe di cantabilità e orecchiabilità rispetto all'originale.

<sup>336</sup> Carrer 1969, p. 94.

<sup>337</sup> Ivi, pp. 94-95.

Originalità, per mio giudizio, e credo per giudizio di ognuno che attribuisca alle parole il debito significato, è ciò che non è tratto d'altronde che da noi proprio, che sgorga spontaneo dal nostro cuore o dal nostro intelletto. In questo senso diciamo originale la tela che porta il lavoro di un dato maestro, a differenza dell'altre su cui uno scolaro, più o meno abile, condusse le linee e distese i colori, secondo gli furono dati ad imitare. [...] Il secreto dell'arte, e il merito principale di un intelletto privilegiato di cotesta originalità tanto ambita, consiste nel prendere l'altrui per maniera che rimpastato col nostro, vi s'identifichi, e rimanga cangiato in sostanza tutta a noi propria e naturale<sup>338</sup>

I due approcci – attrazione verso dimensione folclorica e importanza assegnata all'originalità/autorialità – possono sembrare in contraddizione, specialmente se si tiene conto della definizione 'categoriale' di poesia popolare offerta da Hegel: in essa, infatti, l'autore «non si mette in rilievo come soggetto ma sparisce nel suo oggetto», nel senso che in essa non è «un individuo singolo che si palesa con la sua soggettiva peculiarità [...] ma solo un sentimento popolare che l'individuo porta interamente e pienamente in sé».<sup>339</sup> Al contrario, invece, la poesia d'arte si presenterebbe come espressione di un soggetto autoriale specifico, che traspone nel testo poetico i propri sentimenti e la propria vicenda individuale. La contraddizione insita nelle parole di Carrer è solo apparente, e bisogna considerare anche il particolare contesto culturale dell'Italia ottocentesca: rispetto all'area anglosassone, e, analogamente, rispetto alla letteratura italiana delle origini, dove la scrittura restava permeabile a contatti con il folclore, la ballata romantica nasce in seguito a una separazione di lungo corso tra poesia colta e poesia popolare. Se questa può sembrare – come del resto è – un'eccessiva semplificazione, sembra ad ogni modo coincidere con la percezione di Luigi Carrer:

E mentre la Spagna ha le romanze del *Cid*, e celebri sono le ballate tedesche, e le scozzesi, e la Grecia moderna ha fornito materia al Fauriel di due grossi volumi da presentarne la lingua francese, nulla di somigliante che possa venir contrapposto possiede la nostra letteratura. [...]

Ma il prevalente desiderio d'imitazione, che si abbarbicò siffattamente alla gran pianta della novella letteratura, da poter ad essa impedire ogni guisa di spontanea vegetazione, soffocò sul loro nascere tutte le ispirazioni di cui parliamo. Tra il popolo e le sette letterarie sorse un muro di bronzo che gli disgiunse per sempre, e la più bella delle corone, quella che dal voto universale de' propri concittadini si concede al poeta che ha saputo dilettere giovando, fu lasciata cadere nel fango, né v'ebbe chi la raccogliesse.<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> Carrer 1969, pp. 7-8.

<sup>339</sup> Hegel 1997, vol. 2, p. 1258. Claudio Giunta (2010) ha mostrato bene come tali differenze vadano storicizzate in base alle diverse epoche letterarie e ai mutamenti nel contesto sociale; è evidente, però, che il quadro poetico del primo Ottocento conferma ormai la distinzione hegeliana, oggi visibile anche nel rapporto tra poesia letteraria e canzone 'popolare'.

<sup>340</sup> Carrer 1969, p. 91-92

A tutto ciò deve aggiungersi un'ulteriore questione discussa più sopra (cap. I.2), ovvero il rapporto con la prosa e la concezione della poesia come 'essenza', 'sostanza', modalità specifica di percezione ed espressione della realtà. La testimonianza di Carrer è preziosa anche su questo versante:

L'ansietà con cui si ricercano da' moderni le poesie popolari è corrispondente all'attuale progresso della civiltà, e alla nuova guisa onde vuol essere considerata la poesia al nostro tempo. Molta parte di quel linguaggio ch'essa adoperava s'inviscerò nella prosa, nulla più rimane a lei da insegnare. Le scienze assoggettate al rigore del calcolo tolgono ogni speranza alla poesia d'intromettersi in serie questioni. Che le rimane? Ridursi nel santuario del cuore, eccitare potentemente le vampe dell'immaginazione.<sup>341</sup>

Il recupero della popolarità, lungi dall'essere archeologico e filologico, nasce quasi di necessità come espediente per accentuare l'unica funzione rimasta alla poesia. Ciò che conta, di nuovo, è individuare i mezzi più adatti per riprodurre nella scrittura la forza espressiva e gli effetti della tradizione orale e del canto, «lusingando pregiudizi e passioni che tutti, qual più qual meno, coviamo nel nostro secreto» e «interpretando per conseguenza i misteri della nostr'anima, senza affettare di averla esplorata».<sup>342</sup> Le canzoni epico-liriche riuscirebbero in tutto ciò grazie «al ritmo e all'armonia», che «le fa sdrucciolare per l'orecchio al cuor nostro più agevolmente».<sup>343</sup> Carrer, quasi a concretizzare alcune istanze leopardiane,<sup>344</sup> vuole parlare ai dotti con il linguaggio dei non dotti, legittimandosi in quanto *auctor* attraverso una ricerca artistica che punta integralmente su un'illusione di popolarità e che, di conseguenza, oblitererebbe la presenza del poeta. In tal modo l'orizzonte del folklore diviene un pretesto per assegnare alla poesia un'«essenza» differenziale, sia rispetto alla prosa, sia rispetto al panorama poetico della tradizione 'alta' e classicistica.

Riprendendo dunque la celebre sistemazione di Barthes, le intenzioni sottese alla sperimentazione ballatistica sembrano conciliarsi pienamente con il paradigma moderno, dove la poesia si fa via via «sostanza» e «prodotto di una sensibilità particolare»,<sup>345</sup> benché quel 'particolare' non stia a significare l'esperienza individuale del poeta, ma al contrario una ricerca del popolare che tende a definirsi come *universale*, come qualcosa di storicamente *antico*, *originario* ma allo stesso tempo inedito all'interno del contesto letterario italiano. Tutto ciò condiziona anche i mezzi

---

<sup>341</sup> Carrer 1969, p. 92.

<sup>342</sup> Ivi, p. 93

<sup>343</sup> *Ibid.*

<sup>344</sup> Cfr. Leopardi 1998, p. 77: «ma oggi i lettori o uditori del poeta non sono altro che persone dirozzate e, qual più qual meno, intelligenti: vero è ch'il poeta in certo modo deve far conto di scrivere pel volgo; se bene i romantici pare che vengano a volere per lo contrario ch'egli scriva pel volgo e faccia conto di scrivere per gl'intelligenti, le quali due cose sono contraddittorie, ma quelle ce ho detto io, non sono; perché la fantasia degl'intelligenti può bene, massime leggendo poesie e volendo essere ingannata, quasi discendere e mettersi a paro di quella degl'idioti, laddove la fantasia degl'idioti non può salire e mettersi a paro di quella degl'intelligenti».

<sup>345</sup> Barthes 2003, pp. 31-32.



poetici, che disorientano lo studioso moderno perché sembrano scardinare alcuni degli elementi comunemente associati al folclore; tra questi, vi sono la forma – che almeno in una prima fase punta a una convenzionalità di stampo melodrammatico (quasi più *attributo* e *decoro* che *sostanza*) portata a eccessi di semplificazione e omogeneità ritmica allo scopo di mimare l'*effetto*, e non l'aspetto vero, del canto popolare – e la presenza del poeta, che è e vuole essere, paradossalmente, tanto più evidente quanto più assente. Una ballata, insomma, poteva dirsi ben riuscita se l'autore realizzava almeno due obiettivi: risultare agli occhi del popolo simile a uno «sconosciuto poeta» (Dall'Ongaro),<sup>346</sup> dei cui testi ci si può facilmente impadronire, e al contempo, proprio per questa sua abilità, essere agli occhi degli uomini di lettere un artista riconoscibile per originalità creativa, con un preciso ruolo all'interno dell'ambiente intellettuale e del sistema dei generi letterari. Di fronte ad asserzioni di popolarità poco convincenti, dunque, lo studioso di oggi dovrebbe giudicare non tanto il rispetto filologico di elementi testuali e metrici presenti nel folclore, quanto, piuttosto, il modo in cui quest'ultimo possa aver stimolato la creatività dei poeti nel riprodurre sulla pagina meccanismi legati all'oralità, nel segno di una verosimiglianza e di una cantabilità di stampo consapevolmente letterario.

4.2. Tutto ciò si può estendere anche alla polimetria, che va però a toccare un'altra grande questione lasciata in sospeso al termine del capitolo sull'ottava rima: lo 'svuotamento' del metro e la sua ricodificazione semantica, per cui, ad esempio, forme tradizionalmente narrative iniziano ad accogliere anche contenuti lirici, mentre forme tipicamente liriche possono essere impiegate all'interno di vere e proprie narrazioni.

Pur non riguardando soltanto il genere della ballata, la questione viene affrontata da Bozzola [2016] a partire dalla polimetria e da testi vicini al nostro genere. Nel parlarne, lo studioso riconosce in alcuni casi la presenza di un 'sistema' espressivo o semantico; ad esempio, nota come, nella *Perla delle macerie* di Dall'Ongaro, «le parti narrative sono rese con endecasillabi variamente rimati, le parti liriche con metri vicini alla forma dell'ode e/o inno manzoniani».<sup>347</sup> Tale sistematicità, aggiunge, può essere accostata a una «finalizzazione contestuale dei metri», simile a quella – più strettamente espressiva – rivendicata da Verdi per l'opera lirica; per cui, stando anche a Bertoni [1955, p. 143], «non è da escludere che uno degli incunaboli della ormai prossima liberazione del metro [...] risieda proprio in una affermazione simile del primato dell'azione e dell'energia che ne sprigiona sulle esigenze di una struttura predeterminata».<sup>348</sup> Tuttavia, chiosa Bozzola, «parallelamente a questo residuo di funzionalità del metro secondo le

---

<sup>346</sup> Dall'Ongaro si definisce così nella prefazione *Ai lettori benevoli* nella raccolta dei *Canti popolari* (1848), facendo riferimento all'appropriazione dei suoi testi da parte del popolo. Qui da Giovannetti 1999, p. 209.

<sup>347</sup> Bozzola 2016, p. 60.

<sup>348</sup> Ivi, p. 59.

dinamiche tematiche o tonali, si registra altresì la tendenza ad alternare i metri senza evidenti motivazioni».<sup>349</sup>

L'analisi qui compiuta, debitrice dei dati raccolti da Giovannetti e Brunelli, ha ribadito come la funzionalizzazione 'espressiva' del metro non sia in effetti una costante. Nei casi più magmatici, quando cioè la polimetria è impiegata all'interno di un testo non diviso in sezioni, è spesso possibile ricondurre i mutamenti a motivazioni diegetiche, enunciative e in alcuni casi progettuali, al limite della metaletterarietà; quando invece la polimetria si sviluppa per successione di sezioni al loro interno omogenee, è più facile riconoscere esigenze di tipo narrativo e strutturale, anche semplicemente riconducibili al bisogno di marcare passaggi temporali o spaziali. Questa polimetria di volta in volta strutturale e/o 'contestuale' non è certo connaturata alle origini popolari del genere, che invece tende a replicare strutture arcaiche e, all'interno del testo, omogenee. Da questo punto di vista, la polimetria si lega certamente al principio letterario dell'autorialità: costituisce il mezzo creativo con cui il poeta elabora, in modo proprio e originale, del materiale prelevato dal folklore, o come tale presentato al lettore. Può anche essere, in questo senso, un mezzo espressivo per marcare le risorse della scrittura in versi rispetto alla prosa narrativa, evidenziando una diversa capacità di gestire la curiosità del lettore, le transizioni spaziali e temporali, il coinvolgimento del pubblico e la caratterizzazione lirico-emotiva della diegesi (cfr. *supra*, parte II, cap. 3).

Per cogliere però il legame della polimetria con la popolarità bisogna tornare su alcune osservazioni di Giovannetti. Si ricorderà, ad esempio, che una delle caratteristiche della ballata è la mancanza dell'opposizione tra recitativo e aria: i nostri testi sono quasi sempre gestiti per mezzo di forme chiuse, le quali, pur derivando spesso (non sempre) dalla libertà combinatoria degli autori, impongono agli autori stessi un rispetto dei vincoli strofici d'avvio, come del resto avviene nella forma tradizionale della canzone. Bozzola, da questo punto di vista, oppone giustamente la polimetria 'espressiva' e contestuale dei testi ottocenteschi alla ricerca più intima e originale di Leopardi, dove, invece di un assemblaggio di metri preesistenti, si coglie una «grande compattezza» e una «stretta coerenza» alle opzioni dello sciolto e della canzone libera e semilibera; coerenza che è «tutt'uno con l'inderogabile e irreversibile parabola tematica e ideologica del poeta: nel quale dunque la metrica *non* è una veste, ma una necessità».<sup>350</sup> Nel caso della ballata, però, le forme chiuse sono una scelta altrettanto necessaria proprio perché l'autore, basando la propria ricerca letteraria su un *effetto* di popolarità, deve dissimulare ogni compromissione con la propria biografia emotiva. Quando il poeta entra nel testo lo fa assumendo le maschere di figure ideali, interscambiabili nello spazio e nel tempo: l'esule di Berchet, per fare solo un esempio, è sì un *alter ego* dell'autore, ma è allo stesso tempo anche immagine di tutti gli esuli politici della storia e del presente – tant'è che le *Fantasie* trasferiscono la vicenda berchettiana e risorgimentale ai tempi della lotta comunale contro il Barbarossa. Sul lato

---

<sup>349</sup> Ivi, p. 60.

<sup>350</sup> Bozzola 2016, p. 60. Cfr. Santoli 1943-1946, p. 400: «La parte narrativa sta di solito all'inizio (la fine è più efficace nel discorso diretto), a delineare brevemente l'antefatto e la situazione».

tassonomico, anche i testi comunemente intitolati ‘canzone’ sono sempre – quando entrano nell’orbita della ballata – canzoni ‘di qualcun altro’: di *Lucia* (Guerrazzi), di *Sofia* (De Cristoforis), degli alpigiani svizzeri (Biava), di giovani donne o coppie di innamorati, etc. In tal senso, il principio di autorialità non soffoca i meccanismi popolari, ma vi si mette quasi al servizio, in un’invenzione che rispecchia le attese più comuni circa le dinamiche del folclore. In autori più sperimentali come Prati e Dall’Ongaro, ad essere presentati come popolari sono gli argomenti, prelevati con intento quasi documentario dalla realtà sociale delle diverse zone d’Italia; al contrario, invece, la veste formale viene ostentata come prova d’arte, frutto della capacità creativa dei due autori. Ciò non toglie che l’interesse e la conformità a una sensibilità in certo senso popolareggiante vengano meno: il poeta, in termini hegeliani, resta comunque al di fuori dello spazio testuale<sup>351</sup> e la sua voce è più simile a quella di un esecutore arguto in grado di produrre originali variazioni sul tema. È questo, del resto, ciò che anche a livello popolare conferisce fama ai cantori: l’abilità di assegnare a un argomento ben conosciuto una veste *performativa* nuova, memorabile per le sue modalità d’esecuzione prima ancora che per il contenuto tradizionale di cui essi si impadroniscono.

La compresenza di popolarità e occultamento dell’io poetico incide anche sulla fisionomia stessa del ‘canto’, che, nella prospettiva dei ballatisti, doveva fossilizzarsi su carta in una forma in grado di richiamare l’oralità e la condivisione rituale; in tal modo sarebbe stato possibile accedere alle ‘leggi’ dell’animo, ovvero a quella condizione universale di cui la poesia si faceva interprete e a cui anche un antiromantico come Leopardi cercava di approdare, intorno agli anni Venti, per bocca di figure dell’antichità come Bruto minore o Saffo.<sup>352</sup> Nei testi isometrici, questo aspetto è evidente: anche quando sostanzialmente narrativi, tali componimenti vanno intesi come fittizia trascrizione di un canto o di un’esecuzione orale. Sarà forse anche per questo – e non solo per la somiglianza di tema – che Dall’Ongaro attribuisce alla voce del suo cramaro il metro del *Trovatore* di Berchet, che è invece un vero e proprio racconto condotto da una voce esterna. Sono palesemente atti elocutivi i lamenti dei prigionieri di Cantù, le tante romanze messe in bocca a un trovatore o un *alter ego* del poeta, ma anche testi più complessi e polimetrici dove a parlare è sempre un personaggio in prima persona e dove l’occultamento della regia autoriale, stando alle considerazioni hegeliane già discusse, rappresenta una palese simulazione di dinamiche folcloriche.

---

<sup>351</sup> Nel caso del convegno degli spiriti è l’argomento di fantasia ad assegnare alla voce una natura popolare e non autoriale.

<sup>352</sup> Cfr. Felici 2003 «La parola *canto* viene introdotta per la prima volta da Leopardi nel titolo della *Saffo*: ricomparirà, non a caso, nel *Canto notturno di un pastore errante dell’Asia* (1829-30), e *Canti* s’intitolerà la raccolta del ’31, come quella definitiva del ’35. Non si può non citare in proposito una notissima pagina dello *Zibaldone*, in cui il poeta afferma che quello lirico è il più antico dei generi letterari [...] (*Zib.*, 4234, 15 dicembre 1826). Qui Leopardi spiega la lirica in senso letterale, per così dire tecnico, indicandone i distinti elementi (*canto, parole misurate e armonia*) che non possono essere attribuiti al complesso dei suoi *Canti*, per i quali si dovrà parlare piuttosto di “pura vocalità poetica” (Blasucci), ma sono pertinenti proprio ed esclusivamente all’*Ultimo canto di Saffo* e al *Canto notturno*, composizioni che presuppongono – sia pure idealmente – un accompagnamento musicale».

Da questo punto di vista, la ballata, anche nelle sue forme più complesse, va pensata come *simulazione* di un atto elocutivo. Del resto, il fatto che all'interno del 'canto' vi sia una stratificazione narrativa con ulteriori cornici, monologhi e dialoghi non è cosa estranea nemmeno alla tradizione epico-lirica originaria, dove, se non altro, «le canzoni miste di narrazione e dialogo rappresentano la forma forse più antica».<sup>353</sup> Nella percezione dell'epoca è dunque verosimile che la ballata/canzone/romanza, soprattutto nella sua fase iniziale, fosse concepita come *canto* al di là della sua complessità e della tipologia di narratore (in prima o in terza persona), con la differenza che i polimetri divisi in più sezioni potevano essere accostati virtualmente ai diversi momenti di una *performance*, dove l'esecutore poteva cambiare tono di voce o semplicemente quadro narrativo. Da una prospettiva storica ci si può allacciare a quanto detto su Marino e sui precedenti modelli pastorali: se nella *Sampogna* il poeta 'teatralizzava' il sistema del prosimetro arcadico sfruttando, in luogo del contrasto prosa-ecloga, quello tra 'recitativo' (o metro madrigalistico) e schemi chiusi, nella ballata tutto ciò veniva a mancare, sul piano formale, perché di fatto l'intero componimento rappresentava il momento dell'*aria*, e la sua varietà interna poteva essere considerata come una forma di stratificazione vocale all'interno di una cornice (il 'recitativo', la 'prosa', l'introduzione al racconto) che restava comunque omessa e implicita. I modelli e le intersezioni culturali, da questo punto di vista, non mancano: basti pensare al melodramma e al teatro, alla poesia popolare vera e propria, o alla novella e al romanzo in prosa con inserti lirici posti in bocca ai personaggi e utilizzabili come 'arie da baule' in grado di adattarsi a diversi contesti. Nell'elenco andrebbe anche contemplata l'improvvisazione colta, di cui spesso si trascurano l'ampia circolazione e i possibili effetti sul panorama poetico, specialmente nella sua capacità di «fare della poesia uno strumento di mediazione culturale, attraverso un rapporto vivo e diretto con i più diversi ceti sociali».<sup>354</sup> Per esempio, era prassi tipica nella poesia estemporanea d'accademia quella

---

<sup>353</sup> Bronzini 1956, p. 39

<sup>354</sup> Gentili 1985, p. 391. «Tutte le testimonianze coeve mostrano come essa rispondesse alle attese di un vasto pubblico, che non era soltanto quello dei salotti aristocratici, ma anche quello più eterogeneo e variegato delle piazze, dei teatri, degli oratorii e degli ospedali. Si dovrà semmai rilevare che proprio questo movimento di poeti improvvisatori intuì in qualche modo il problema fondamentale, eluso dalla coeva letteratura accademica, di fare della poesia uno strumento di mediazione culturale, attraverso il rapporto vivo e diretto con i più diversi ceti sociali». La poesia estemporanea, infine, possedeva nella sua teatralità un aspetto comune al canto epico-lirico e in genere alla definizione hegeliana della poesia popolare: «Un dato comune a questa produzione poetica è l'assenza dell'io idiosincratico. Il suo carattere è esclusivamente narrativo, descrittivo o drammatico. È sintomatico che l'*io* del poeta sia un elemento connotante le composizioni non estemporanee, ma scritte in precedenza da questi stessi autori per essere successivamente declamate o cantate dinanzi a un ristretto uditorio» (Gentili 1985, p. 385). A margine di questo discorso va ricordata l'osservazione di Giovannetti sulla distanza dei ballatisti dalla tetrastica di settenari con schema *abbc'* (vd. *supra*, cap. IV.1), impiegata, oltre che nelle arie metastasiane, nell'improvvisazione poetica; l'interpretazione dello studioso, che vede in tale assenza una presa di distanza dalle forme metriche più banali e scontate, non fa che supportare per negazione la possibile influenza dell'orizzonte estemporaneo, benché tutto ciò resti per ora a livello di congettura. Può forse supportare questa ipotesi il fatto che Carrer, nel suo discorsetto sulle *Poesie popolari*, prenda in considerazione come primo e più immediato modello di poesia spontanea proprio la pratica estemporanea, salvo poi osservare: «È severo, anzi ingiusto, il modo onde sono da taluno giudicati; ma chi non vorrà dire per altra parte avvilito e falsato da essi medesimi il nobile lor ministero?» (Carrer 1969,

di scandire l'esecuzione in quadri, con pause e intermezzi musicali che offrono al poeta la possibilità di raccogliere le informazioni necessarie per il canto o per la declamazione;<sup>355</sup> era altrettanto diffusa, soprattutto in seguito alla regolamentazione del Gianni, l'usanza di proporre agli spettatori un repertorio di forme metriche di cui il poeta è in possesso, legate anche ad alcuni precisi contenuti. Talvolta l'improvvisazione poteva assumere una struttura tetralogica e nel complesso polimetrica: «in alcune esecuzioni del Perfetti – ricorda Gentili – si alternavano tre temi sacri e profani riassunti in un 'epilogo' o 'ripetizione' e seguiti da una 'pastorella'», con estensione che «poteva oscillare tra i 900 e i 1200 versi».<sup>356</sup> Per quanto riguarda il rapporto tra argomenti, tradizioni e forme, «ai temi narrativi storici e mitologici è riservata l'ottava; al discorso di contenuto etico-scientifico le varie strutture strofiche della canzone, della pastorella, dell'anacreontica etc.».<sup>357</sup> La rilevanza 'semantica' del metro, inoltre, doveva essere rafforzata anche dal suo rapporto con l'accompagnamento musicale, dal momento che l'improvvisatore «disponeva di varie melodie, ciascuna appropriata a un determinato tipo di versificazione»; si trattava per lo più «di arie per la maggior parte dei casi di struttura molto semplice e piacevole, e per questo disponibile ai più diversi contenuti».<sup>358</sup> È vero che tale 'polimetria' sembra risultare dall'accostamento di diverse *performances* all'interno di un'unica occasione, e non dalla successione di quadri narrativi afferenti a una stessa vicenda; tuttavia, nella raccolta *Poesie estemporanee* di Teresa Bandettini Landucci si riscontra un esempio di ditirambo (*Arianna abbandonata*) con alternanza di metri melici sulla base di cambi repentini nella vicenda e di mutazioni vagamente espressive. Nelle *pastorelle* del Perfetti, inoltre, non è raro imbattersi in casi di variazione su base dialogica o narrativo-enunciativa, con l'effetto di una cornice all'interno del canto vero e proprio:

Tosto del caso a lui narra il tenore,  
e il successo prodigio a lui n'espone,  
e pende allor de' suoi detti all'Oraclo  
sentendosi spiegare il gran miracolo.

Allora Elpin risposele:  
uopo è di lunga esamina  
per veder se miracolo  
fosse quest'acqua limpida  
che or or vedesti scorrere.<sup>359</sup>

---

p. 89). Naturalmente nella ballata, in ragione di una ricerca di stampo melico, si diradano anche le attestazioni delle strofe narrative per eccellenza dell'improvvisazione colta: l'ottava e, a seguire, la terzina di endecasillabi.

<sup>355</sup> Vd Gentili 1985, in particolare pp.382-389.

<sup>356</sup> Ivi, p. 25. L'epilogo, inoltre, «compendiava i temi già trattati in un unico canto, composto in una struttura metrica diversa da quella dei canti precedenti» (*Ibid.*).

<sup>357</sup> Franchi 1985, p. 415.

<sup>358</sup> Gentili 1985, p. 389. Per l'accompagnamento musicale in generale vd. anche Franchi 1980.

<sup>359</sup> Perfetti 1748, p. 143.

Ma su tutti questi singoli e limitati rilievi, vale forse più l'osservazione di Saverio Franchi [1985] sulla possibile varietà metrica all'interno di un medesimo componimento all'improvviso:

Raramente un poeta si serviva dello stesso metro per tutta la composizione. Il Prefetti, ad esempio, riprendeva gli argomenti su diverse melodie e diversi metri: una successione abituale era per lui quella dell'ottava incatenata, usata per esporre il tema proposto, seguita da settenari sdrucchioli, utili per illustrare gli aspetti critici, psicologici o scientifici, e infine dalla canzonetta ancreontica, con la quale esprimeva le considerazioni morali. In ogni caso i singoli versi andavano a terminare sempre su una cadenza armonica. Semplici ma non banali modulazioni variavano l'ambito tonale.<sup>360</sup>

Tornando alla questione dello 'svuotamento della forma', pare difficile, nel nostro caso, cogliere una reale perdita del rapporto tra forme metriche e determinati contenuti o generi poetici. Innanzitutto, proprio nel suo preteso legame con l'oralità, la ballata è un genere a tutti gli effetti 'lirico', nel senso berchettiano del termine: un genere che pretende, anche nella sua forma più narrativa (epica), di rispettare un sistema di norme convenzionali e di forme cantabili, chiuse, musicali, vicine a un'*idea* di popolarità. Non sembra esservi dunque alcun ribaltamento del sistema tradizionale nel fatto che in certi testi «la canzonetta sagoma da sola un intero racconto»,<sup>361</sup> dal momento che proprio in questi casi la ballata realizza la sua aspirazione melica e melodica. L'esito, che può sembrare eterodosso, va insomma iscritto nel percorso di un genere *nuovo* che tuttavia replica al suo interno meccanismi *consolidati* proprio in virtù dei loro legami con determinati generi e contenuti. Sarebbe al contrario eccezionale la presenza cospicua di metri narrativi, che si è visto essere rari: qualche ottava e qualche terzina (ma solo in pochi casi di endecasillabi), ovvero due forme che in certo senso appartengono da sempre *anche* alla tradizione lirica (quella del rispetto e quella, più recente, della visione in capitoli ternari); mentre, viceversa, resta marginale l'endecasillabo sciolto, che assume semmai una funzione teatrale soprattutto nella fase più matura, quando la ballata tende ad accentuare il principio di autorialità formale e semantica.

Tutto ciò, si è detto, vale per la ballata, che è solo uno dei generi presi in considerazione da Bozzola per il fenomeno dello 'svuotamento della forma', benché in alcuni casi sembri costituire il più autentico punto di riferimento. Ad esempio, nel sancire la funzionalizzazione narrativa dei metri lirici, Bozzola indica come casi lampanti alcune narrazioni isometriche, che sono anche, però, testi caratterizzati da un atteggiamento lirico o ballatistico: *Clarina* di Berchet, «canzonetta in ottonari trocaici che narra la vicenda di una donna che ha perso in battaglia il proprio uomo», e ancora *La mia cronaca di Poeta* di Giovanni Prati, dove chiaramente entra in gioco un

---

<sup>360</sup> Franchi 1985, pp. 416-417.

<sup>361</sup> Bozzola 2016, p. 56.

elemento lirico-biografico, e *Un fiore a suo tempo* di Emilio Praga, da considerarsi «per la quasi sua totalità un vero e proprio racconto».<sup>362</sup> Eccone alcune strofe:

Un giovinetto  
di vago aspetto,  
un dì fra i calici  
mi raccontò:  
che di una bella  
gentil donzella  
come un maniaco  
s'innamorò.

Ma un dì, la bella  
gentil donzella  
un fior donavagli,  
pegno di fé;  
il padre antico  
di quell'amico  
gli vide il simbolo  
dentro il *gilet*;

[...]

la stanza, o Lena,  
di fiori piena,  
sarà l'emporio  
d'ogni color,  
e allor nell'abito  
o nel soprabito,  
Lena, mi sdruciola  
quel noto fior!

(*Un fiore a suo tempo*,)

Della ballata, in questo esempio, sembra persistere solo la 'parodia', dal momento che gli espedienti tipici del nostro genere sono impiegati in modo tanto evidente quanto, di fatto, superficiale o straniante: la narrazione è sommaria, ma non è né ellittica né frammentaria; la voce 'narrante', stando al contesto delle *Tavolozze* in cui si colloca il componimento, sembra essere con molta probabilità quella del poeta stesso, e non quella di un personaggio 'terzo', emblematico della cultura romantica e popolareggiante. Resta però evidente la mimesi di un atto elocutivo, che si presenta come atto lirico dal punto di vista formale, enunciativo e grammaticale-ontologico (l' 'io' del testo tende a coincidere con l' 'io' autoriale). In casi simili, dunque, sembra

---

<sup>362</sup> *Ibid.*

improprio parlare di una funzionalizzazione narrativa dei metri lirici, trattandosi piuttosto di un'apertura, all'interno di un certo tipo di lirica, a una tendenza narrativa in parte già ereditata dalla sperimentazione della *romanza*, della ballata e a ben vedere anche della tradizione poetica (vd. quivi, parte IV, cap. II).

È altresì evidente, però, che a questa altezza le trasformazioni indicate da Bozzola siano avvenute su scala piuttosto ampia, destabilizzando gli equilibri tra forme e contenuti fino a produrre un quadro nettamente diverso da quello osservabile a fine Settecento. Verrebbe da chiedersi, a questo punto, se la ballata, con la sua ampia diffusione e con le sue vive intersezioni culturali, non abbia giocato un ruolo determinante in queste trasformazioni all'intero panorama poetico. Come abbiamo visto alla fine della parte seconda, il nostro genere, nella sua fase più tarda, iniziò a includere ambigualmente la soggettività autoriale: un testo come *La perla delle macerie* di Dall'Ongaro può far sospettare tale inclusione per l'ambientazione contemporanea e, in un certo senso, per la specificità biografica della cornice; un componimento come l'*Armede* di Prati, invece, costruito secondo la forma dell'epistola in versi, non lascia spazio ad alcun dubbio. Quando ciò accade, si produce un'alterazione rispetto agli intenti originari della ballata: non si parla più di una simulazione letteraria di una tradizione popolare, ma di un testo a tutti gli effetti 'd'arte', dove gli stilemi folclorici sono avulsi dal contesto d'origine per essere ricodificati come strumenti estetici della lirica d'autore. Ciò che ci si chiede, allora, è se alcune dinamiche della ballata non possano aver influito sull'evoluzione generale della 'poesia moderna': il testo lirico di Praga, in un certo senso, sembra suggerire questa domanda, su cui si dovrà tornare in sede conclusiva.



## Parte Quarta

### Dai generi narrativi alla ‘poesia moderna’

#### I. Direzioni e persistenze dell’epica

E il vecchio disse le parole alate:  
lascia ch’io vada senz’indugio, e porti  
meco la cetra, che non forse il cuore  
nero t’inviti a piangere, su questa  
cetra di glorie, l’ancor vivo Achille.  
Lascia che pianga e mare e terra e cielo;  
tu no. Non devi inebbriar di canto  
tu, divo Achille, l’animo sereno  
che sa, non devi a te celare il fato,  
non che ti volle ma che tu volesti.  
Restaci grande, o Peleiade Achille!

(*La cetra d’Achille*, vv. 126-136)

Il passo in questione proviene dalla *Cetra di Achille*, uno dei testi più significativi dei *Poemi conviviali* di Giovanni Pascoli. Il tema rasenta la meta-letterarietà: l’eroe greco, colto nell’atto di cantare in un frangente elegiaco e notturno, viene esortato da un vecchio aedo a restituire la cetra e ad abbandonare l’attività poetica. Come osserva Nava, il motivo del poemetto rimanda «a quella distinzione tra la poesia ingenua e immaginosa degli antichi e la poesia riflessa e sentimentale dei moderni» che Pascoli eredita «attraverso la mediazione di Leopardi, delle canzoni *Ad Angelo Mai* e *Alla Primavera o delle favole antiche*, e delle *Operette morali*». <sup>1</sup> Nelle parole del vecchio aedo si intravede una chiara distinzione dei ruoli: all’eroe è affidato il compito di agire, senza «indulgere al pathos della compassione di sé e al dubbio del pensiero, così come l’epica non può e non deve contaminarsi di lirismo, per non perdere la sua grandezza». <sup>2</sup> Ma il discorso dell’aedo contiene anche alcune contraddizioni: «Noi canteremo. Noi di te diremo», afferma poco dopo, «che, sì, piangevi, ma lontano e solo, / e che dicevi il tuo dolore all’onde / del mare ed alle nuvole del cielo». <sup>3</sup> Il poeta, insomma, si assumerebbe un compito anti-omerico, eternando ciò che dell’eroe non viene rappresentato nell’*epos* antico: le parentesi liriche, i momenti di apparente ribellione al piano inesorabile del destino, i *notturni*, i sentimenti nascosti, il canto. Con ogni evidenza, si tratta di una riproposizione *en abyme* del progetto stesso dei *Conviviali*, dove, «malgrado le nostalgie primitivistiche per l’epos omerico», si riscontra in ultima

---

<sup>1</sup> G. Nava, in G. Pascoli, *La cetra d’Achille (Poemi conviviali)*, p. 52, nota ai vv. 126-150.

<sup>2</sup> *Ibid*

<sup>3</sup> G. Pascoli, *ivi*, vv. 139-140.

istanza «un'interpretazione soggettiva del mondo antico»,<sup>4</sup> in cui gli eroi sono impegnati in un agonismo più emotivo che fisico. E basterà ricordare, su tutti, quell'Alessandro Magno che di fronte alla consapevolezza dei limiti umani «piange dall'occhio nero come morte; / piange dall'occhio azzurro come cielo». <sup>5</sup> Tutta la raccolta dei *Conviviali* si presenta, nella sua forma definitiva, come un grande progetto epico teso a stabilire una linea di continuità tra la cultura greca e la civiltà moderna del cristianesimo. Nel farlo, però, l'autore deve non solo recuperare una visione poetica dell'antichità, ma anche accettarne una trasposizione formale e tematica conforme a una sensibilità moderna.

I *Poemi conviviali* sanciscono forse il risultato più alto dell'attualizzazione dell'epica tentata su più fronti tra Otto e Novecento. Pascoli non sceglie di epicizzare i personaggi dell'attualità o della storia più recente, e rinuncia anche a quelle forme di mescolanza tra divinità antiche e vicende contemporanee che aveva fatto sorridere Tenca di fronte a esperimenti come *Il Mongolfiero* di Vincenzo Lancetti; nel contempo, però, deve trasporre l'universo dell'antichità greca e latina nella modernità, assegnando al «fanciullino» omerico la lingua del fanciullino ottocentesco. Dal punto di vista formale, Pascoli traduce l'epica in poemetto, o meglio in un insieme di poemetti disposti all'interno di un progetto coerente.<sup>6</sup> L'autore si mantiene fedele alla forma poetica, che agisce in questo caso come conservazione, anche simbolica, di modalità d'espressione in controtendenza rispetto alla 'prosa' della modernità, sia in senso puramente formale (l'impiego del verso) sia nel senso hegeliano di una contrapposizione tra prosa e poesia del mondo, tra un'espressione sintetica, onirica, illusoria e una invece analitica e raziocinante. In termini bachtiniani, nel trattamento lirico dei *Conviviali* si assiste a un travestimento romanzesco dell'*epos*: il destino degli eroi viene posto sullo sfondo, i personaggi sono colti nella loro dimensione introspettiva ed episodica. Avvicinando gli eroi al piano umano, mantenendo però sempre il senso di una distanza implicita, di un'immagine ideale tematizzata anche nelle parole del vecchio aedo, Pascoli limita e allo stesso tempo universalizza la condizione esistenziale dei personaggi.

La storia dell'epica può essere discussa da almeno due prospettive: l'una 'esterna', che prenda cioè in esame gli equilibri tra i generi letterari, l'altra del tutto interna alle dinamiche della scrittura in versi. Nel primo caso ci si deve concentrare sul rapporto tra *epos* e romanzo, assai discusso dalla critica moderna. Anche su questo versante si aprono almeno due possibilità. La prima, che diremo *diacronica*, consiste nel concepire la storia dei generi letterari in termini di 'adattamento' a diversi contesti storici, sociali, economici, a particolari sviluppi cognitivi e alle relazioni tra autore, lettore, canali di diffusione e modalità di fruizione. Su questo versante, il romanzo settecentesco rappresenta a tutti gli effetti lo sbocco più naturale dell'epica nelle dinamiche editoriali e sociali instauratesi tra XVIII e XIX secolo, con qualche ritardo per la penisola

---

<sup>4</sup> Per il recupero dell'antico da parte di Pascoli, vd. Elli 2002.

<sup>5</sup> G. Pascoli, *Alexandros*, V, vv. 2-3.

<sup>6</sup> Per la struttura dei *Conviviali*, vd. Nava 1996.

italiana.<sup>7</sup> La seconda prospettiva, *sincronica*, ragiona invece sugli aspetti letterariamente codificati, senza assegnare troppa importanza all'evoluzione storica e al contesto; in quest'ottica, *epos* e romanzo possono essere confrontati come due generi del tutto divergenti per strategie, forme ed esiti narrativi. Per comprendere la situazione tra Sette e Ottocento è stato necessario tenere conto di entrambe queste due prospettive: da un lato vi è una diffusa consapevolezza dell'anacronismo dell'epica tradizionale e della necessità di un suo superamento; dall'altro vi è la volontà di conservare un legame con il genere letterario più prestigioso, che nel romanzo in prosa, nell'ottica dei poeti, sembrerebbe invece smarrire i propri connotati essenziali. In linea del tutto teorica, l'ostacolo formale poteva essere sorvolato ridefinendo l'epica a prescindere dal verso e dall'argomento eroico, sulla base ad esempio di alcune strategie strutturali o mimetiche; è ciò che sembra tentare Schiller nella corrispondenza con Goethe attorno al *Wilhelm Meister*, senza però giungere a risultati soddisfacenti. Il problema, in questo caso, risiede nel nesso imprescindibile tra forme, contenuti e strategie d'intreccio: il verso, lo stile formulare e il legame con un orizzonte orale (effettivo o virtuale che sia) implicano una selezione delle vicende, dei personaggi e dei rapporti di forza tra gli elementi del racconto che la prosa *può e tende* a superare. *Può* perché introduce maggiori possibilità di memorizzazione, pianificazione e approfondimento; *tende* perché, come abbiamo visto grazie agli studi di Rosamaria Loretelli, lo sviluppo e la diffusione della narrazione in prosa vanno di pari passo con un mutamento di contesti, mezzi e modalità di lettura che determinano anche un differente approccio cognitivo nella concezione del racconto stesso. Si giunge al punto, insomma, in cui il romanzo, erede storico dell'epica, si presenta esternamente come qualcosa di molto diverso rispetto alle precedenti forme di narrazione poemica, le quali continuano però a rappresentare un riferimento prestigioso per l'ambiente poetico. I saggi di Tenca e Belloni citati all'inizio di questo studio conciliano le due posizioni (continuità e concorrenza) individuando un compromesso all'interno della scrittura poetica: il romanzo in prosa avrebbe sì 'ucciso' l'epopea, ma alcuni poemi che hanno saputo più facilmente adattarsi allo spirito del tempo, come *Il Bardo montiano* o *I Lombardi alla prima crociata*, e che di fatto vengono definiti 'romanzi', sembrano in qualche modo degni di collocarsi in una linea di continuità con la grande tradizione del passato, senza per questo dover accogliere la prosa e dunque entrare nella zona grigia del rapporto tra generi e forme, tra natura poetica e sua veste linguistica e prosodica.

Restringendo il *focus* alla sola scrittura in versi, nel corso dell'Ottocento l'istanza epica sembra percorrere principalmente due vie. La prima, quella più lineare ed esemplificata in parte dai *Conviviali*, prevede un aggiornamento della tradizione epica

---

<sup>7</sup> Cfr. Zatti 2000, p. 8: «il romanzo, soprattutto un certo tipo di romanzo, resta, nonostante tutto, erede di quella tradizione di racconto che ha scortato la letteratura attraverso i secoli, dall'età classica a buona parte dell'Ancien Régime: a opere come *Moby Dick* o *Ulysses* ognuno sarà disposto a riconoscere, sia pure per ragioni diverse, un carattere in senso lato 'epico'. Ma basta pensare a un preciso filone narrativo, quello del 'romanzo storico' ottocentesco, per riconoscere qualcosa di più, e cioè una filiazione diretta dall'epica, anzi un caso manifesto di sostituzione di 'generi'.

attraverso una sensibilità ‘moderna’, indirizzata ormai in tutt’altra direzione rispetto all’eroico omerico o rinascimentale, che tuttavia, tra Sette e Ottocento, permane ancora come modello in sede teorica per chi volesse tentare la via del poema epico. Il mondo degli eroi, gli argomenti dell’*epos* o anche semplicemente le norme dell’aristotelismo devono fare i conti, in modo variabile, con un paradigma ormai lirico-romanzesco. Si tratta di un percorso caratterizzato da risultati poco omogenei (si pensi alla polarità interna al *Bardo* montiano), da resistenze e contraddizioni evidenti (come nel caso dei vari tentativi della ‘ripresa’ ottocentesca), ma anche da soluzioni più consapevoli e coraggiose, come – su due versanti completamente opposti – *I Lombardi alla prima crociata* di Grossi, che portano l’*epos* sul piano del romanzo storico, e i *Conviviali* di Pascoli, che invece lo traducono in senso lirico-simbolico. Ai margini di questa sperimentazione si potrebbe includere anche la novella romantica: si tratta di un genere ormai vicino a un paradigma narrativo moderno, contrapposto al classicismo per la scelta dei temi o per il trattamento dei personaggi, ma anche attraversato da un’istanza tradizionale ancora visibile negli atteggiamenti autoriali, nella persistenza di alcune strategie narrative e soprattutto nel tentativo di importare argomenti romanzeschi (e romantici) in una veste poetica. Tuttavia, come si è cercato di dimostrare nel corso della parte seconda e del capitolo relativo all’analisi dell’ottava (parte terza, cap. III), questo tipo di sperimentazione, dal punto di vista sia contenutistico che formale, risenti nel corso del tempo dell’emancipazione del romanzo. Verso la metà dell’Ottocento, indebolitesi anche le riserve degli scrittori nei confronti della prosa romanzesca, il transito dall’uno all’altro genere dovette sembrare inevitabile: l’*Edmenegarda* di Prati, se valutata nel contesto della novella, sembra costituire a tutti gli effetti l’apice e un punto di non ritorno. L’altra strada, su cui ci si è concentrati nella parte prima, prevede l’accentuazione di alcuni aspetti già caratteristici dell’epica (*in primis* la visione e l’allegoria), in grado anche di differenziare il genere stesso rispetto alla scrittura romanzesca, fino al punto, però, di giungere a forme talmente eterodosse da presupporre una revisione del concetto stesso di epopea e di eroico. Questa strada, che rivela la conservazione a oltranza di un’istanza tradizionale, comporta esiti diversi rispetto alla liricizzazione del mondo classico o alla trasposizione dell’*epos* in romanzo e novella. Il punto di tangenza tra antico e moderno, infatti, si fonda qui su una generalizzazione del significato di ‘eroico’ come ‘materia alta e sublime’ e sull’elevazione del valore etico-civile dell’epica letteraria (che è inizialmente solo *uno* degli aspetti caratterizzanti) a vera e propria essenza del genere, secondo un processo già avviato sul finire del Cinquecento e destinato ad attecchire nel corso del XVIII secolo. In questo caso i confini dell’epica si allentano, nella teoria e nella ricezione, fino a legittimare – talvolta in modo pretestuoso, altre volte in modo meno consapevole – anche la forma breve del poemetto allegorico-didascalico, che anzi sembra presentarsi come la soluzione migliore per dare forma a un’ ‘unità di concetto’ logicamente coerente, fondata sulla visione e sull’allegoria, finalizzata all’espressione di un messaggio con pretese di universalità (vd. parte prima, cap. II).

Nel complesso, mentre la via più romanzesca (quella dei *Lombardi* o della novella in versi) divenne appannaggio quasi esclusivo dei prosatori, la via poetica di gusto neoclassicista fu recepita (e poi concepita) sempre più in termini lirici. La forma del poemetto, presentando già nel XVIII secolo diversi punti di tangenza con tradizioni estranee all'*epos*, dovette agevolare questo passaggio, ricodificando l'istanza eroica in senso lirico-simbolico. Come ha notato Guido Mazzoni, anche le scritture poematiche del Novecento di stampo anti-confessionale e mimetico vengono spesso recepite come autoreferenziali, e dunque – secondo un processo tautologico di cui si è detto in sede introduttiva – come 'liriche' nel senso moderno del termine. I presupposti di tutto ciò sono già *in nuce* nelle dinamiche che coinvolgono l'istanza epica tra XVIII e XIX secolo. Come si è visto al termine della parte I, infatti, già all'altezza del primo Ottocento il messaggio autoriale, pur mantenendo pretese e illusioni di universalità, doveva fare i conti con una pluralità di orizzonti ideologici ed estetici ormai privi di un centro di riferimento condiviso. La vera frattura, verificatasi verosimilmente nella seconda metà del XIX secolo, dovette consistere nella piena constatazione di questo relativismo, fino all'adozione di un certo grado di autoreferenzialità come stilema connaturato alla poesia stessa. Alcune parole di Hugo Friedrich attorno alla lirica di Mallarmé possono chiarire bene l'approdo:

Un tratto fondamentale della poesia moderna è il suo distacco, sempre più deciso, dalla vita naturale. Assieme a Rimbaud, Mallarmé introduce l'allontanamento più radicale dalla lirica imperniata sull'esperienza vissuta e sulla confessione, quindi da un tipo che allora era ancora impersonato, e con grandezza, da Verlaine. È vero che anche la vecchia lirica, dai trovatori fino all'età del romanticismo, soltanto in pochi casi si richiama all'esperienza, soltanto raramente è comunicazione, diciamo quasi diario, di sentimenti privati; è semplicemente per un equivoco degli storici della letteratura, inficiato di romanticismo, che ci si è abituati a vederla così nel suo complesso. Ciò nonostante, la vecchia lirica stilizzata, che varia artisticamente l'universale, si muove nella sfera dell'umanamente abituale. La lirica moderna elimina non soltanto la persona privata, ma anche la normale umanità. Nessuna poesia dei testi di Mallarmé che abbiamo sopra discusso [*Sainte, Éventail* (de Mme Mallarmé) e «*Surgi de la croupe et du bond*»] potrebbe essere interpretata biograficamente – anche se si cerca sempre di farlo per motivi di curiosità e di comodità. Ma nessuna potrebbe neppure essere interpretata come linguaggio di una gioia che tutti conosciamo, di una malinconia che ognuno comprende poiché ognuno l'ha in sé. Mallarmé compose le sue poesie partendo da un centro al quale è ben difficile trovare un nome. Se lo si vuole chiamare anima, lo si può fare allora con la riserva che con ciò s'intendono non i sentimenti distinguibili, ma anche un'interiorità totale, la quale comprende tanto forze prerazionali quanto forze razionali, tanto stati d'animo sognanti quanto astrazioni d'acciaio, e la cui unità è afferrabile nelle correnti di vibrazioni del linguaggio poetico. Mallarmé è andato oltre sulla

via che Novalis e Poe avevano raccomandato, la via che conduce dal soggetto poetico verso una neutralità sovraperonale.<sup>8</sup>

Le dinamiche qui interpretate da una prospettiva lirica possono, in via teorica, adattarsi anche a un'istanza originariamente 'eroica', e questo è già di per sé un elemento significativo. Negli sviluppi dell'epica ottocentesca, infatti, anche una scrittura del tutto spersonalizzata era destinata a essere concepita come lirica per il suo accedere al 'sovraperonale' e al 'sovrastorico' attraverso una simbologia individuale, spesso più come effetto collaterale che come esito ricercato. Tutto ciò, come ha sapientemente dimostrato Mazzoni, comporta «un egocentrismo così forte da eliminare l'ultimo residuo di oggettivazione narrativa che la poesia romantica e postromantica manteneva: la presenza, nella compagine del testo, di un personaggio che racconta o si confessa».<sup>9</sup> Il confronto-scontro con la prosa, proprio nel secondo Ottocento, avrebbe poi accentuato questa tendenza all'oscurità come scelta estetica ricercata, consapevolmente contrapposta alla referenzialità del discorso prosastico e rivendicata come essenza più profonda della poesia.

La convergenza di due diverse istanze e tradizioni (epica e lirica) in un orizzonte testuale per certi versi indistricabile, pare evidente – per fare solo un esempio – nell'incompiuto poema pasoliniano *L'italiano è ladro* (1955 - ), per lo meno nel modo, altrettanto sintomatico, con cui viene interrogato da Lisa Gasparotto in un saggio per «L'Ulisse».<sup>10</sup> Stando ai rilievi della studiosa, il testo, debitore anche del modello eliotiano, si presenta come eclettico sotto tutti i punti di vista: nel metro, con alternanza di sciolti e terzine di novenari; nella struttura, «apertamente diegetica» ma allo stesso tempo anche corale, teatrale e frammentaria; nei modelli poematici di riferimento, con una «digressione epica» (la genealogia familiare) che però, come nell'ibridismo di certe novelle in versi, «appare sganciata da una funzionalità specificamente diegetica, ma che va a legare invece l'attualità dell'azione a un *continuum* storico, integrandola in un flusso temporale senza interruzione alcuna»:<sup>11</sup>

Le genealogie pasoliniane esprimono infatti il bisogno di radicamento in un passato, esprimono, in altre parole, il tentativo dell'autore di spiegarsi, nel fluire del tempo e della storia, le cause della propria identità, il senso della propria posizione nella storia, nella misura in cui, come accade nella modalità epica, si saldano un passato (che è "valorosa" genealogia) e un presente. Non viene raccontata la storia di una famiglia a introdurre la psicologia dell'eroe, com'è nel romanzo, ma la narrazione si configura come interfaccia tra la micro-storia della famiglia e la grande storia nazionale, com'è tipico del modo epico. Si chiarisce in questo

---

<sup>8</sup> Friedrich 1983, pp. 114-115.

<sup>9</sup> «Il simbolismo, in altre parole, è l'apoteosi del narcisismo in poesia: comunica infatti un'idea di mondo totalmente introflessa e un egocentrismo così forte da eliminare l'ultimo residuo di oggettivazione narrativa che la poesia romantica e postromantica manteneva: la presenza, nella compagine del testo, di un personaggio che racconta o si confessa». Mazzoni 2005, p. 195.

<sup>10</sup> Vd. Gasparotto 2012.

<sup>11</sup> Ivi, p. 13

modo anche il tentativo pasoliniano di dare voce a un eroe proletario e quindi di uscire dalle strutture tipiche del romanzo borghese mediante l'inserimento di elementi tipici del modo epico.<sup>12</sup>

Nel complesso, sembrerebbe agire una «funzione Eliot» che porterebbe un'eventuale istanza epica sui binari ambigui del poemetto lirico:

Si tratta di un poemetto narrativo, di un poema epico concentrato, di un romanzo in versi, o di un mosaico disorganizzato di frammenti di varia provenienza? e poi ancora, si può parlare di unità poetica e soprattutto formale per *L'italiano è ladro*? Tutte questioni che, com'è noto, anche il poema di Eliot aveva sollevato nell'acceso dibattito della critica eliotiana vecchia e nuova.<sup>13</sup>

Questi interrogativi sono rafforzati anche da un problema terminologico legato ai processi appena descritti. La parola *poema*, che per Affò poteva ancora essere impiegata come sinonimo esclusivo di epica, sembra oggi risentire di una gamma contraddittoria di significati. 'Poema' può essere *Omeros* di Walcott (1990), che si richiama palesemente al paradigma eroico, un testo lirico-corale come *L'italiano è ladro*, un'opera sinfonica come *Viaggio alla presenza del tempo* (2008) di Giancarlo Majorino,<sup>14</sup> un poemetto che tende alla totalità simbolica come *The Waste land* di Eliot o qualche romanzo in versi contemporaneo. La parola 'poema' può essere intesa in termini formali, ma anche in questo caso ci si scontrerebbe con formule contraddittorie: potrebbe significare, come nell'antichità, una struttura palesemente narrativa, ma potrebbe anche indicare un contenitore di frammenti eterogenei, quasi una silloge dove è esibita la presenza, più o meno tangibile, di una macrostruttura concettuale che preesiste ai componimenti e che li ordina in un sistema coerente. 'Poema' può anche essere inteso come sinonimo di *epica*, a sua volta interpretabile come genere codificato o come istanza passibile di mutamenti (formali e concettuali) nel tempo. Una novella romantica, allora, può essere definita 'poema' (come nel caso del *Clotaldo*) perché esibisce la forma narrativa dell'epica, ma anche o solamente perché tenta di legarsi a quella tradizione; un romanzo in versi contemporaneo può essere 'poema' perché recupera l'elemento narrativo, ma anche perché aspira ad essere opera totale e corale, talvolta in direzione del tutto anti-diegetica.

In questa tesi, come specificato nella prima parte, si è scelto di prendere le mosse proprio dall'orizzonte più ambiguo e osmotico per cogliere anche i segni di continuità tra l'epica come genere letterario e alcune soluzioni caratteristiche della poesia moderna. Da queste premesse è possibile ora tracciare due ipotetiche direzioni dell'istanza epica: l'una, più *naturale*, di tipo simbolico-frammentario (A, qui di seguito), l'altra, inizialmente più *epigonica*, legata ancora all'argomento storico e a una

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> Ivi, p. 9.

<sup>14</sup> Sulla struttura complessa e stratificata del poema vd. Cepollaro 2012.

ricerca di strutture narrative (B). Nell'uno come nell'altro caso l'interpretazione resta aperta a sfumature arbitrarie di vario tipo. Si può affermare, però, come formula di chiusura, che nel campo di forza che ha determinato gli esiti della poesia moderna il prestigio dell'epica sembra aver conservato nel tempo una propria vitalità, influenzando alcuni risultati che oggi, per ragioni socio-culturali, vengono percepiti come ' lirica ' anche quando sono mossi da ambizioni d'altro tipo.

#### A. Prosimetri virtuali e cornici omesse

Nella prima parte di questo studio si è intravisto nelle *Grazie* foscoliane un punto d'arrivo virtuale delle dinamiche che coinvolgono l'epica sette-ottocentesca. Ora si può tornare sul ' cantiere ' del poemetto per cogliere anche le fasi di passaggio verso una nuova concezione poetica, del tutto caratteristica della lirica moderna. A questo proposito, è di Bruni<sup>15</sup> la tesi secondo cui la *Dissertazione* del 1822 rappresenterebbe l'ultima volontà dell'autore, intenzionato a rielaborare la forma tripartita del *Quadernone* in un vero e proprio prosimetro. L'operazione foscoliana sembra indirizzare le *Grazie* verso un simbolismo lirico dove l'individualità dell'autore, palese nella cornice in prosa, si oggettiva in una serie di frammenti spersonalizzati, tanto da essere presentati come traduzione di un antico inno attribuito a Fànocle. Sul versante compositivo, salta all'occhio innanzitutto «l'abolizione totale del pronome di prima, così presente nella maniera originaria, nata in servizio di una enfasi personalizzata che prevede, da un capo all'altro, l'assidua immanenza della corda autobiografica»;<sup>16</sup> sul piano contenutistico colpisce invece il peso attribuito al *Velo delle Grazie*, significativo, nel nostro caso, anche per i rimandi ai modelli epici di Esiodo e Omero. Proprio con riferimento a questi modelli, Foscolo riprende il principio dell'impersonalità, declinandolo però in senso pittorico-descrittivo, con riferimento agli scudi istoriati<sup>17</sup> e a quelle forme di *ekphrasis* in cui Quadrio, come si è già visto, scorgeva invece un'eccessiva presenza dell'autore:

Fin dalla prosa dell'*Esperimento* le riflessioni ammirative di Foscolo nei confronti del celebre passo del cenno di Giove del primo libro dell'*Iliade* si erano concentrate sulla capacità di astrazione del vate: «Ma in Omero l'autore si nasconde e non si vede che il quadro». Si tratta dunque di perseguire in continuità «immagini [...] mostrate in azione con [...]naturalizza» perché solo così è possibile rappresentare lo stigma di assoluta moralità che deve distinguere la poesia [...].<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Bruni 2015, pp. 177-205.

<sup>16</sup> Ivi, p. 201

<sup>17</sup> Cfr. Ivi, pp. 196-197: «In tal senso, lo scudo di Eracle, dell'Ἀσπίς, falsamente attribuita a Esiodo, e quello di Achille del libro XVIII dell'*Iliade*, rappresentano dei precedenti innervati nella tecnica oggettiva della descrizione del *Velo* perché: "Non è il *poeta* che ci descrive i quadri e le scene: è Flora che le intesse e le colora sotto la guida di Erato; le figure sembrano sorgere una dopo l'altra e muoversi davanti ai nostri occhi, mentre ci pare di udire il canto delle Muse"».

<sup>18</sup> Ivi, p. 197.



Il legame di Foscolo classicista con la tradizione omerica (che significa ‘classica’ ma anche ‘epica’) avviene per via esiodea, ovvero didascalico-visiva, a certificare quasi un superamento della narrazione in nome di una poesia che si presenti, nella sua mescolanza, come un genere totale, capace di accogliere l’universalità e il prestigio dell’*epos* (sia quello eroico, sia quello filosofico, cosmogonico etc.) in una forma che oggi definiremmo lirico-simbolica. Foscolo, in altri termini, sfrutta l’ ‘oggettività’ della rappresentazione figurale per veicolare una simbologia utopica e personale, secondo un processo insito nella poetica neoclassicista. Come si è anticipato nella prima parte, l’autore sembra anche ammettere una cesura tra le raffigurazioni poetiche degli *antichi*, che avrebbero lo scopo di «consacrare e preservare le tradizioni favolose e i riti culturali», ovvero di *fissare* per mezzo delle immagini un’etica e un sapere condivisi, e quelle delle *Grazie*, più ricche di «allusioni morali» atte a «*orientare* usi e costumi del genere umano» (corsivo mio).<sup>19</sup>

Nel meccanismo del prosimetro, la scrittura in versi si concretizza in un insieme di frammenti allegorici inclusi in una cornice che li interpreta e riordina dall’esterno. Tale cornice avrebbe lo scopo di veicolare la voce diretta dell’autore e l’esplicazione discorsiva del simbolo. Da un certo punto di vista, non sembra azzardato intravedere nella *Dissertazione* una prima, cauta adozione del frammentismo e dell’indecifrabilità come caratteristiche proprie della poesia moderna, anche in rapporto complementare alla prosa, cui spetterebbe invece la funzione di giuntura logico-discorsiva. La tecnica della *Dissertazione*, che grazie al pretesto della traduzione da Fànocle «oltrepassa i ‘voli pindarici’ del primo carme [quello dell’*Esperimento*]», dimostrerebbe insomma la «lucida consapevolezza del poeta» nel «presentare il raccordo di prosa e poesia nella linea del costante riflesso di un congegno di rispecchiamento delle due forme», ciascuna «per la parte che le compete». <sup>20</sup> È come se la poesia, nel suo tentativo di essere oggettiva, simbolica e universale, presupponesse *e principio* una cornice ‘esterna’ in grado di assegnare una struttura logica a frammenti visivi ed epifanici.

Discutendo della narratività nella poesia italiana contemporanea, Roland De Rooy nota che la costruzione di una linea diegetica coerente dipende molto spesso dall’intervento arbitrario del lettore, che sarebbe portato a ricercare strutture familiari «anche in testi dove tali strutture sono apparentemente assenti». <sup>21</sup> Ciò riguarderebbe sia la ricostruzione interna dei singoli componimenti sia quella delle macrostrutture delle sillogi, dove è naturale ricercare una linea autobiografica o un sistema logico in grado di inanellare i singoli testi. In aggiunta alle osservazioni di De Rooy, va però notato che alcune opere concepite a partire dal secondo Ottocento sembrano presupporre e alimentare questo atteggiamento del lettore, come se la ricostruzione di una cornice implicita (più semantica che narrativa) fosse parte integrante del procedimento compositivo. I modelli di silloge ereditati dalla tradizione pre-ottocentesca non

---

<sup>19</sup> U. Foscolo, *Dissertazione...*, p. 167.

<sup>20</sup> Bruni 2015, p. 195.

<sup>21</sup> *Ibid.*

sembrano invece andare in questa direzione: il *Canzoniere* petrarchesco, che è l'esempio medievale più organico e strutturato, ricostruisce un percorso autobiografico attraverso la rielaborazione di liriche composte in circostanze anche molto distanti, potenzialmente svincolate da quel progetto. Nei canzonieri pensati sul modello petrarchesco le lacune della struttura dipendono dalla natura 'occasionale' dei testi, non dall'occultamento della griglia progettuale; le poesie, anzi, sono disposte accuratamente per esibire quanto più possibile un organismo coerente, con indizi utili a ricostruire eventuali passaggi 'narrativi' nella vicenda amorosa e spirituale. Dal tardo Cinquecento si svilupparono criteri di ordinamento su base metrica o tematica, i quali, pur valorizzando l'azione creativa dell'autore, evidenziavano ancor più l'originaria occasionalità dei testi, raccolti in un secondo momento sulla base di somiglianze di vario tipo.<sup>22</sup> Diverso, invece, il caso di opere novecentesche che presuppongono una cornice logica (narrativa o anche semplicemente intratestuale, esplicativa etc.) deliberatamente occultata per mettere alla prova l'abilità ermeneutica del lettore, come se ogni testo poetico rappresentasse solo la punta di un iceberg, un frammento estratto da un orizzonte più ampio. Qui e nei prossimi capitoli definiremo questa forma 'libro di poesia'.<sup>23</sup>

Un'opera come *Il libro delle figurazioni ideali* di Lucini, da questo punto di vista, sembra davvero rappresentare l'anello di congiunzione tra un'eredità poetica più tradizionale e tendenze lirico-simboliste di fine Ottocento.<sup>24</sup> Anche in questo caso ci si trova di fronte a una serie di sezioni narrative e dialogiche che sembrano susseguirsi senza soluzione di continuità, con una ricca sfilata di figure simboliche investite di una funzione sapienziale. L'autore esprime le proprie intenzioni nella prosa introduttiva, da intendersi come un vero manifesto di poetica. Il simbolismo preraffaellita del *Libro delle figurazioni*, che ha come modelli dichiarati Dante, Petrarca, il Boccaccio dell'*Ameto* e della *Fiammetta*, ma anche Poliziano, Ariosto, Tasso, Milton e Foscolo,<sup>25</sup> propone un ritorno a un paradigma simbolico e universale che, nell'ottica dell'autore, caratterizzerebbe solamente le epoche pre-moderne. Lucini è ben consapevole dell'oscurità del progetto complessivo, tanto da affrontare la questione anticipando le critiche di eventuali detrattori. La sua difesa avanza argomenti non distanti da quelli di autori come Foscolo e Carrer, intenzionati a ribadire la funzione sapienziale dell'icona poetica e dell'immaginazione:

– Che è altro arte se non una serie di rappresentazioni; che le rappresentazioni se non una serie di immagini? Ora, l'immagine è un rapporto dell'ente naturale diretto, o, nel semplice sforzo di fermarlo, l'elemento umano non entra come

---

<sup>22</sup> Per fare solo due esempi illustri, si pensi alle *Rime* del Tasso e alla *Lira* di Marino.

<sup>23</sup> Sul 'libro di poesia' nel Novecento vd. Scaffai 2005.

<sup>24</sup> Cfr. Viazzi 1981, I, p. 81: «L'intenzione poetica si costituisce come affatto specifica delle poetiche simboliste, e caratterizzate, ora nel senso dello stabilire un itinerario e tracciarne le percorrenze, ora nella composizione di strutture a rimando intendendo il libro come organismo alla cui formazione concorrono più codici».

<sup>25</sup> Vd. G. P. Lucini, *Prolegomena alle Figurazioni Ideali*, p. 22.

massimo coefficiente? In tal caso questo elemento toglierà od aggiungerà, sia per la debolezza, sia per l'esuberanza del soggetto rappresentatore, sempre alcun che alla sostanza che si voleva rappresentata, in modo da sformarne l'immagine. Così l'arte è allora espositrice della natura all'umanità, quando l'umanità non solo vi riscontri l'aspetto sintetico del mondo esterno, ma quando anche senta nel poema, nell'opera plastica e sinfonica la propria personalità, il proprio «io» collettivo di quel momento e di quello stato.<sup>26</sup>

L'opera sinfonica di Lucini si presenta dunque come un insieme di sequenze allegoriche ordinate in diacronia senza soluzione di continuità. La silloge, tuttavia, segue un ordine logico-diacronico di cui l'autore dà atto nella cornice introduttiva, con modalità che ricordano vagamente la prefazione di Bagnoli al *Cadmo*:

La Ragione, identificata in Gloriana, guida e corregge i sensi e può condurre alla felicità relativa. Ma l'uomo mal si appaga del mediocre e tenta assurgere al sublime. – Indi la Ragione si eleva, si spiritualizza e divien Religione o scienza delle Teogonie e delle Teurgie. – Ed allora nasce l'assurdo, che mena al dispotismo ed alla infelicità.

Accanto al concetto filosofico si trova il concetto passionale. – La passione entra come elemento negativo nella somma vitale umana: essa riguarda all'infinito, fuorvia carne e pensiero ed è fonte di mali e di morte. – Così il simbolo di Oriana, di Acrasia, tale il perché dei Naviganti, dei Poeti, delli Astrologi, tale la critica spietata e crudele e l'irrisione della Chimera; tale il vano galoppo e la vana domanda della Fantasima. – Ora congiungere e conciliare la ragione colli atti passionali – cosa astrusa e difficile – sarebbe attingere la mèta della perfettibilità umana. – A questa mèta tende l'uomo – ma sempre, davanti agli ostacoli ch'egli stesso, la materia e li altri frappongono – cade. Donde sconforto e disperazione.<sup>27</sup>

Il testo poetico vero e proprio sembra acquisire un valore oggettivo e universale dall'omissione dei raccordi logici, dalla mancanza di quegli spazi (come possono essere il proemio e l'epilogo) delegati all'intervento diretto dell'autore, in generale dall'accostamento delle varie sequenze in una dimensione sincronica che presuppone, per essere compresa, un'abilità ermeneutica posseduta solo dal soggetto lirico. L'esito, in definitiva, è quello di un poema condotto per frammenti simbolici emersi da una cornice discorsiva, per raffigurazioni statiche e frammentarie, quasi una silloge di episodi allegorici che sembra ereditare un'istanza epica settecentesca e anticipare soluzioni strutturali di stampo eliotiano.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Ivi, pp. 10-11.

## B. Dalla storia come argomento alla storia come paradigma

Se le declinazioni settecentesche dell'epopea aprono la strada a una scrittura statica e simbolica, il modello basato su una narrazione storico-eroica resta comunque il più immediato e riconoscibile per chi, ancora nel corso dell'Ottocento, tentasse di riesumare il genere epico. Anche Belloni, nell'introduzione al suo libro *Poemi epici e mitologici*, torna sul rapporto tra *epos* e storia:

I fatti di Carlo Magno sono divenuti epopea per modo nel quale furono espressi da cantori di popolo; ma non è da dire ch'essi, per sé, fossero più poetici di altri fatti dai quali non sbocciò alcun fiore d'epopea. [...] Quando io giudico poetico un fatto, lo giudico tale perché io ne ho una visione fantastica nella quale esso è già, poco o molto, alterato: e se io fossi un artista e sapessi esprimere quella visione, ecco che il fatto apparirebbe poetico anche agli altri. [...] Se le gesta di Garibaldi ci appaiono poetiche anche nelle pagine d'uno storico fedelissimo, gli è perché quello storico le ha sentite e vedute attraverso la fiamma della sua fantasia e del suo cuore. Se vi può essere disparità d'opinione quanto alla natura della storia, sostenendo alcuni ch'essa è scienza, altri ch'essa è arte, il dibattito trova la sua ragion d'essere nel fatto innegabile che d'un medesimo avvenimento, narrato in tutti i suoi particolari esattamente, uno storico può far risaltare l'elemento poetico, un altro no.<sup>28</sup>

Questo passo mette in luce innanzitutto l'importanza della storia come *potenziale* tema dell'epopea: tutti gli eventi che riguardano il passato di un popolo possono divenire oggetto di poemi epici se nel corso del tempo assumono una veste poetica. L'altro aspetto interessante di questa riflessione è il tema risorgimentale e garibaldino, che verrà ripreso da Belloni nel capitolo sull'epica ottocentesca come nodo importante per una possibile rinascita dell'epopea italiana. Si tratta di una prospettiva rafforzata dall'autorità di Carducci, che «in pagine d'intonazione veramente epica»<sup>29</sup> aveva aperto la strada a una rilettura eroica della figura di Garibaldi. L'impresa dei Mille, che si prestava bene a una retorica di stampo nazionale, fu in effetti al centro di diversi tentativi poetici ottocenteschi, peraltro molto vari sul versante delle forme e dei generi: la *Garibaldeide* (1866) di Luigi Medaglia, *Le Gesta di Garibaldi* (1889) di Marianna Giannone, *Il Garibaldi* in sessanta canti di Vincenzo Navarro, gli *Stornelli* di Dall'Ongaro (*Garibaldi in Sicilia, La stella di Garibaldi, Trinacria*) e la leggenda drammatica *Garibaldi* (1861) di Capuana. Ma non è a questi testi che Belloni riconosce effettive possibilità di riscatto. Perché la vicenda garibaldina possa farsi vera epopea, afferma il critico, è necessario che l'evento storico si trasformi in «leggenda epica»; e questo processo «potrà giungere alla sua perfetta maturità solo quando, per usare le parole del Carducci, altre istituzioni religiose e civili governeranno la penisola e il

---

<sup>28</sup> Belloni 1910, p. 6.

<sup>29</sup> Ivi, p. 323. Il riferimento, come esibito dalla citazione riportata più sotto, è al *Discorso in morte di Giuseppe Garibaldi*, pronunciato da Carducci nel 1882.

popolo parlerà un'altra lingua da quella di Dante e il vocabolo Italia sonerà come il nome sacro dell'antica tradizione della patria». <sup>30</sup> Nella prospettiva di Belloni, dunque, l'evento fondante di una nazione può farsi epica solo dopo aver raggiunto una distanza cronologica tale da assumere, quasi bachtinianamente, un aspetto sacro, eroico e poetico, senza rischio di attualizzazioni.

Di diverso avviso è invece Tullio Ortolani, che nel 1901 redige un'entusiastica recensione a *La notte di Caprera* di Gabriele D'Annunzio. Il testo oggetto d'esame rappresenta l'unica sezione compiuta di un progetto che avrebbe dovuto articolarsi in sette canti con il titolo *La canzone di Garibaldi*. Le parole del recensore evidenziano alcuni aspetti dell'opera in linea con le caratteristiche già osservate nella scrittura poetica tra Sette e Ottocento: il «carattere morale» dell'«Eroe», che si adatta «non alla sola immagine ideale che noi possiamo esserci formati di Giuseppe Garibaldi, ma pur alla immagine che di lui dà la storia», <sup>31</sup> e l'importanza strutturale della visione, che «costituisce la maggior parte del canto» <sup>32</sup> con l'obiettivo di ripercorrere le gesta compiute in precedenza da Garibaldi e dai Mille. Anche in questo caso, dichiaratamente sulla scorta di Carducci, il recensore riconosce nel tema garibaldino una possibilità per l'epopea moderna: «come l'antica Italia ebbe l'*Eneide*, l'Italia medioevale la *Divina Commedia*, l'Italia del Rinascimento gli *Orlandi* e la *Gerusalemme*, la terza nostra, la nuova terza Italia avrà il *Poema garibaldino*». <sup>33</sup> Diversamente da Belloni, però, Ortolani è incline a riconoscere una possibilità per l'epopea garibaldina anche in tempi più prossimi alla morte dell'eroe. Prendendo le mosse da presupposti apparentemente antifrastici rispetto a alla sua tesi (l'epica ha successo solo quando le circostanze ne stimolano lo sviluppo, e solitamente al termine di un lungo paradigma storico-culturale), <sup>34</sup> il critico propone una concezione del poema epico come «sintesi» di «ogni evoluzione sociale», <sup>35</sup> spostando la riflessione dall'*epos* come genere codificato al rapporto tra istanza epica e strategie stilistiche di volta in volta più adatte:

---

<sup>30</sup> Carducci 1897, p. 545. Cfr. *Ibid.*: «Forse, tra il secolo vigesimo quinto e il vigesimo sesto, quando altre istituzioni religiose e civili governeranno la penisola, e il popolo parlerà un'altra lingua da quella di Dante, e il vocabolo Italia suonerà come il nome sacro dell'antica tradizione della patria, forse allora, tra un popolo forte pacifico industrie, le madri alle figlie nate libere e cresciute virtuose, e i poeti (perché allora vi saranno veramente poeti) ai giovani uscenti dai lavori o dalle palestre nel fòro, diranno e canteranno la leggenda garibaldina così». A questo punto Carducci immagina l'argomento e l'*azione* di un vero e proprio poema eroico secondo i canoni aristotelici e l'estetica classico-rinascimentale, con divinità, figure mitologiche e unità di tempo e spazio.

<sup>31</sup> Ortolani 1901, p. 12.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>34</sup> Cfr. *Ivi*, p. 8: «Perché, questa sembra ineluttabile necessità, che la poesia epica chiuda col canto del cigno grandi periodi storici. I poemi Omerici sorgono sulle rovine dell'età eroica della Grecia: Virgilio eterna nell'*Eneide* la gloria di Roma, quando essa è per offuscarsi con l'Impero: alla morte di Dante il vero Medio Evo è finito: dopo l'Ariosto non è più poesia romanzesca: Torquato Tasso è contemporaneo al Galilei».

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 7.

chi annunciò la morte della poesia epica, non si espresse esattamente: è morta l'epica antica, è morta l'epica del Rinascimento, cioè la *forma* di essa epica, ma il Poema no, non è mai morto.<sup>36</sup>

Di conseguenza, alla domanda «sembra dunque oggi prematura una poesia garibaldina?» l'autore può rispondere proponendo un'epica moderna, che non avrebbe bisogno, come invece auspicherà Belloni, di trasformare il fatto storico in leggenda:

Sembra dunque oggi prematura una poesia garibaldina?

No, quando l'epica nuova voglia essere storia poetica e non leggenda, frutto d'una società culta e civile; a tale poesia può ben offrire argomento il periodo storico, già chiuso, delle lotte per l'indipendenza, della nostra patria. E l'epica nuova non dovrà sempre rifiutare, ma spesso anzi ricercare l'elemento lirico; questo seppe il D'Annunzio e ne fe' cenno in una *nota* alla sua Canzone.<sup>37</sup>

Questa idea di epica moderna rappresenta una 'terza via' tra l'epigonismo ottocentesco e la sperimentazione romanzesca. Nella 'ripresa' di inizio secolo vigeva ancora il contrasto tra cronaca storica e poesia epica sulla base della presenza o meno del meraviglioso e della fantasia. Il modo più ortodosso di epicizzare un evento storico recente, mantenendo un chiaro riferimento alle coordinate del genere letterario, era quello di ricorrere ai mezzi del poema rinascimentale o antico, con intervento di divinità (talvolta persino pagane) e di figure allegoriche. Sul versante opposto, invece, ci si appellava un principio di verosimiglianza 'episodica', con attenzione agli elementi umani e sentimentali della storia: è ciò che avviene nei *Lombardi* di Grossi, dove però risulta chiaro il superamento delle forme e della concezione tradizionali del genere stesso, con inevitabile apertura al romanzo. La terza via, che prevede l'accettazione di un radicale mutamento di paradigma, tenta invece di liricizzare una materia dai chiari connotati eroici, come nel caso dei *Conviviali* di Pascoli (dove i personaggi sono prelevati direttamente dall'antichità) o dell'epopea garibaldina. Nella prospettiva di Ortolani, D'Annunzio avrebbe raggiunto l'obiettivo di un'epica nuova come «storia poetica» conciliando un approccio lirico con strategie già caratteristiche del genere letterario in questione. Nel caso della lunga visione di Garibaldi, ad esempio, si scorgerebbe un'«evidente prova di elemento lirico non sovrapposto ma unito all'epico»:

abbiamo una *visione* delle gesta compiute, che accende l'anima dell'eroe e che costituisce la maggior parte del Canto: espressione *subiettiva* quale assai rara e a pena accennata troviamo nella prima epica. Gli eroi antichi non riflettono seco stessi, né a sé narrano delle loro cose, ma le narrano ad altri, come è proprio de' bambini, per i quali un pensiero non è in quanto resti chiuso nella loro anima, ma

---

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Ivi, p. 8.

esiste solo quando lo comunicano ad un altro; e sono così in due ad ascoltarlo, chi ode e chi parla.<sup>38</sup>

Più ancora dell'epopea garibaldina, la Grande Guerra fu un evento corale di notevole importanza nella costruzione dell'identità nazionale italiana. Fu anche, però, un momento lacerante per le coscienze, una tappa irreversibile nella corrosione dei paradigmi ottocenteschi, benché la retorica totalizzante trovasse di lì a poco un'ultima, compiuta forma d'espressione nelle dittature europee. I poeti mossi dal bisogno di esprimere quell'evento in versi lo fecero soprattutto a partire dall'esperienza intima e lirica della trincea: le sillogi pubblicate da Ungaretti intorno agli anni Venti (*Il porto sepolto*, 1916; *L'allegria di naufragi*, 1919) sono sicuramente l'esempio più noto di questo processo, ma c'è un'altra opera, composta al fronte e pubblicata postuma, che si inserisce in modo più evidente nel solco della tradizione poemica, manifestando anche l'accettazione di un'epica ormai intima e testimoniale. Si tratta della *Sagra di Santa Gorizia* di Vittorio Locchi,<sup>39</sup> pubblicata postuma nel 1917 nella collana *l'Eroica*. Il 'proemio' evidenzia bene l'impostazione lirica, quasi diaristica, del racconto bellico:

E voliamo nel sole,  
anima mia!  
Facciamoci coraggio  
e, colla voce tremante  
della passione, cantiamo  
i fratelli di campo:  
quelli che vissero,  
quelli che morirono,  
quelli che fra la morte  
e la vita,  
sbiancano nei letti  
lontani, e in sogno delirano,  
credendosi ancora sul Carso  
e sull'Isonzo,  
sul Calvario  
e sul San Michele,  
nella mota rossa  
e nelle pietraie

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 11.

<sup>39</sup> Cfr. Ettore Cozzani nel profilo introduttivo all'edizione del 1917, p. 18: «Un giorno gli storici dovranno rituffarsi in queste pagine grandi e modeste per ritrovare l'anima del nostro esercito nell'ora della battaglia più dura e della più luminosa gloria, perché avrà condensato in poche battute d'una semplicità veramente epica il senso di tutta l'impresa». Interessante anche la testimonianza del rapporto ancora sociale e pubblico con cui Locchi sembra avvicinarsi a forme di poesia narrativa: «A volte, quando lo sentivo leggere, con quella sua limpida voce vivida di risa, le più rare liriche, e le novelle in versi, e i drammi contadineschi del Quattrocento toscano, mi pareva una figura sorta su da un convegno di poeti in casa di Lorenzo il Magnifico, con la erudita saviezza del Poliziano e l'anima irradiata d'umorismo del Pulci» (Ivi, p. 11)

seminate di morti  
che guardano il cielo,  
sotto la pioggia,  
sotto la bora,  
mentre sventolano i ventagli  
delle mitragliatrici.

Ma per cantare  
bisogna purificarsi,  
bagnarsi dentro l'Isonzo  
asciugarsi al sole  
dimenticare  
ed essere tutto cuore  
dalla fronte al tallone:  
tutto amore e tutto ardore.  
Bisogna cantare umilmente  
come quando, la sera,  
cantano i fratelli  
ripensando la mamma  
a Pradis, a Villanova,  
nella quindicina di riposo.

(*La sagra di Santa Gorizia*, vv. 1- 38)

Venendo a tempi più recenti, il rapporto tra storia e poesia epica viene ribadito da Vincenzo Frungillo nel suo «poema» in ottave *Ogni cinque bracciate* (2009), incentrato sulle figure delle nuotatrici della DDR che nel 1980 stupirono l'opinione pubblica alle Olimpiadi di Mosca. Ecco un estratto dalla nota introduttiva:

I loro trionfi furono fulminanti e misteriosi. In Occidente, i giornali, le televisioni non seppero mai niente dei loro allenamenti. Le ragazze restavano serrate dietro il ferro della cortina. Così come comparirono, scomparirono con la fine di un'epoca e col turbinio della rivoluzione dell'ottantanove. Le nuotatrici dell'est erano l'eccedenza della Storia. Questo scritto epico-poetico s'ispira alle vicende di quelle campionesse, gli attribuisce dei nomi, ripercorre il dosaggio chimico delle vittorie, prende atto delle denunce ma insieme afferma l'impossibilità di addurre prove sufficienti a spiegare il mistero di quelle adolescenti.<sup>40</sup>

Elio Pagliarani, nel redigere la prefazione all'edizione del 2009, approfondisce il rapporto in questione ribadendo la centralità degli eroi (qui «fanciulle spogliate, pienamente esposte, o meglio senza armatura»)<sup>41</sup> e della storia («tutti i racconti epici raccontano degli eroi, della storia: si chiamassero Orlando, Carlo o Roncisvalle, sono

---

<sup>40</sup> V. Frungillo, *Ogni cinque bracciate*, p. 15.

<sup>41</sup> Pagliarani 2009, p. 5.



davvero nella storia»),<sup>42</sup> ma anche proponendo un concetto di *epos* come «narrazione poetica che si riferisce a fatti reali più o meno universali».<sup>43</sup> E conclude:

Singolare che il dattiloscritto di quest'opera mi sia arrivato contemporaneamente al libro del poema epico *Cefalonia* di Luigi Ballerini: si vede che nel prosieguo della nostra cultura, della nostra poesia, il poema epico intende riaffermare le proprie lontanissime origini: cioè cantare eventi reali, certo nella versione consentita dai tempi, che troppo raramente concedono oggimai agli eventi di essere memorabili.<sup>44</sup>

Più che dall'intenzione di cantare eventi reali, tuttavia, esperimenti come questi sembrano mossi *in primis* da una ricerca di memorabilità e universalità, di cui il tema storico (specialmente se evento 'corale' e fortemente impresso nella memoria pubblica, come può essere per *Cefalonia*) può rappresentare una via efficace anche o proprio per il suo diretto legame con le caratteristiche più accreditate dell'epica. A rafforzare questa ipotesi è lo stesso Frungillo in uno scritto critico intitolato *Il poema contemporaneo tra bios e Storia*, utile ai nostri fini non solo per l'acuta disamina del panorama più recente, ma anche per gli indizi sintomatici sul punto di vista di chi, da poeta, tenta di ripristinare un rapporto di continuità con l'*epos*. Nello scritto in questione emergono soprattutto due aspetti rilevanti: la centralità della dimensione umana ed esistenziale come mezzo o tema per il poema (in implicita opposizione al binario orfico-simbolico); un'idea di storia come espressione di un paradigma universale fotografato in un dato momento dall'autore.

Frungillo prende le mosse dal giudizio di Contini sulla *Commedia* dantesca, aperto a una rivalutazione di quegli elementi più didascalici o descrittivi che Croce aveva interpretato come una cornice/struttura o persino come «un limite della capacità lirica dell'autore fiorentino».<sup>45</sup> La grandezza di Dante, secondo Contini (ripreso da Frungillo), starebbe invece proprio «nel saper unire la temporalità esistenziale, quindi l'intuizione, con lo spazio storico»: i personaggi e i luoghi danteschi «sono il frutto di questo equilibrio; sono il nodo in cui si innesca, si incardina il rapporto tra vita e mondo, tra vita e storia».<sup>46</sup> Quando Frungillo parla di 'Storia' non si riferisce a eventi specifici o a un metaforico scorrere del tempo, ma piuttosto a un sistema universale materializzato nel *bios*, che a sua volta consisterebbe nella dimensione del soggetto o in quella più generica di mondo fenomenico in continuo movimento; si tratterebbe, insomma, di instaurare un rapporto tra «lo stadio liquido» della materia (il *bios*, appunto) e lo «stadio solido», inteso però come universo condiviso e simbolico.<sup>47</sup> Così, riprendendo poi l'interpretazione di Mandelstam, Frungillo ricorda che l'Ulisse omerico:

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>45</sup> Frungillo 2012, p. 131

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Cfr. *Ibid.*: «La capacità percettiva del poeta è il mezzo che permette una poesia 'locale', ossia poesia degli spazi e delle concrezioni della realtà. Alla base di questa facoltà narrativa c'è l'equilibrio tra "lo stadio liquido e lo stadio solido della materia"». La citazione interna proviene da Contini 1976, p. 72.

nella sua versione dantesca, è interpretato come il tentativo dell'uomo di afferrare il tempo in quanto Storia. È biologia del singolo, la parte animale, il nostro limite naturale che deve misurare quella simbolica, la deve tenere a bada (e viceversa).<sup>48</sup>

Dopo aver discusso di alcune norme compositive del *Dialogo dell'arte poetica e soprattutto del poema eroico* di Torquato Tasso, Frungillo osserva che i poeti contemporanei devono fare i conti con un contesto che impedisce il riconoscimento della società in un paradigma unico e condiviso. Gli autori odierni sono insomma mossi da un atteggiamento conativo, da una *necessità* di «comparire nella Storia», con risvolti interessanti anche sul piano formale e sulla ricezione, più lirica che epica, delle loro opere (corsivi miei):

Difficile indagare quanto Dante e Tasso, archetipi della nostra tradizione poematica, vengano rielaborati dai nuovi autori, ma la percezione che si ha, nel leggere alcuni testi della più recente produzione, si incontra un ethos vicino a quello messo in luce da Contini o da Mandelstam. Se negli autori del dopoguerra e degli anni sessanta (Pagliarani, Majorino, Cesarano, Roversi), predominava la frattura, il frammento, un portare nel testo una dialettica ancora forte con il reale, gli autori che pubblicano poemi nel nuovo millennio sembrano mossi da un'esigenza diversa: si parla di una poesia che tenta di dire il mondo, come se lo dicesse per la prima volta. Sono parole che emergono dal vuoto semantico e dall'aurora delle rovine della società mediatica. L'esigenza politica è proprio di comparire nella Storia. *Per questo motivo, dal punto di vista formale, la tendenza poematica di certa poesia contemporaneo non stabilisce un canone, perché la stessa forma del testo, il metro, la strofa e il ritmo, costituisce la presenza di un mondo.* E' una prospettiva nuova dello spazio collettiva e un'epifania della storia personale. Come diceva Mandelstam, "ogni passo sillogizza". Per questo motivo, anche se oggi si parla molto di neopica, di romanzo in versi, si cerca una definizione adatta alla tendenza, non direi antilirica (l'anelito lirico è presente anche in queste opere), ma anticonfessionale della poesia italiana più recente, *sembra che la differenza la faccia proprio il rigore con il quale l'operazione in versi riesca a creare un meccanismo complesso, che si tenga da sé e che sia allo stesso tempo ampiamente metaforico.* Qui, tutt'al più, si può solo attestare una esigenza comune che ha dato vita nell'arco di pochi anni ad una produzione diffusa di opere poetiche.<sup>49</sup>

Un primo aspetto che emerge da questo passo è il problema della continuità con il genere epico, percepibile, presupponibile, ma allo stesso tempo difficile da verificare. Venute meno le coordinate formali della tradizione, le tracce dell'epica persisterebbero come aneliti di universalità, tentativi di legare *bios* e Storia per mezzo di una forma individuale che aspiri di volta in volta a essere simbolica. Il concetto di *epos*, in

---

<sup>48</sup> Frungillo 2012, p. 132.

<sup>49</sup> Ivi, p. 133.

definitiva, sembra sfrangiarsi in una grande pluralità di soluzioni (testimoniate anche dagli esempi di Frungillo) dove il denominatore comune pare essere la trasposizione paradigmatica (attraverso la forma) di una dimensione fenomenica, con conservazione del tema storico o con più generale attenzione al quadro sociale e umano. Anche *Ogni cinque bracciate* rientra in questo meccanismo: la vicenda (storica) delle nuotatrici si fa Storia grazie alla forma poetica:

questo poema è la vera raffigurazione della loro vicenda, non ci sono finzioni. C'è solo la traduzione della loro tecnica in poesia. Ogni ottava una bracciata, ogni cinque ottave una pausa e ogni pausa il rischio della perdita. Oppure la possibilità che la Storia respiri.<sup>50</sup>

Nel precedente passo di Frungillo viene chiamato in causa anche il romanzo in versi contemporaneo come forma in cui vige la ricerca di una struttura complessa di stampo 'epico'. Il romanzo in versi sembra in effetti funzionare come una zona franca tra i generi letterari a favore di istanze poetiche: sfruttando alcune strategie ormai riconosciute come appannaggio esclusivo della prosa e del romanzo, i poeti tentano di ripristinare la funzione logico-discorsiva del verso, con due principali obiettivi che possono anche integrarsi vicendevolmente: costruire una biografia lirica articolata e sviluppata nel tempo; offrire una visione paradigmatica di uno spaccato storico o sociale attraverso la narrazione di alcuni fatti verosimili, talvolta con palese atteggiamento parenetico.<sup>51</sup> Stando ai criteri di Frungillo, questa seconda direzione potrebbe in effetti adattarsi al termine *neoepica*: non solo perché in qualche caso ne sembrano consapevoli gli autori, ma anche perché testi di questo tipo rispondono effettivamente al tentativo di conciliare *bios* e Storia. In generale, vista la consapevolezza di operare al di fuori dei confini riconosciuti alla poesia contemporanea, ma visto anche il recupero di una struttura narrativa all'interno di una scrittura che *vuole* essere poetica, si può a buon diritto presupporre un richiamo alle tradizioni sacrificate nella storia recente dei generi letterari, tra cui l'epica. Il tutto, però, a partire dalla consapevolezza di una cesura rispetto al passato e da una nuova concezione della forma poema.

Nel secondo dopoguerra il romanzo in versi è stato un mezzo per riportare la poesia a contatto con la realtà e con le grandi trasformazioni sociali, nella speranza che il poeta potesse anche svolgere un ruolo attivo in un processo di ricostruzione. Tralasciando i testi di Pagliarani – che, pur confermando queste intenzioni, le complicano con un attento ricorso alla pluridiscorsività romanzesca – un atteggiamento totalizzante pare evidente nella *Capitale del nord* di Giancarlo Majorino, che riproduce, entro una cornice lirico-parenetica, il cosmo della società milanese degli anni Cinquanta, con un intreccio prodotto dall'intersezione di alcuni personaggi-tipo su cui l'autore svolge anche la propria azione di commento o stilizzazione espressiva. Qualcosa di analogo si può dire anche per *La forma della vita* di Cesare Viviani, dove il recupero della

---

<sup>50</sup> V. Frungillo, *Ogni cinque bracciate*, p. 16.

<sup>51</sup> Vd. Roncen 2016.

narrazione viene esibito come un pretesto formale per tracciare una riflessione sulla società e sull'esistenza. Tenendo conto del percorso poetico di Viviani, incline da sempre a vette metafisico-spirituali, l'opera rappresenta una tappa di riconquista della realtà fenomenica a fini trascendentali, come se – per dirla con Piccini – «Viviani si fosse reso conto dell'eccesso di secchezza delle sue ultime prove e ne avesse rimpolpato la teoria a mezzo di figure, scendendo a toccare il fondo della aneddotica per poi risalire alle amate vette». <sup>52</sup> Dal punto di vista strutturale, dopo un esergo che introduce il quesito alla base di tutta l'opera («Perché la mente si ostina a cercare il male?»), Viviani intesse un intreccio solo illusorio servendosi di labili tangenze spaziali o affettive tra i personaggi (A è amico di B; A vive o si trova nello stesso luogo di B, e così via): il protagonista di ogni capitolo (A) – introdotto nella sequenza precedente – viene ad essere anche il pretesto per introdurre un altro personaggio (B), che sarà a sua volta protagonista del capitolo successivo. Ne scaturisce una catena di intrecci abortiti sul nascere, un affresco sociale su cui l'autore, dal cap. XXX in poi, può compiere una riflessione di carattere teologico-esistenziale, includendo anche una discorso sulla natura e le risorse del linguaggio poetico. <sup>53</sup> Da opere come queste o come quelle analizzate da Frungillo si potrebbe dunque tracciare un percorso che risale all'idea di epica come rappresentazione evenemenziale della Storia, ovvero di un sistema universale. La base comune rispetto alla tradizione rinascimentale consiste nella verosimiglianza dell'argomento e nella costruzione di un paradigma etico-interpretativo. Le differenze riguardano i vincoli e le scelte: il trattamento 'poetico' dell'argomento non passa più per il fantastico e il meraviglioso, ma piuttosto per una liricizzazione dell'opera; ciò permette anche di ampliare a dismisura la vicinanza temporale del poeta rispetto all'argomento, con apertura al presente storico o a un passato molto prossimo.

La 'forma' è sempre il mezzo principale per assegnare una veste paradigmatica alla mimesi, con la netta differenza, però, che i simboli della contemporaneità non sono constatati, ma proposti, non sono cristallizzati nelle strutture metriche della tradizione, ma vengono prodotti attraverso una libera e originale creazione del poeta. Da questo punto di vista, se l'attenzione per la storia-Storia aveva favorito, nell'Ottocento, la conservazione di alcune strutture dell'epica tradizionale, il divario rispetto alla via simbolico-visionaria sembra essersi ridotto a partire dal Novecento, se non altro per il diffondersi di strutture più rapsodiche o dialogiche, frammentarie, ellittiche, di cui il poemetto eliotiano può costituire un modello di riferimento. Persino i romanzi in versi, specialmente nella prima fase, sembrano presupporre una cornice virtuale, come fossero concepiti alla stregua di un prosimetro di cui vengono omesse le giunzioni discorsive e circostanziali. Nella *Ballata di Rudi* (1995) di Pagliarani – testo peraltro caratterizzato da una genesi lunga e magmatica – le sequenze mimetiche seguono uno svolgimento coerente e diacronico solo grazie alle variazioni del *refrain* e a qualche riferimento a Rudi. Nel racconto storico di Gilberto Forti *A Sarajevo il 28 giugno* (1984), l'intreccio è costruito sull'accostamento quasi geometrico di testimonianze orbitanti attorno

---

<sup>52</sup> Piccini 2008, pp. 297- 299.

<sup>53</sup> Su questi aspetti vd. anche Testa 2011, pp. 274 e ss.

all'attentato di Sarajevo e alla figura di Francesco Ferdinando. Nei *Romanzi naturali* (1980) di Giorgio Cesarano la conquista di una cornice sembra essere quasi il tema potante dell'opera, dove il racconto centrale, *Il sicario, l'entomologo*, che prevede per ogni episodio in versi una didascalia in prosa, funge da passaggio intermedio tra il frammentismo dei *Centauri* (in cui l'intreccio è affidato quasi totalmente alla ricostruzione del lettore) e le sequenze che compongono la macrostruttura articolata di *Ghigo vuole fare un film*, dove il racconto delle lotte operaie degli anni Sessanta viene trasfuso, senza soluzione di continuità, in una riflessione metapoetica sulle risorse della lingua e della scrittura. Lo stesso Frungillo traspone la Storia nella circolarità di un'ottava simbolica e nella struttura di un poema fatto di quadri, episodi, momenti paradigmatici.

## II. «Come in un cantico del Prati»: dalla ballata alla 'poesia moderna'

«La rivoluzione della poesia moderna» – afferma Mazzoni – «non è un cambiamento istantaneo», ma un processo «che comincia dalla poetica e che si estende alla pratica per tappe successive, durante una metamorfosi che attraversa tutto l'Ottocento». <sup>54</sup> Come si è anticipato nella seconda parte (cap. II.5), l'esperienza della ballata romantica, forse perché circoscritta in un lasso di tempo ben definito, sembra restare al di fuori di questo 'percorso a tappe'. Il motivo è abbastanza evidente: l'universo tematico, formale e culturale che caratterizza il genere in questione è del tutto estraneo alla sensibilità del Novecento, e viene anzi rigettato anche dall'ambiente colto del secondo Ottocento. Tale rifiuto, dovuto *in primis* alle derive di maniera e alla circolazione commerciale di romanze e canzonette epico-liriche, suggerisce però anche la probabilità di un contatto, se non persino di una qualche forma di interferenza di cui vengono celate, più o meno consapevolmente, le tracce.

Lo studio della poesia moderna come 'percorso a tappe' presume una certa linearità evolutiva, in cui i criteri di valutazione messi in campo dalla critica sono sostanzialmente due: il grado di libertà acquisito rispetto alla tradizione precedente e le modalità con cui tale conquista si concretizza nella scrittura e nelle poetiche. Lo stesso Mazzoni pone come termine di confronto l'età delle avanguardie storiche, «quando i poeti conquistano davvero, in astratto, quella possibilità di esprimersi liberamente che le poetiche romantiche invocano, ma che le poesie coeve raggiungono solo in parte». <sup>55</sup> Dal punto di vista metodologico, il problema maggiore risiede allora nell'interpretazione delle discontinuità: assumendo come principio di confronto gli esiti più innovativi della poesia moderna, come vanno intese le tappe che segnano una frattura rispetto al passato? In astratto vi sono almeno due approcci di cui servirsi. Il primo, che diremo deterministico e sincronico, valuta soprattutto l'azione del contesto, ridimensionando

---

<sup>54</sup> Mazzoni 2005, p. 128

<sup>55</sup> *Ibid.*

l'importanza della tradizione letteraria. Sotto questo punto di vista, ogni tappa può essere considerata come l'esito indipendente e poligenetico di stimoli socio-culturali che condizionano anche la ricezione dei modelli precedenti e la stesura di un canone. Non sarebbe quindi necessario presupporre Leopardi per la poetica del *Fanciullino*, ma al contrario sarebbe possibile comprendere l'importanza storica di Leopardi a partire dagli stimoli sottesi alla poesia di Pascoli.<sup>56</sup> La seconda prospettiva valorizza invece l'azione del canone o dei modelli coevi, magari stranieri, negli sviluppi delle poetiche e delle scritture d'autore. Per cui, ad esempio, somiglianze testuali e di pensiero possono far presupporre un contatto, più o meno consapevole e dichiarato, con modelli che hanno determinato modalità e tempi di sviluppo della poesia moderna.

È chiaro che nessuno dei due approcci esclude l'altro, e che entrambi si completano e arricchiscono a vicenda. Da un lato, l'idea della poesia moderna come un'evoluzione a tappe sembra incentivare un confronto diacronico tra poetiche e autori del canone oggi più consolidato: a partire da Leopardi, quali novità apportano Pascoli e D'Annunzio? Quali Montale? E cosa rinnovano, a partire da Montale, Saba e Ungaretti, autori come Zanzotto, Caproni, Giudici e Sereni? Allo stesso tempo, però, il criterio del grado virtuale di libertà pone in evidenza anche l'importanza del contesto socio-culturale come stimolo per nuove ricerche da parte di autori e pubblico. Lo stesso canone della tradizione dipende spesso da una selezione a posteriori di autori e opere che, al di là della loro ricezione in vita o nei decenni appena successivi alla morte, sembrano 'anticipare' soluzioni di lunga durata; ciò induce però a trascurare testi che, pur apparendo oggi irrilevanti, potrebbero arricchire il quadro storico e rivelare persino qualche anticipazione o azione sotterranea sulla linea 'alta' della poesia.

Per quanto riguarda la ballata romantica, pare poco proficua la ricerca di persistenze visibili e consapevoli nel secondo Novecento, quando ci si è ormai dimenticati anche degli autori più rappresentativi del genere. Di fronte ad alcune analogie a distanza, interpretabili come novità rispetto alla tradizione pre-ottocentesca, sembra però giusto porsi almeno due quesiti: se la ballata non possa aver costituito un precedente, da intendersi come sintomo di una trasformazione di lungo termine nell'ambiente socio-culturale, e se non possa in qualche modo aver favorito (come uno degli ipotetici fattori in gioco) la diffusione di alcune innovazioni in una rosa di poeti poi riconosciuti come *auctoritates* nel Novecento.

Qualche traccia esplicita dell'esperienza ballatistica è visibile nelle poesie di Gozzano, con richiami tanto evidenti quanto ambigui sul piano dei toni e delle sfumature semantiche. Il finale de *La signora Felicita* tematizza la distanza dal

---

<sup>56</sup> Sull'importanza del contesto e sulla possibilità di arricchire la prospettiva letteraria cfr. anche Mengaldo 2012: «Molto semplicemente, è doveroso chiedersi quanto si può intendere della poesia contemporanea del nostro paese al di fuori del quadro della tradizione simbolista europea e più indietro dell'idea e pratica di lirica instaurata alle soglie del Romanticismo [...]. In poche parole: il settorialismo sembra compromettere qui irrimediabilmente la comprensione di tutto ciò, e non è poco, della poesia italiana del nostro secolo che fa parte integrante del fenomeno o categoria "lirica moderna" in quanto modalità specifica di espressine e conoscenza, opposizione e utopia caratterizzata in rapporto alla nuova società borghese e alla crescita del capitalismo».

paradigma romantico, chiamando in causa Giovanni Prati come principale bersaglio dell'ironia:

M'apparisti così, come in un cantico  
del Prati, lacrimante l'abbandono  
per l'isole perdute nell'Atlantico;  
ed io fui l'uomo d'altri tempi, un buono  
sentimentale giovine romantico....

Quello che fingo d'essere e non sono!

(*La signora Felicita*, vv. 49-54)

Nell'*Amica di nonna Speranza*, Prati è di nuovo evocato, sullo sfondo di una *romanza* intonata da Carlotta, come fonte di un immaginario fiabesco e sentimentale:

O musica! Lieve sussurro! E già nell'animo ascoso  
d'ognuna sorride lo sposo promesso: il Principe Azzurro,

lo sposo dei sogni sognati.... O margherite in collegio  
sfogliate per sortilegio sui teneri versi del Prati!

(*L'amica di nonna Speranza*, vv. 21-24)

In un poemetto inedito, *L'esperimento*, che avrebbe dovuto fungere da 'idillio' introduttivo all'*Amica di nonna Speranza*, Gozzano cita esplicitamente i versi conclusivi della ballata pratiana *Il convegno degli spiriti*, con qualche inesattezza che potrebbe anche far pensare a una scrittura mnemonica.<sup>57</sup> Gozzano, però, è un autore in qualche modo ai limiti dell'*élite* letteraria, ancora attivo in contesti occasionali, salottieri e di piacevole intrattenimento. Nei poeti del canone 'alto' sembra raro, se non impossibile, imbattersi in riferimenti puntuali di questo tipo. Anche apparenti calchi stilistici e lessicali devono essere valutati con prudenza, tenendo conto dell'azione 'poligenetica' di un linguaggio convenzionale (tanto per i ballatisti quanto per i poeti delle generazioni successive) o di fonti d'ispirazione comuni, come può essere l'orizzonte folclorico nel caso di Pascoli.

La prova di un contatto e anzi persino di un *imprinting* ballatistico emerge in alcune testimonianze carducciane, recentemente riportate in un volume di Chiara Tognarelli [2017] incentrato sulla formazione giovanile dell'autore. In una lettera ad Angelo de Gubernatis del 14 gennaio 1878, Carducci afferma: «mia madre, donna di molto ingegno e di molto carattere, m'insegnò leggere, e mi insegnava a mente le poesie di

---

<sup>57</sup> Cfr. Giorgio Bàrberi Squarotti nella nota al testo (in G. Gozzano, *Poesie*, p. 364): «È citazione, con qualche inesattezza, di un testo del Prati, e precisamente dei versi conclusivi del *Convegno degli spiriti* (in *Ballate*). Nel Prati 'tremule' invece di 'cerule'. La segnalazione è di Sanguineti».

Berchet». <sup>58</sup> In un ricordo autobiografico legato all'*Inno militare* di Goffredo Mameli, <sup>59</sup> il poeta cita palesemente un verso delle *Fantasie* berchettiane («quel che giurar l'attennero»), <sup>60</sup> mentre in un auto-commento alla poesia giovanile *Vaticinio* fa riferimento alle «cosucce» a cui si sarebbe dedicato a 16-17 anni, abbandonando lo studio e la lettura della grande tradizione poetica. <sup>61</sup> 'Cosucce' di cui Carducci stesso sembra darci testimonianza nella poesia giovanile *Il lamento del Trovatore*, un testo che reca con ogni evidenza la memoria di temi e situazioni care a Berchet. L'esergo tratto da Guinizzelli (la prima terzina del sonetto *Si sono angoscioso e pien di doglia*), il sottotitolo 'canzone' e l'impiego di settenari e endecasillabi come versi unici delle strofe sono però anche indizi di un atteggiamento di compromesso, volto a trasformare l'*imprinting* ballatistico in un gusto filologico per l'antichità e la poesia delle origini:

Si ch'io non credo mai poter  
né convertire mia disconfortanza  
in alleanza di nessun conforto.  
Guido Guinizzelli

#### Il lamento del Trovatore

Or che del sol cadente  
tremola incerto il raggio  
or che l'altro morente  
manda Natura un palpito di maggio  
le note del dolore  
sposa a l'arpa del pianto il Trovatore.

Oh come dolce è un guardo  
di vergine diletta,  
se languidetto e tardo  
a timida richiesta amor lo affretta!  
Ma il guardo de l'amore  
sospira in van l'amante Trovatore. <sup>62</sup>

Il contatto di Carducci con la ballata romantica è dunque evidente, anche quando antifrastico, senza ricorrere a testi di *Rime e ritmi* (1899) come *La leggenda di*

---

<sup>58</sup> Tognarelli 2017, p. 15.

<sup>59</sup> Cfr. Ivi, p. 20: «Il 30 giugno del 1872 Carducci tenne una lezione pubblica su Goffredo Mameli per la "Lega per l'istruzione del popolo". Il discorso, riveduto e ampliato, uscì nell'agosto di quello stesso anno sulla "Nuova Antologia"».

<sup>60</sup> Scelta che Tognarelli interpreta come tutt'altro che ornamentale. Cfr. Ivi, p. 21-22, n. 22: «quel singolo verso, messo così bene in evidenza [...] dimostra il legame genetico che corre non solo tra la poesia di Berchet e quella di Mameli, ma soprattutto tra le visioni del primo e le azioni del secondo».

<sup>61</sup> «A 15 anni avevo fuoco e robustezza da reggere alla canzone: a 16 e 17 no, perché mi volli immiserire nelle 'cosucce: ora, verso i 19, no, perché dispero della riuscita». La nota è riportata in Carducci 1928, p. 13. Vd. anche Tognarelli 2017, p. 65.

<sup>62</sup> Ivi, p. 70. A proposito del confronto tra questo testo e l'ode giovanile *Il comando* (dove in esergo è citato invece Chiabrera), Carducci afferma: «Metamorfosi. Da Trovatore, poeta anacreontico che si burla de' lai trovadorici».



*Teodorico e Jaufré Rudel*. Interessante è anche quanto notato da Chiara Tognarelli in un saggio (Tognarelli 2013) che prende le mosse da un'analisi del *Giovanni Prati*, scritto critico pubblicato da Carducci in «Cronaca bizantina» il 1 giugno del 1884, poco dopo la morte del celebre ballatista (9 maggio 1884). L'intento di Carducci, nel criticare il gusto romantico di Prati e nel tracciare una definizione storica e normativa della ballata, pare essere quello di rigettare le soluzioni del romanticismo italiano per stabilire, o meglio rivendicare a se stesso, una nuova forma di poesia popolare. L'autore non nasconde l'ammirazione verso gli esempi ballatistici del romanticismo tedesco, (Goethe, Schiller, Uhland, Heine, di cui traduce alcune *Balladen*, in parte confluite anche nella raccolta *Nuove rime* del '73),<sup>63</sup> ma propone di cercare un punto di contatto con la poesia italiana antica, che era in grado di conservare e fare proprie, in modo spontaneo e autentico, le forme e gli stilemi del folclore:

Del resto, nelle lettere, nelle prose critiche e nelle note di autocommento Carducci non dà mai indicazioni che suggeriscano di applicare l'etichetta 'ballata romantica' ad alcuno dei suoi componimenti. Parla di poesia storica, di epos popolare, di versi che, nel rievocare il Medioevo italiano, ne recuperano, oltre alle leggende e agli avvenimenti documentati, le forme metriche e il senso di popolarità. [...]

La poesia carducciana d'argomento storico e leggendario punta a sottrarre ai romantici quello che essi avevano reputato il tempo loro, e fino ad allora tenuto in regime di monopolio: il Medioevo.<sup>64</sup>

Nel complesso, l'esempio di Carducci rappresenta una 'terza via' del paradigma romantico: la materia poetica del primo Ottocento viene inglobata in una più rigorosa ripresa dell'antico, con valorizzazione di quei temi che, costruendo un ponte con la lirica delle origini, possono anche agevolare la nascita di un gusto poetico di stampo nazionale, di cui la 'leggenda' era considerata espressione primaria e autentica. Con il *Jaufré Rudel*, ad esempio, l'autore «mette in voga nella poesia italiana»<sup>65</sup> il novenario dattilico poi tanto caro a Pascoli, proponendo un'alternativa, rispetto alla ballata romantica (di cui sarà a torto considerato uno dei versi principali), tutto sommato conforme alla ricerca di un ritmo popolare e cantabile. La 'revisione' operata da Carducci sui generi romantici, quando si traduce in un assorbimento originale e dissimulato,<sup>66</sup> fa emergere anche due dinamiche di grande interesse per la riflessione che qui si vuole svolgere. La prima riguarda la 'ricezione', e dunque la sensibilità del pubblico e dei poeti dell'epoca: nel gennaio del 1887 venne pubblicato l'epodo *La sacra di Enrico quinto* sulla «Nuova Antologia», con un sottotitolo 'ballata' aggiunto arbitrariamente dal direttore Francesco Protonotari, che attirò su di sé le ire del

---

<sup>63</sup> Vd. Ivi, p. 40.

<sup>64</sup> Tognarelli 2013, pp. 45- 46.

<sup>65</sup> Beltrami 2010, p. 145.

<sup>66</sup> Cfr. Tognarelli 2013, p. 49: «Nell'opera di Carducci le risorse del Romanticismo nordico travalicano i temi e i generi poetici: esse sono attive non solo nella poesia d'argomento storico e leggendario, ma anche nei giambi, dove vengono sottoposte a trattamenti inaspettati e innovativi».

Carducci; a determinare la scelta di Protonotari furono però alcuni elementi stilistici che, nella sensibilità dell'epoca, dovevano far pensare proprio al modello romantico:

Nondimeno, l'etichetta di Protonotari – che pure fraintende la natura del testo – ha le sue ragioni. Per quanto riguarda la metrica, *La sacra* è in distici di doppi ottonari, sempre piani e a rima baciata: un unicum tra gli epodi e simile, invece, al metro che Carducci aveva impiegato nel 1872 per tradurre *Das Grab im Busento*. Dal punto di vista compositivo, l'attacco doppiamente localizzante della *Sacra* costituisce un modulo tipico della poesia lirico-narrativa e, in particolare, della ballata romantica. Anche la sua *facies* retorica ha molto in comune con quella delle ballate: sono preponderanti le figure del significante e assenti quelle del significato [...]; frequenti anche le anafore, in particolare quella di «e»/«ed»: ciò incrementa il tasso di narratività del testo conferendogli un ritmo cantilenante, simile a una nenia. Infine, dal punto di vista tematico *La sacra* evoca le cavalcate demoniache care ai romantici, dalla capostipite del genere, *Der wilde Jäger* di Bürger (peraltro tradotta da Berchet), fino a *Il cavallo di Estremadura* di Carrer e al *Galoppo notturno* e al *Il cavallo di Lara* di Prati [...].<sup>67</sup>

L'altro aspetto interessante riguarda invece l'intersezione tra ballata e lirica di stampo autobiografico, cui si è fatto riferimento a più riprese nei capitoli precedenti. Da questo punto di vista Tognarelli ricorda il caso di una delle odi barbare, *L'elegia del monte Spluga*, dove i toni della ballata nordica (dichiarati da Carducci) sono asserviti alla rielaborazione poetica di una vicenda personale.<sup>68</sup> Nel testo in questione, «le *Balladen* si dissolvono a favore della storia dell'io': diventano una suggestione, un istituto poetico di cui si sono forzati regole e limiti».<sup>69</sup> Se è indiscutibile la forzatura della ballata in direzione lirico-elegiaca, si può però guardare al fenomeno anche da una prospettiva inversa: il genere ballatistico non solo è radicato in modo capillare nella sensibilità dell'epoca, ma può rappresentare anche un punto di riferimento immediato per soddisfare esigenze di rinnovamento nella scrittura poetica e nella tradizione lirica. La negazione e il rifiuto della ballata romantica (italiana), da questo punto di vista, possono rappresentare le premesse per un superamento del genere stesso ma anche per un suo assorbimento in una scrittura di tipo personale e autobiografico, destinata ad assumere un ruolo egemone nel panorama poetico odierno.

Quella di Carducci è una testimonianza importante perché offre dichiarazioni d'autore, permettendoci di intravedere, in filigrana ai testi, l'uso e il riuso di un genere a cui altrimenti, a rigor di logica, dovremmo richiamarci solo in via ipotetica, affidandoci con molta cautela a somiglianze e suggestioni. Ciò si impone come d'obbligo nel caso di Pascoli, le cui intersezioni con la cultura romantica sembrano più sfaccettate e più

---

<sup>67</sup> Tognarelli 2013, p. 50

<sup>68</sup> Cfr. Ivi, p. 51; Qui la matrice personale del testo, che nasce dalla separazione da Annie Vivanti e dal senso di vuoto e disillusione che ne è derivato, si riversa nelle forme barbare di una lirica romantica. È lo stesso Carducci a riconoscere la cifra del componimento nell'unione delle due 'barbarie', quella del metro e quella dei miti nordici: «Non mai il romantico fu così classico», scrisse a Severino Ferrari»

<sup>69</sup> Ivi, p. 53.

difficili da ricostruire. Luigi Baldacci, in un paragrafo dal titolo emblematico *Pascoli prima di Pascoli*, dichiara sostanzialmente certa l'influenza del Prati più maturo nella poesia dell'autore romagnolo. Lo studioso, tuttavia, non presenta indizi evidenti e riflette su intersezioni legate soprattutto a un contesto e a una sensibilità comuni:

Si può dire che ci sia stata nell'ultimo Ottocento una tensione pascoliana *avant lettre* che si è appunto inverata, artisticamente, nel Pascoli. Il Prati di *Ser Lio*, e più generalmente delle raccolte di *Psiche* e di *Iside*, ha dato certo qualcosa al Pascoli, andando anche al di là di *Myricae* e dei *Poemetti* [...]. E quanti altri poeti italiani potrebbero essere invocati: basta avere a portata di mano uno dei tanti repertori di poesia minore dell'Ottocento.<sup>70</sup>

Capovilla, analizzando il giovanile *Inno alla poesia* tra le carte di Castelvecchio, non riscontra alcuna presenza del «binomio Prati-Aleardi», ma ricorda anche che «qualcosa del Prati doveva essere già filtrato nell'incipiente cultura poetica del Pascoli», rimandando a ricognizioni di Traina sui *puerilia* latini.<sup>71</sup> Petrocchi evidenzia la possibile influenza delle pratiane *Psiche* e *Iside*, «le due raccolte poetiche più vicine agli anni d'educazione letteraria del Pascoli, 1876 la prima e 1878 la seconda»,<sup>72</sup> riscontrando delle consonanze in *Myricae* e nei *Canti* «là dove il Prati meno si perde dietro le volute fantastiche di notti e d'apparizioni misteriose, e con maggior senso del limite umano si sofferma dinanzi ai piccoli fatti del mondo fisico».<sup>73</sup> Allo stesso tempo, però, ammette la mancanza di riscontri puntuali nelle due sillogi pascoliane, in cui, oltre al «gusto per le piccole cose», di pratiano permarrebbe un vago «senso del mistero» che, aggiungiamo qui, poteva provenire anche dalle leggende e dalle ballate. Nava ricorda l'adesione di Pascoli a un filone fiabesco e cavalleresco di cui permarrebbero tracce in *Myricae*,<sup>74</sup> ma si tratta in ogni caso di indizi che vanno trattati con prudenza. Tuttalpiù, al confronto l'orizzonte ballatistico, si può certificare la «presenza di una consimile ispirazione poetica» (Petrocchi)<sup>75</sup> nel segno di un comune «senso fantastico indeterminato o della indeterminatezza fantastica» (Zacchetti),<sup>76</sup> oltre che un atteggiamento, questo sì palese e condiviso, volto a una rielaborazione letteraria e autoriale di strategie popolari. Su quest'ultimo versante è dato ipotizzare qualche contatto in più; come ricorda Vittorio Santioli, Pascoli si esercitò nella traduzione di canti popolari bretoni «letti in quel *Barzas-Breis* del Villemarqué che fino allora era stato fra noi consultato soltanto a beneficio della filologia demologica»:

---

<sup>70</sup> Baldacci 1974, p. XXX.

<sup>71</sup> Capovilla 1989, p. 24 e *Ibid.* n. 16. Per i rilievi nei *puerilia* vd. Traina 1975, p. 96

<sup>72</sup> Petrocchi 1953, p. 28.

<sup>73</sup> Ivi, p. 29

<sup>74</sup> Vd. Nava 1974, I, pp. CLXXXI-CLXXXIII. Per una panoramica dei possibili contatti tra la poesia di Pascoli e quella di Prati vd. anche Nava 1991, pp. XL-XLI

<sup>75</sup> Petrocchi 1953, p. 30. Le parole sono lì usate però per il rapporto Pascoli-Aleardi.

<sup>76</sup> Zacchetti 1921, p. 349. Citato da Petrocchi(1953, p. 30).

sono, questi canti bretoni, cinque; e tutt'e cinque hanno a oggetto temi squisitamente 'romantici': dalla cavalcata notturna degli spettri al Mago Merlino e a quel Breus (che è una variante di Perceval) nella cui «tenerezza... per la mamma... morta» Pascoli dovè certo ravvisare compiuto «l'ufficio della poesia vera: trovar de' palpiti nuovi». E l'esito della traduzione pascoliana è questo: che quei canti, nella maniera più naturale, son diventati delle ballate romantiche [...]. Dalla stessa raccolta Pascoli tradusse anche «la romanza o canzone o lay» *Il ritorno del Crociato* che poi s'industriò a ridurre a poesia emiliana del Duecento per così inserirla nella *Canzone del Paradiso*.<sup>77</sup>

Una ricerca esaustiva sull'azione della ballata romantica nella poesia moderna sarebbe troppo ampia per essere affrontata qui. È però possibile abbozzare qualche riflessione a partire da un numero limitato di autori, con particolare attenzione per Pascoli e Leopardi. Quest'ultimo viene assunto da Mazzoni come tappa esemplare nella storia della poesia moderna: un testo come l'*Infinito* sancisce la consustanzialità della forma all'esperienza del soggetto 'empirico', su cui si salda tutto il tema e lo sviluppo dell'idillio.<sup>78</sup> Entrambi i poeti sono anche modelli comprovati per la lirica del Novecento<sup>79</sup> ed entrambi rappresentano due tappe 'progressive' nel percorso della poesia moderna: l'accostamento dei *Canti* leopardiani ai *Canti di Castelvechio* rivela, assieme a un dichiarato debito poetico, anche una netta discontinuità stilistico-formale. Tra Pascoli e Leopardi, infine, si interpone un lasso di tempo che coincide a grandi linee con il periodo d'espansione e maturazione della ballata romantica. Per altri raffronti su poeti dell'Otto e Novecento ci si è serviti invece dell'antologia *Dal simbolismo al decò* di Glauco Viazzi<sup>80</sup> e di quella dei *Poeti italiani del Novecento* curata da Pier Vincenzo Mengaldo.

## 1) Strutture semantiche ed enunciative

Si potrebbe partire da una constatazione, che dovrebbe funzionare come punto di riferimento per tutto questo capitolo. E cioè che «in un libro di poesie liriche ci aspettiamo che il soggetto stia essenzialmente nella voce che detiene il discorso 'primo', l'io lirico».<sup>81</sup> Benché l'assunto richieda approfondimenti storici e sociali, pare che tale sia in effetti l'attesa di un lettore di oggi, e forse anche di un lettore di inizio Novecento.

---

<sup>77</sup> Santoli 1962, p. 74.

<sup>78</sup> Vd. Mazzoni 2005, cap. II.

<sup>79</sup> Cfr. Mengaldo 2012, pp. XIX-XX: «[...] sulla poesia italiana contemporanea s'impara, assai più che da tanti ambiziosi panorami globali, da ricerche apparentemente decentrate che percorrono per esempi e campioni l'intero territorio a partire da ipotesi di lavoro circoscritte ma precise, e in base a queste fanno via via emergere e contrastare episodi, personalità, testi. Mi riferisco in particolare al geniale e illuminante [...] *Pascoli* di Pasolini, o al recente *Leopardismo* di Lonardi. Due lavori che riescono a dirci molto e in molte direzioni della lirica del nostro secolo esaminando per rapidi scorci l'azione esercitata entro di essa dai modelli pascoliano e leopardiano, o per meglio dire il vario atteggiarsi della 'funzione'-Pascoli e della 'funzione'-Leopardi nel Novecento poetico italiano».

<sup>80</sup> Viazzi 1981.

<sup>81</sup> Soldani 2010c, p. 185.

Un primo aspetto da sondare per rintracciare l'eredità della ballata nella poesia moderna, dunque, può essere quello di una mimesi lirica dove la voce che dice 'io', stando alla lettera del testo, non lascia intendere di coincidere esclusivamente con l'autore. Se poi si considera il concetto odierno di lirica come testo autoreferenziale e in prima persona, si può anche valutare l'importanza di narrazioni 'esterne' prive di indizi che rimandino all'io autoriale nel trattamento della voce e nel contenuto della rappresentazione. Tutto ciò, però, va fatto a partire da un'altra puntualizzazione: che se anche l'apporto della ballata fosse dimostrabile, il modo stesso in cui è concepita oggi la lirica, al di là della vasta gamma di esiti testuali che la caratterizzano, evidenzia comunque la marginalità di queste caratteristiche.

*I canti di Castelvechio* di Pascoli sono ricchi di narrazioni in terza persona o situazioni mimetiche. Per citare solo qualche esempio, il narratore dell' *Or di notte* – «una specie di racconto iterativo, interamente al presente abituale, che illustra una situazione ricorrente, in campagna, appunto ai ritocchi dell' "or di notte"» – è un osservatore che ritrae la scena senza fare alcun riferimento a se stesso;<sup>82</sup> componimenti come *La poesia* o *La vite* sono rispettivamente costruiti sulla prosopopea o sul monologo, nel secondo caso con interesse a disambiguare la possibile sovrapposizione tra il poeta e il contadino che parla:

Or che il cucco forse è vicino  
mentre i peschi mettono il fiore,  
    cammino, e mi pende all'uncino  
    la spada dell'agricoltore.

Il pennato porto, ché odo  
già la prima voce del cucco...  
[...]

(*La vite*, vv. 1-7)

Testi come *I due girovaghi*, *Il compagno del taglialegna*, *Passeri a sera*, *La nonna* e *La servetta di monte* sono di fatto piccoli episodi narrati in terza persona, benché con qualche traccia di coinvolgimento da parte del locutore. Nella quinta strofa della *Servetta*, ad esempio, si legge (corsivi miei):

È forse anco un'ora di giorno  
c'è nell'aria un fiocco di luna.  
Come è dolce questo ritorno  
nella sera che non imbruna!  
per una di queste serate!  
tra tanto odorino d'estate!

(*La servetta di monte*, vv. 25-30)

---

<sup>82</sup> Ivi, p. 189.

Nell'incipit de *La nonna* il tema catulliano della vecchiaia (LXI, 154-156 «*usque dum tremulum movens / cana tempus anilitas / omnia omnibus annuit*») è declinato in senso quasi affettivo-biografico, a partire dal titolo (la nonna e non, ad esempio, la vecchierella o simili) e dall'impiego di imperfetti di taglio iterativo-memoriale:

Tra tutti quei riccioli al vento  
tra tutti quei biondi corimbi,  
sembrava, quel capo d'argento,  
dicesse col tremito, *bimbi*,  
    *sì...piccoli, sì...*

(*La nonna*, vv. 1-5)

In entrambi i casi si tratta però di supposizioni delegate alla ricezione del lettore e al contesto lirico in cui è inserito il componimento. Nel testo della *Servetta* la liricizzazione della quinta strofa può coincidere con una semplice focalizzazione interna al personaggio, una forma di condivisione emotiva simile a quelle riscontrate nelle prime romanze di Berchet e in diversi testi ballatistici. Per quanto riguarda *La nonna*, invece, varrà la pena ricordare, con Giuseppe Nava, che l'aneddoto (la morte dell'anziana come «vittima sacrificale in luogo del bambino malato») è analogo a quello della vicenda della nonna e di Molly in *Italy*, a sua volta privo di riferimenti diretti alla biografia di Pascoli. Se nella *Servetta* è dunque possibile immaginare l'autore che contempla la vicenda dal proprio cantuccio appartato,<sup>83</sup> l'impostazione memorialistica del locutore della *Nonna* tende ad escludere il poeta, presentandosi come appannaggio d'altri, quasi una mimesi della mimesi.

Casi di diegesi spersonalizzate non mancano nella poetica post-romantica della Scapigliatura e nella vicenda del simbolismo e crepuscolarismo italiano. Per fare qualche sporadico esempio all'interno di raccolte liriche, è del tutto in terza persona il quadro piscatorio di una delle *Tavolozze* di Emilio Praga (*I pescatori notturni*), così come, dello stesso autore, sembra palesemente afferire al genere del racconto ballatistico *Domus-Mundus*, inserita nella silloge *Penombre*. È in terza persona l'*Amica di nonna Speranza* di Gozzano, lo è, a ben vedere, anche *Totò Merùmeni*, dove il rispecchiamento tra personaggio fittizio e autore avviene nel momento dell'esegesi. Ma questi pochi rilievi non bastano ad evidenziare una novità rilevante. Ad esempio, sono narrativi e/o mimetici anche testi come *L'ultimo canto di Saffo*, *Il Bruto minore*, *Il canto notturno di un pastore errante dell'Asia*:<sup>84</sup> se in una lirica come le *Ricordanze* pare più

---

<sup>83</sup> Su questo aspetto vd. Soldani 2010c, pp. 186-191.

<sup>84</sup> Cfr. Raimondi 1997, pp. 70-71: «Sul piano più generale di una tipologia dei generi letterari, la drammatizzazione del genere lirico, implicita nella nuova poetica del "patetico", si lega strettamente all'esperienza collettiva della storia contemporanea. [...] Ma anche al di fuori del monologo drammatico, la coscienza parla a se stessa della propria vibrante infelicità e della condanna a vivere entro un sistema che ha irrimediabilmente perduto l'antico equilibrio. In Italia questa tonalità a un tempo intensa e declamatoria caratterizza l'opera teatrale di Alfieri e quella lirica di Leopardi[...]».

evidente l'autobiografismo dell'io che osserva le stelle dell'Orsa e depreca la segregazione nel «natio borgo selvaggio», il rispecchiamento tra l'autore e Saffo può essere colto solo per via riflessa; il 'canto' di Bruto, invece, è collocato all'interno di una narrazione circostanziale chiaramente in terza persona:

Poi che divelta, nella tracia polve  
giacque ruina immensa  
l'italica virtute, onde alle valli  
d'Esperia verde, e al tiberino lido,  
il calpestio de' barbari cavalli  
prepara il fato, e dalle selve ignude  
cui l'Orsa algida preme,  
a spezzar le romane inclite mura  
chiama i gotici brandi;  
sudato, e molle di fraterno sangue,  
Bruto per l'atra notte in erma sede,  
fermo già di morir, gl'inesorandi  
numi e l'averno accusa,  
e di feroci note  
invan la sonnolenta aura percote.

(*Bruto minore*, vv. 1-15)

Tutto ciò indica come la mimesi e la diegesi non autobiografica fossero già contemplate nella tradizione lirica precedente. Bisognerebbe piuttosto chiedersi come sia variata nel tempo la loro presenza e ricezione nel contesto delle sillogi e quali possano essere le tradizioni che ne caratterizzano di volta in volta l'emersione. Sul primo aspetto si tonerà al punto 2. Per quanto riguarda il secondo, la ballata romantica è certo uno dei possibili modelli di riferimento, ma non è né l'unico né il primo: l'aria metastasiana, ad esempio, poteva ispirare anche nel Settecento un atteggiamento teatrale e monologante dove l'io non coincideva con l'autore empirico; la prosopopea con «un personaggio o un gruppo omogeneo di attanti [...] chiamati a parlare in prima persona» è cifra rappresentativa della poesia vernacolare di Porta; il folclore stesso potrebbe costituire un modello poligenetico tanto per i ballatisti quanto per un autore come Pascoli senza dover postulare la mediazione dei primi. Le avanguardie di inizio Novecento, ma anche poeti come Gozzano, mantengono un'impostazione meno confessionale e spesso aneddótica anche per la conservazione di dinamiche pubbliche e sociali, estranee alla linea più libresca della poesia italiana. Nel complesso, dunque, la mimesi in prima persona e la narrazione 'esterna', che nella ballata sono soluzioni quasi esclusive, non evidenziano una vera discontinuità all'interno della tradizione. Per quanto riguarda entrambi questi aspetti si può ipotizzare un mutamento progressivo nella ricezione e nelle attese del lettore, che dall'Ottocento in poi tende a concepire i testi come espressione di un soggetto lirico coincidente con l'autore. In un caso come nell'altro, tuttavia, gli espedienti appena visti sembrano subire l'influenza della lirica piuttosto che incidere su

di essa, e prova ne è appunto la percezione di una loro estraneità rispetto alle tendenze della poesia moderna. La ballata stessa, come si è visto in precedenza, sembra risentire a più riprese di un avvicinamento a testi lirici dove la voce che dice 'io' può coincidere con quella del poeta.

Tra gli 'estremi' del monologo in prima persona e della narrazione oggettiva si pone l'espedito della teatralizzazione dialogica, che nei componimenti epico-lirici salta all'occhio proprio per la sua funzione mimetica e oggettivante.<sup>85</sup> Casi di questo tipo si ritrovano nei *Canti di Castelvecchio* di Pascoli e nella poesia simbolista, crepuscolare e futurista di primo Novecento, ma con tutti i distinguo che si sono appena fatti: si tratta di un espedito che può derivare direttamente dall'interesse per il folclore, da contesti ancora pubblici e sociali o persino da modelli classici e/o arcadico-pastorali oscillanti tra idillio narrativo, lirica e poesia drammatica. Proprio sul modello dell'idillio, ad esempio, si fonda il dialogo della leopardiana *Odi Melisso*, che certo non trattiene nulla né della nascente ballata romantica né di modalità espressive del folclore. Inglobando nella ricerca anche la lirica di stampo autobiografico, la mimesi dialogica risulta essere una caratteristica molto comune e arcaica. Lo è, alle origini, come emersione nella scrittura letteraria di una *forma mentis* medievale che personifica gli stati d'animo interiori o più generalmente teatralizza la rappresentazione, in linea con modalità popolari e con una «retorica elementare che tutti quanti adoperiamo senza avere l'intenzione di fare della letteratura».<sup>86</sup> I modelli e le spinte sottostanti al dialogismo nella poesia tra Otto e Novecento, però, sono anche in questo caso troppo vari e stratificati per quantificare l'influsso della ballata.<sup>87</sup> Anche molti dialoghi delle poesie di Gozzano, dove l'anti-modello sembrerebbe dichiarato, possono rifarsi a una più generale 'posa' romantica accostabile ad esempio agli scambi dialogici dell'*Edmenegarda*, dove la ricerca di un realismo quotidiano faceva i conti con un'impostazione della lingua e dello stile ancora melodrammatica. Si leggano pochi versi da *Cocotte* – in cui la stilizzazione è incrementata dalla rima tronca – per verificare l'assunto:

---

<sup>85</sup> Vd. Giovannetti 1999, p. 149

<sup>86</sup> Vd. Giunta 2010, p. 14: «La personificazione degli stati d'animo, il dialogo interiore, la visione, sono tutti artifici che rimandano alla peculiare forma mentis degli uomini del Medioevo, cioè alla loro propensione ad oggettivare, a trattare come cose o eventi concreti quei fatti immateriali che sono le idee, le passioni, i pensieri».

<sup>87</sup> La ripresa di strategie dialogiche in molta lirica italiana del secondo Novecento, oltre a non evidenziare nessun contatto con il genere ballattistico per il problema cronologico e culturale di cui si è detto, sembra anche evidenziare uno scarto rilevante. Enrico Testa (1999) ha notato come l'introduzione di voci e figure 'altre' abbia in questi casi lo scopo di confondere, relativizzare o completare la parola dell'io autoriale. Mentre la teatralità della ballata si presentava come molteplicità di voci alternate sulla pagina per produrre effetti espressivi e mimetici, la dialogicità di certa poesia contemporanea, invece, può anche darsi come vera e propria pluridiscorsività, attraverso la quale la parola *altrui* si rifrange su quella del locutore e dell'autore. Mentre insomma nella ballata la morale persisteva ed era al più veicolata antifrasticamente, in certa lirica contemporanea, che deve fare i conti con la mancanza di orizzonti condivisi tra poeta e pubblico, l'ideologia autoriale non si presenta come voce interindividuale e intersoggettiva.



Piccolino, ti piaccio che mi guardi?  
Sei qui pei bagni? Ed affittate là?  
Sì... vedi la mia Mamma e il mio Papà?  
Subito mi lasciò, con negli sguardi  
un vago sogno (ricordai più tardi)  
un vago sogno di maternità...

[...]

Un giorno – giorni dopo – mi chiamò  
tra le sbarre fiorite di verbene:  
«O piccolo, non mi vuoi più bene!...»  
«È vero che tu sei una cocotte?»  
Perdutamente rise... E mi baciò  
con le pupille di tristezza piene.

(*Cocotte*, vv. 19-24; vv. 37-42)

Altro aspetto costitutivo della ballata è la circolarità. Mengaldo osserva che «nella lirica (narrativa), specie moderna, la circolarità è cosa molto comune»,<sup>88</sup> il che tuttavia equivale a dire che è la ballata a risentire di una caratteristica propria della forma lirica di cui fa uso. Semmai si può notare, al contrario, che al di fuori del genere ballatistico, e specialmente nel secondo Novecento, i componimenti che intendono presentarsi come narrativi eludono spesso la circolarità (metaforica, virtuale) del metro o della strofa, di fatto marcando la propria natura differenziale rispetto a un'idea di narratività associata alla poesia (lirica) moderna. Si riportano solo due esempi, rispettivamente dal *Lago salato* (1897)<sup>89</sup> di Domenico Tumiati e dalla *Suora Carmelitana* (1997) di Franco Buffoni:

Il convento di via Marcantonio Colonna  
è del trenta. E mia zia  
che aveva lavorato nella ditta  
e quando è entrata la guerra era finita  
è lì dal quarantasei.

Da allora è uscita tre volte per votare  
(divorzio, aborto e quarantotto)  
e due per andare in ospedale.  
Per votare ci vuole la dispensa.  
E anche per l'ospedale.

(*Suora carmelitana*, vv. 1-10)

---

<sup>88</sup> Mengaldo 2018, p. 70

<sup>89</sup> «Il Marzocco», II, 40, Firenze, 7 novembre 1897. Qui in Viazzi 1981, pp. 86-87.

I.

[...]

Così tracce visibili segnava  
il suo delirio; e vidi nella scialba  
luce, la donna che dritta s'era:  
e mi parve, su fiamma che vibrava,  
vederne, lieve ai palpiti dell'alba,  
l'Anima, come una cerulea sfera.

II.

Poi quella fune tutta la costrinse  
ad una rete fiammeggiante eguale:  
e ne l'arsura l'alito s'estinse  
di quella chiara lagrima d'opale.  
[...]

(*Il lago salato*, I, vv. 9-14; II, vv. 1-4)

La circolarità poetica può realizzarsi in diversi modi, dalla semplice iterazione dello schema rimico all'introduzione di veri e propri ritornelli. Da questo punto di vista la ballata romantica presenta in effetti differenze vistose rispetto a quella antica. In quest'ultima il meccanismo circolare segue una regola abbastanza ferrea: il *refrain* iniziale viene ripreso nella *volta* delle stanze sotto forma di ripetizione dello schema sillabico e dell'ultima rima (più raramente delle ultime due). Nella ballata ottocentesca, invece, il *refrain* può consistere in una porzione di testo ripetuta interamente o in parte, senza norme rigide e anche al di fuori delle strofe, che peraltro seguono schemi del tutto estranei alla tradizione delle origini. Autori come Pascoli e Gozzano, seguendo in questo la lezione di Carducci, riprendono anche la struttura della ballata antica, oscillando così tra due modi diversi di concepire la circolarità: l'uno tradizionale, l'altro 'moderno'. Per il primo, basterà ricordare *Il lampo* e *Il temporale* di Pascoli, mentre di Gozzano si può citare la prima strofa della *Ballata dell'Uno*, pubblicata nel 1914 nel settimanale umoristico illustrato «Numero»:

L'Uno è tutto esaurito  
non trova più nessuno,  
e chi dà copia dell'Uno  
un milione è profferito.

Col più grande caffè concerto  
vien Giolitti un poco male  
per un male un poco incerto,  
vien con tutto il personale  
del Suffragio Universale.  
Ma – pagliaccio o rosso o bruno –

tutti chiedono dell'Uno,  
l'Uno già tutto esaurito.

(*La ballata dell'Uno*, vv. 1-12)<sup>90</sup>

Questa ripresa di schemi ballatistici antichi all'interno delle sillogi evidenzia anche, per contatto, la discontinuità formale dei testi che presentano un trattamento del ritornello più vicino alle soluzioni romantiche, fermo restando che la fonte primaria per questi ultimi può restare il folclore. La ballata moderna, però, può aver favorito l'adozione letteraria degli schemi popolari, diffondendo in ambiente colto un determinato atteggiamento compositivo. Si leggano dunque alcune strofe tratte da «*Historia*» e da *La Notte Santa* di Gozzano, quest'ultimo definito «melologo popolare»:

E l'anno scorso è morta.  
Ebbe un amante. Pare.

Ricordi? Io la rivedo,  
rivedo la compagna,  
la classe, la lavagna,  
e lei china alla filza  
dei verbi greci... Smilza  
e mascula: un cinedo  
molto ricciuto e bello...  
Ricordi? Io la rivedo  
bionda, sciocchina, gaia:  
un piccolo cervello  
poco intellettuale  
di piccola crestaia  
molto sentimentale.  
Non la ricordi? Smorta,  
con certe iridi chiare  
dal vasto arco ciliare...

E l'anno scorso è morta.  
Ebbe un amante. Pare.

(«*Historia*», vv. 1-18)

– Consolati, Maria, del tuo pellegrinare!  
Siam giunti. Ecco Betlemme ornata di trofei.  
Presso quell'osteria potremo riposare,  
ché troppo stanco sono e troppo stanca sei.

Il campanile scocca  
lentamente le sei

---

<sup>90</sup> In questo caso Gozzano ripete le ultime tre rime del *refrain*.

– Avete un po' di posto, o voi del Caval Grigio?  
Un po' di posto per me e per Giuseppe?  
– Signori, ce ne duole: è notte di prodigio;  
son troppi i forestieri; le stanze ho piene zeppe

Il campanile scocca  
lentamente le sei

(*La Notte Santa*, vv. 1-12)

In questi testi lo spettro della ballata emerge, nel complesso, dalla combinazione di tutti gli elementi visti fin qui: mimesi e diegesi non autobiografiche, dialogismo, circolarità con *refrain* da canzonetta epico-lirica. Ciò suggerisce che, tenendo conto di una sintesi dei vari aspetti costitutivi della ballata, e in particolar modo del loro specifico trattamento, pare più facile riscontrare possibili persistenze del nostro genere tra Otto e Novecento, per lo meno in termini di discontinuità rispetto alla tradizione precedente. Un ulteriore esempio può essere rintracciato in *Comare Coletta* di Aldo Palazzeschi, dove, tuttavia, domina soprattutto il modello della filastrocca popolare:

«Saltella e balletta  
comare Coletta!  
Saltella e balletta!

Smagrita, ricurva, la piccola vecchia  
girando le strade saltella e balletta.  
si ferma la gente a guardarla,  
di rado taluno le getta denaro;  
saltella più lesta la vecchia al tintinno  
ringrazia provandosi ancora  
di reggere alla piroetta.  
Talvolta ella cade fra il lezzo e le risa:  
nessuno le porge la mano.

«Saltella e balletta  
comare Coletta!  
Saltella e balletta!»

(*Comare Coletta*, vv. 1-15)

Un'eco ballatistica emerge anche da testi al confine tra simbolismo e *noir*, su cui bisogna però considerare anche l'influsso, forse più diretto, della scapigliatura, delle poetiche d'Oltralpe e della poesia popolare. Si pensi alla *Favola dell'Orco* (1908) di Moretti, dove una vicenda macabra è declinata in veste onirica e sovranaturale, specialmente nell'*incipit*:

Qualche stella della corte  
della luna impallidia  
e l'azzurro del sereno  
si tingea lieve di rosa...

- Mammina, chiudete le porte,  
mammina, per pietà  
che nessuno, che nessuno  
sappia l'orrido mio sogno!  
di voi stessa mi vergogno  
ché voi pur siete qualcuno!  
Per pietà,  
non lo dire alla maestra,  
non lo sappian l'aria e il sole...  
Chiudete la finestra!

Si tingea di rosa il cielo  
e vanzandosi l'aurora  
si portava dentro qualche  
roseo velo...

- Chiudete le porte, mammina,  
perché qui non deve entrare  
né compagna né comare  
né mendica né vicina,

e neppure il vecchietto  
del sentiero...  
basta un cero  
a tenermi compagnia,  
basta un giglio  
basta il pianto, o mammina mia,  
del tuo cuore e del tuo ciglio... –

*(La favola dell'orco, I)*

Nel componimento in questione, dal «modulo narrativo, se non proprio romanzesco», Viazzi riconosce un avvio tipico del «liberty nero», riconducibile a sua volta «a un'area non irrilevante della produzione simbolista, quella che più direttamente traduce in scrittura figurale, visioni e/o narrazioni, impulsi e/o pulsionalità non più rimosse, non più interamente represses».<sup>91</sup> Il ritardamento delle informazioni, l'ellissi narrativa colmabile gradualmente e i giochi di illusione e di inganno trasformano una vicenda di cronaca in una fiaba macabra e psichica. Ma anche in contesti più araldici si notano

---

<sup>91</sup> Viazzi 1981, p. 408.

trattamenti riconducibili alla ballata. Si legga ad esempio questa breve storia di Fausto Maria Martini, un poeta 'minore' attivo a cavallo tra Otto e Novecento:

### La Sfinge

#### I.

Invano, fra gli scogli, le galere  
tentavano l'approdo: difendeva  
l'isola eterna senza primavera

una folta ghirlanda di liane:  
e la Sfinge, ogni sera, ribeveva  
l'aspre lacrime sue quotidiane.

Ma, una grigia alba, presso il limitare  
della sua casa, un giovane che dome  
aveva l'ire torbide del mare,  
le chiese... Ed ella gli sfiorò le chiome...

#### II.

E venne un uomo, cui sotto i capelli  
Neri, per l'empia fronte, già scriveva  
il Tempo con i vigili ceselli.

Era un meriggio: e l'uomo si distese  
a fianco della sfinge, che taceva  
inesorabilmente, e chiese, e chiese...

E mostrava le sue braccia fiaccate  
dall'onda, ed i suoi squallidi ginocchi,  
e le povere mani insanguinate...  
Ed ella tacque... e lo baciò sugli occhi!

#### III.

Ma venne un vecchio: era il tramonto triste  
pel cielo grigio come una palude;  
e passavano ombre, orme, ali, non viste...

«Per la tua voce, per toccar la soglia  
della tua casa, sopra questo rude  
sasso cadrò con l'ultima tua foglia...

Disvelami il segreto della vita,  
che all'alba, o Sfinge, tu serri nei cuori...»

e pregava la donna impietosita,  
ed ella disse dolcemente «Muori»

In questo caso, come nei precedenti, la ballata potrebbe aver agito sottotraccia, tanto nelle strutture narrative<sup>92</sup> quanto nel trattamento descrittivo e nella gestione della curiosità del lettore, delle lacune e delle variazioni dei ritornelli. Ci si può tuttavia limitare soltanto al campo delle ipotesi, con la constatazione che simili testi restano marginali nel ‘percorso’ della poesia moderna, in cui possono tuttalpiù aver favorito la diffusione e circolazione di alcuni espedienti poi emersi anche nella scrittura di autori influenti. Le caratteristiche che li contraddistinguono, inoltre, possono essere spiegate anche per influsso di sollecitazioni indipendenti dalla ballata romantica, a partire, ad esempio, da una ricerca stilistica e mimetica in grado di differenziare la poesia dalla prosa. Proprio quest’ultimo aspetto, però, suggerisce anche di rivedere l’intera questione da una prospettiva diversa e forse più efficace.

## 2) Dalla cornice alla rapsodia

Qui di seguito vengono messi a confronto tre testi: il primo è il sonetto *Cavalcando l'altrier per un cammino* della *Vita nova* (4, nell’ed. Gorni, IX nell’ed. Barbi); il secondo è l’*Infinito* di Leopardi, la cui esemplarità nel percorso della poesia moderna è già stata discussa accuratamente da Guido Mazzoni; il terzo è *Per sempre* di Giovanni Pascoli, tratto dai *Canti di Castelvecchio*, di cui si riportano solo le strofe centrali:

Cavalcando l'altrier per un cammino,  
pensoso de l'andar che mi sgradia,  
trovai Amore in mezzo de la via  
in abito legger di peregrino.

Ne la sembianza mi pareva meschino,  
come avesse perduto signoria;  
e sospirando pensoso venia,  
per non veder la gente, a capo chino.

Quando mi vide, mi chiamò per nome  
e disse: «Io vegno di lontana parte  
ov'era lo tuo cor per mio volere

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
e questa siepe, che da tanta parte  
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete  
io nel pensier mi fingo; ove per poco  
il cor non si spaura. E come il vento  
odo stormir tra queste piante, io quello  
infinito silenzio a questa voce  
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
e le morte stagioni, e la presente  
e viva, e il suon di lei. Così tra questa

---

<sup>92</sup>La struttura del componimento attinge però a schemi folclorici e archetipici che Šklovskij ha individuato nella ‘struttura a gradini’. Si tratterebbe di narrazioni costruite sul parallelismo e sulla ripetizione di una medesima azione o di un elemento base di volta in volta variati in qualche loro parte, con scarti, aggiunte e sostituzioni di diverso grado. Vd. Šklovskij 1976, pp. 37-66.

e recolo a servir novo piacere»  
Allora presi di lui sì gran parte  
ch'elli disparve e non m'acorsi come.

immensità s'annega il pensier mio:  
e il naufragar m'è dolce in questo mare.

Non t'odio. Ma l'eco sommessa  
di quella infinita promessa  
vien meno e mi batte il cuore  
col palpito trito dell'ore;  
mi strilla nel cuore col grido  
d'implume caduto dal nido:

PER SEMPRE!

Non t'amo. Io guardai, col sorriso,  
nel fiore del molle tuo letto.  
Ha tutti i tuoi occhi, ma il viso...  
non tuo. E baciai quel visetto  
straniero, senz'urto alle vene.  
Le dissi: «E a me, mi vuoi bene?»  
«Sì tanto!». E i tuoi occhi in me fisse.  
«Per sempre?» le dissi. Mi disse:

PER SEMPRE.

(*Per sempre*, vv. 10-25)

Tutte e tre le liriche presentano un locutore in prima persona intento a narrare una vicenda di cui è protagonista. Nel sonetto dantesco l'evento è puntuale e circoscritto, nei testi di Pascoli e Leopardi la temporalità è più evanescente, tra il puntuale e l'iterativo. In tutti e tre i componimenti, stando alla concezione di lirica discussa più sopra, il lettore moderno sarebbe tentato di riconoscere nell'io grammaticale anche l'autore in persona. Nel caso di Dante, tale ricezione sembra legittimata dalla cornice della *Vita nova*, che organizza le liriche – composte spesso in occasioni precedenti – in una narrazione ricercatamente autobiografica (benché si tratti di autobiografia *ficta* e letteraria). La poesia di Dante, però, risponde ancora a un codice convenzionale che indebolisce l'esclusività dell'io autoriale, la cui esperienza si colloca *anche*, se non specialmente, in una dimensione rituale e sovra-individuale (quella della forma, delle strutture enunciative, dei temi etc.). Per fare qualche esempio, il riferimento temporale («l'altrieri») non solo andrebbe inteso nel senso generico di «qualche giorno addietro», ma è anche un *incipit* canonico nella lirica trobadorica; la prosopopea d'Amore è un *topos* altrettanto tipico della lirica trobadorica, e il fatto di chiamare l'io «per nome» non dice nulla, di per sé, sull'identità specifica del locutore. Si tratta insomma di quello che Mazzoni ha definito «autobiografismo trascendentale», dove «l'io poetico smussa i tratti troppo personali della propria storia per farsi emblema», «la struttura delle poesie non si lascia turbare dalla contingenza dell'occasione» e «la mimesi del



mondo esterno e interno tende all'indeterminato, al generico, all'universale». <sup>93</sup> Diverso è invece il caso dell'*Infito*. Qui pare difficile mettere in discussione la specificità autobiografica del testo, evidenziata anche da un impiego dei deittici che sottintende delle coordinate spaziali e temporali del tutto soggettive. Leopardi, insomma, constata ed esprime apertamente il distacco del poeta dalla dimensione pubblica e sociale, condizione che Montale, negli anni Cinquanta del Novecento, concepirà come connaturata all'esistenza umana:

L'uomo, in quanto essere individuato, individuo empirico, è fatalmente isolato. La vita sociale è un'addizione, un aggregato, non una unità di individui. L'uomo che comunica è l'io trascendentale che è nascosto in noi e che riconosce se stesso negli altri. Ma l'io trascendentale è una lampada che illumina solo una brevissima striscia di spazio dinnanzi a noi, una luce che ci porta verso una condizione non individuale, e dunque non umana. <sup>94</sup>

Mentre in altri idilli leopardiani la soggettività è espressa per interposta persona, nelle veste di personaggi mitologici o nel monologo di *alter ego* dichiarati nel titolo, nel testo in questione si presenta come frammento intimo e personale. Da un punto di vista puramente enunciativo, a dire il vero, se inclusi in una silloge di canzoni e ballate, anche testi come l'*Infito* o *A se stesso* potrebbero essere considerati monologhi o prosopopee estranee al soggetto empirico. Soprattutto per il secondo testo bisogna tenere conto dell'«assoluta astrazione» e convenzionalità con cui sono sviluppati gli impulsi autobiografici dell'io lirico, rappresentato nell'atto, peraltro archetipico, di rivolgersi direttamente al proprio cuore. E vale forse la pena sottolineare la tangenza di *A se stesso* (che già nel titolo mostra di essere altra cosa rispetto un più diretto 'a me stesso') con la favola allegorica *Amore e Morte* (dove l'io emerge solo nell'allocuzione finale), oltre che la sua vicinanza tematica a un testo altrettanto narrativo e drammatizzato come il *Consalvo*. <sup>95</sup> La sede editoriale, dunque, ha una sua valenza nella ricezione e concezione del testo. I *Canti* leopardiani sono specificamente autobiografici non solo per la selezione di temi, luoghi e vicende del tutto personali, ma anche per la coerenza del pensiero che attraversa la raccolta, la quale, pur presentandosi come 'silloge' assemblata nel tempo, risponde comunque a un principio d'organizzazione autobiografico non dissimile alla cornice della *Vita Nova*, di cui però conserva poco di quegli aspetti rituali e in senso lato popolari che caratterizzavano ancora la poesia antica o la ballata romantica. <sup>96</sup> Nel primo Ottocento, inoltre, la stampa costituiva il canale privilegiato e

---

<sup>93</sup> Mazzoni 2005, p. 110.

<sup>94</sup> Montale 1969, p. 53 Vd. sulla questione vd. Mazzoni 2005, p. 111 e ss.

<sup>95</sup> Cfr. C. Garboli nel commento ai *Canti*, p. 133: «[...] per una sostanziale affinità di situazione e per una somma imponente di riferimenti reciproci appare indiscutibile la connessione del romanzesco idillio [*Consalvo*] con altri canti più tardi, che riflettono una stessa esaltante e mortuaria ispirazione amorosa (*Il pensiero dominante*, *Amore e morte*) o compongono con atroce disperazione le esequie di una storia tristissima (*A se stesso*, *Aspasia*)».

<sup>96</sup> Sulla concezione del 'libro di poesia' nel caso del canzoniere leopardiano vd. Scaffai 2005, pp. 136-137.

*primario* per la circolazione dei testi, che venivano pensati da subito per una fruizione intima e silenziosa, dove il lettore si poneva in contatto intimo con l'autore e la sua opera. L'editoria, infine, incentivava la concorrenza e l'originalità, amplificando il processo di individualizzazione della poesia tanto nella scrittura quanto nella ricezione.

Da tali premesse spicca allora la particolarità del testo pascoliano. Il fatto di essere incluso in una raccolta lirica, di essere veicolato in una forma popolareggiante e al contempo di essere imputabile alla creatività dell'autore, ne complica senza dubbio l'interpretazione. Nava osserva che *Per sempre* «occupa una posizione singolare nell'opera pascoliana per l'esplicito riferimento a una vicenda di amore tradito, che sembra coinvolgere l'io poetante» al punto da suscitare la curiosità «di critici in cerca di precedenti biografici o di materiale per analisi psicologiche».<sup>97</sup> Maria Pascoli, fedele a una linea autobiografica, ha anche parlato di una genesi 'onirica' del componimento: Pascoli l'avrebbe sognato «coi versi e tutto», apportando in seguito solo qualche aggiustamento. Nava, tuttavia, a partire dal tema generico dell'amore impossibile e di un senso di morte latente, scorge nella lirica la ricostruzione di «una situazione parallela a quelle della narrativa del tempo (l'amante tradito, che bacia la bimba della donna che l'ha abbandonato, è un *topos* di novelle e romanzi naturalistici)».<sup>98</sup> Pascoli, insomma, rapporterebbe l'io a una vicenda finzionale e convenzionale. Nell'ipotesi più moderata, si tratterebbe di un soggetto autoriale che si presta alla ritualizzazione (quella ottocentesca e romanzesca); nell'ipotesi più audace, si potrebbe intravedere qui una totale scissione tra 'io lirico' e 'io autoriale', quasi una *mise-en-scène* che resta, e vuole restare, ambigua. Si è già detto di come la pluralità di voci e figure parlanti sia una cifra rappresentativa dei *Conviviali*. Nell'insieme della raccolta, l'alternanza di testi mimetici e liriche palesemente autobiografiche accresce l'incertezza sull'interscambio tra individuo e contesto, soggettività e ritualità della poesia. Si pensi alla sequenzialità di testi come *Nebbia*, *I due girovaghi* e *Il brivido*: la lirica centrale è tratta da un aneddoto popolare e si presenta come racconto non autobiografico; il terzo componimento è in prima persona, ma il tema è dichiaratamente folclorico<sup>99</sup> e la forma metrica allude tanto alla saffica quanto alla canzonetta (strofette di senari a rime alterne chiuse da un *refrain* trisillabico); *Nebbia*, invece, esibisce una maggiore raffinatezza stilistica; tuttavia, l'impostazione elocutiva, con l'*incipit* formulare («Nascondi le cose lontane / tu nebbia impalpabile e scialba») ripetuto all'inizio di ogni strofa quasi come in un rito apotropaico, cala l'ipotetica voce dell'autore nella dimensione corale dei testi attigui. Si potrebbe dunque attraversare la silloge fino a *La voce*, dove il procedimento viene ripetuto da una prospettiva inversa: qui i riferimenti autobiografici sono esibiti (la morte della madre, la miseria, la perdita del nido familiare, la prigione, il nome

---

<sup>97</sup> Vd. la nota di Giuseppe Nava in *Canti di Castelvecchio*, p. 113.

<sup>98</sup> Ibid.

<sup>99</sup> Nelle *Note* alla seconda edizione dei *Canti di Castelvecchio* Pascoli dichiara di essersi ispirato alla storia dello Zi Meo su uno spazzacamino e uno stacciaio. Vd. la nota di Giuseppe Nava ai *Canti di Castelvecchio*, p. 95.

dell'autore...), ma il trattamento è manifestamente rituale e popolareggiante: il nome proprio viene 'tradotto' nel diminutivo romagnolo *Zvani* e sfruttato come vero e proprio ritornello strutturale, con la funzione di scandire il passaggio da un quadro all'altro; il verso è inoltre il novenario trocaico (dunque regolare sotto il profilo ritmico), «ignoto alla poesia letteraria e impiegato esclusivamente nelle canzoni popolari dell'alta Italia» (Bigi).<sup>100</sup> Nel processo che confonde poeta e mondo agreste o popolare (quel mondo, a ben vedere, attraversato da Esiodo nel *Poeta degli Iloti*, nodo centrale nella costruzione ideologica dei *Conviviali*) rientra forse anche il procedimento dell'allocuzione, che pur evidenziando la presenza di un soggetto lirico/autorale ne tradisce anche la transitorietà, «con la voce dell'io che si disloca agli estremi del testo, tipicamente in *incipit* ed *explicit*, [...] e lascia il corpo centrale alla voce delle cose, sceneggiata in dialoghi e monologhi».<sup>101</sup>

Dal punto di vista strutturale, l'aneddoto dantesco sviluppa esaustivamente tutti i nodi logici del racconto: l'introduzione circostanziale, le fasi dell'incontro, l'epilogo. Quello dell'*Infinito* non si può propriamente definire un aneddoto, ma la sequenza delle impressioni emotive che portano l'io lirico al naufragio seguono comunque uno svolgimento lineare e coeso, senza strappi e lacune. La struttura logica dell'idillio resta salda, lucida e ben esposta, in conformità a una tipologia d'enunciazione di stampo settecentesco ed erudito. Il polo di riferimento di Pascoli sembra invece tutt'altro. La trama (dai contorni vaghi e convenzionali) è qui presentata passo per passo, con un protagonista-narratore che sembra commentare la propria vicenda in presa diretta dissimulando quasi totalmente la regia autorale. Anche la chiusura e circolarità del metro contribuiscono a questo effetto. Pascoli è consapevole dell'innovazione che sta apportando, e pare sintomatico, a questo proposito, il diverso trattamento che egli riserva all'aneddoto del *Bolide*, composto in terzine dantesche regolari:

[...]

Mentre pensavo, e già sentia, sul ciglio  
del fosso, nella siepe, oltre un filare  
di viti, dietro il grande olmo, un bisbiglio

truce, un lampo, uno scoppio... ecco scoppiare  
e brillare, cadere esser caduto,  
dall'infinito tremolio stellare,

un globo d'oro, che si tuffò muto  
nelle campagne, come in nebbie vane,  
vano: ed illuminò nel suo minuto

siepi, solchi, capanne, e le fiumane

---

<sup>100</sup> Qui riportato da G. Nava nella nota al testo in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, p. 126

<sup>101</sup> Soldani 2010c, p. 195.

erranti al buio, e gruppi di foreste,  
e bianchi ammassi di città lontane.  
[...]

(*Il bolide*, vv. 31-42)

Nel rielaborare materiali e strategie folcloriche, dunque, Pascoli valorizza il gioco impressionistico, la giustapposizione di quadri spaziali e temporali disgiunti e l'omissione di una struttura logica portante (sostituita dall'azione circolare del metro) più di quanto non sembri fare Dante e in modo più esclusivo rispetto al ventaglio di possibilità riscontrabili nella poesia popolare.

Il confronto tra i *Canti* leopardiani e quelli pascoliani mette in risalto proprio una cesura, rispetto alla tradizione settecentesca e pre-moderna, di cui la ballata romantica si era fatta interprete già nei primi decenni dell'Ottocento. Sarebbe improprio parlare di un rapporto causa-effetto: la 'maniera' pascoliana, fedele agli assunti teorici del *Fanciullino*, fonda le proprie radici su una più diffusa revisione dell'essenza poetica, la quale risponderebbe anche all'esigenza di valorizzare la forza iconica della scrittura in versi rispetto alla prosa scientifica e razionale. Il *modus operandi* di Pascoli evidenzia, alla base, un lavoro d'espunzione, scorciamento, finanche 'traduzione' simbolica di una cornice più articolata, non solo in termini virtuali: per citare due testi noti, *Il temporale* nasce come elaborazione di una serie di frammenti in prosa che, pur essendo già in origine impressionistici, subiscono un evidente processo di nominalizzazione dello stile; *Il lampo* è pensato ed esposto in prosa come metafora degli ultimi momenti del padre agonizzante, di cui però nel testo poetico non resta traccia:

I pensieri che tu, o padre mio benedetto, facesti in quel momento, in quel batter d'ala – Il momento fu rapido... ma i pensieri non furono brevi e pochi. Quale intensità di passione! Come un lampo in una notte buia buia: dura un attimo e ti rivela tutto un cielo pezzato, lastricato, squarciato, affannato, tragico; una terra irta piena d'alberi neri che si inchinano e si svincolano, e case e croci.<sup>102</sup>

Il passo proviene dalla prefazione inedita alla terza edizione di *Myricae*, e mette in evidenza un meccanismo già osservato per la ballata romantica: in base alla presenza o meno di una nota esplicativa, la lirica può assumere diversi significati (vd. parte seconda, cap. II.3.3). Nel caso del *Lampo*, la mancanza della prosa non inficia la comprensione della poesia, che pur nel breve giro della ballata (antica) si presenta come una rappresentazione completa ed esaustiva dell'evento atmosferico. In presenza della nota esplicativa, però, il titolo stesso assume un valore metaforico, come apice di una vicenda biografica.

Questi sono solo due esempi dei vari processi di smussamento messi in atto da Pascoli, ma evidenziano anche due modi di intendere la 'cornice' e il suo

---

<sup>102</sup> G. Pascoli, *Myricae*, p. 236, nota di Giuseppe Nava.

trattamento. Il primo è di tipo informativo. Raramente Pascoli omette i dettagli necessari per la comprensione del testo: come Dall’Ongaro e Prati (per citare gli autori autori analizzati della seconda generazione di ballatisti) egli tende a esibire gli spunti popolari o biografici da cui trae spunto per alcune liriche altrimenti oscure; in altre circostanze, come nel caso del *Lampo*, il testo assume un significato diverso ma in ogni caso comprensibile e autosufficiente. Nel corso del Novecento, invece, l’omissione di informazioni circostanziali e biografiche importanti sembra rappresentare una soluzione tipica della poesia italiana. Il caso più noto è quello del mottetto *La speranza di pure rivederti* (*Le Occasioni*, 1939) di Eugenio Montale, che suscitò la curiosità di critici e lettori per il riferimento enigmatico dell’epilogo:

[...]

La speranza di pure rivederti  
m’abbandonava;

E mi chiesi se questo che mi chiude  
ogni senso di te, schermo d’immagini,  
ha i segni della morte o dal passato  
è in esso, come distorto e fatto labile,  
un tuo barbaglio:

(a Modena, sotto i portici  
un servo gallonata trascinava  
due sciacalli al guinzaglio)

Il fenomeno è stato definito da Fortini con il termine ‘difficoltà’, e consisterebbe in «un tratto di oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore». <sup>103</sup> Competenza che, in questo caso, risiede non tanto in un insieme di nozioni intellettuali necessarie per l’esegesi (come pare essere, invece, nella definizione di oscurità fornita da Carrer), <sup>104</sup> ma in veri e propri riferimenti legati alla biografia dell’autore. È questo legame intimo tra testo e autore che distinguerebbe l’oscurità di molta poesia italiana rispetto alla tradizione e anche al panorama internazionale. Come ha osservato Luca Zuliani, «gli studiosi italiani sono abituati a tali allusioni non decifrabili, ma capita che i critici stranieri restino perplessi». Secondo Michael Hamburger, ad esempio la particolare difficoltà della poesia di Montale «si distingue da quella di Eliot perché i ‘correlativi oggettivi’ riguardano elementi autobiografici non trasparenti per il lettore». <sup>105</sup>

L’altro tipo di omissione è di carattere strutturale ed espressivo, riguarda cioè l’esaustività dei passaggi logici, delle connessioni e dell’articolazione del contenuto. Come si è visto, il trattamento ellittico della struttura, che può derivare anche da

---

<sup>103</sup> Fortini 1991, p. 87.

<sup>104</sup> Vd. *supra*, parte seconda, cap. II.3.2 .

<sup>105</sup> Zuliani 2011, p. 423.

strategie popolari già valorizzate nella ballata romantica, distingue nettamente i *Canti* pascoliani da quelli di Leopardi e dalla tradizione. Si tratta di un espediente che soddisfa una concezione romantica ed hegeliana della poesia, tendente a valorizzare l'impressione e il frammento iconico-sensoriale. Leopardi, pur aderendo a una poetica dell'immaginazione e della *sensiblerie*, manifesta, nell'impianto stilistico, l'adesione a una discorsività di stampo settecentesco, da cui può aver tratto anche lo spunto per il perfezionamento della canzone libera.<sup>106</sup> Pascoli, al contrario, sembra conciliare la riflessione leopardiana (e *in primis* la lezione vichiana) con soluzioni più vicine ai *Discorsetti estetici* di Carrer, in cui si auspicava uno studio della tradizione popolare al fine di riscoprire l'autentica natura della poesia.<sup>107</sup> Al canto disteso del soggetto leopardiano si sostituisce dunque l'andamento sussultorio e circolare della voce pascoliana.<sup>108</sup> Il testo poetico tende allora a presentarsi come riproduzione letteraria di un'esecuzione orale, con ritornelli ripetuti al di fuori dello schema strofico, strategie ritmiche e fonosimboliche che alludono al folclore, misure metriche che replicano una sensazione di popolarità pur segnalando anche la mano dell'autore.

I due diversi concetti di 'cornice' non sono affatto indipendenti l'uno dall'altro. L'omissione di informazioni biografiche può fondarsi anche su un trattamento sussultorio del testo, indebolendone il grado di comprensione fino quasi a produrre veri e propri effetti di oscurità. Se è vero che Pascoli sembra ancora distante dalla 'difficoltà' di stampo montaliano, l'effetto dell'omissione della cornice strutturale porta in una direzione rapsodica che certo assegna al lettore l'onere della ricostruzione dei vuoti logici, del contesto e delle premesse. Si tratta di un tipo di narratività già discusso nei capitoli precedenti e considerato da Roland De Rooy una caratteristica propria della lirica contemporanea. *The hammerless gun*, definito da Pascoli stesso un «polimetro, o rapsodia»,<sup>109</sup> rinuncia in modo evidente al tentativo di orientare il lettore, non solo nella frammentarietà dialogica dell'*incipit*, ma anche nella strutturazione complessiva del testo, che nel trapassare senza soluzione di continuità dalla mimesi dialogica al racconto in prima persona non esplica né rende appieno comprensibili i passaggi, gli antefatti e l'epilogo della vicenda.<sup>110</sup> Ma i segnali di una 'difficoltà' di stampo novecentesco sono vagamente visibili, nei *Canti*, anche come esito naturale dell'incontro tra autobiografia e strategie folcloriche. Nella poesia *La voce*, ad esempio, il soggetto ripercorre le proprie

---

<sup>106</sup> Nella canzone libera leopardiana sembra materializzarsi la ricerca di una discorsività grave, sostenuta e fluida che aveva alimentato la fortuna dello sciolto. Leopardi, in un certo senso, traduce quelle esigenze all'interno di una forma lirica (la canzone) che per sua natura agevola l'azione creativa dell'autore.

<sup>107</sup> Vd. Carrer 1969, *Poesie popolari*, p. 91 e ss.

<sup>108</sup> In questo caso la peculiarità della scrittura pascoliana salta all'occhio anche confrontando *Per sempre* con *The raven* di E. A. Poe, da cui Pascoli avrebbe preso spunto per il ritornello (cfr. *Per sempre*, p. 115, nota 9: «Calco antifrafico del famoso ritornello del *Corvo* di Poe, "Nevermore", che il Pascoli ben conosceva e aveva tradotto negli anni giovanili»). Il testo di Poe è molto più coerente, lineare e limpido nella struttura narrativa.

<sup>109</sup> G. Nava in G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, p. 81.

<sup>110</sup> Se è vero, come afferma Nava (in *Canti di Castelvecchio*, p. 81) che Gozzano si ricorderà di questo componimento per i dialoghi spasmodici di diversi suoi testi, va detto anche che il disorientamento gozzaniano tende a presentarsi come una momentanea parentesi all'interno di una cornice che tende a risolverlo.

vicende per accumulo di sottintesi che, pur non inficiando la coerenza logica del testo, trarrebbero vantaggio da una maggiore conoscenza della biografia pascoliana, a sua volta determinante per la costruzione di un sistema di immagini e situazioni specificamente autoriale. In *Notte d'inverno* l'effetto raggiunge punte davvero oniriche e stranianti:

Il Tempo chiamò dalla torre  
lontana... Che strepito! È un treno  
là, se non è il fiume che corre.

[...]

Il treno s'appressa...Già sento  
la querula tromba che geme,  
là, se non è l'urlo del vento.

E il treno rintrona rimbomba,  
rimbomba rintrona, ed insieme  
risuona una querula tromba.

E un'altra, ed un'altra — Non essa  
m'annunzia che giunge? — io domando.  
— Quest'altra! — Ed il treno s'appressa  
tremando tremando  
nell'oscurità.

Sei tu che ritorni. Tra poco  
ritorni, tu, piccola dama,  
sul mostro dagli occhi di fuoco.

Hai freddo? paura? C'è un tetto,  
c'è un cuore, c'è il cuore che t'ama  
qui! Riameremo. T'aspetto.

[...]

(*Notte d'inverno*, vv. 1-28)

L'allucinazione sensoriale, suscitata qui dalla sovrapposizione tra il rumore del fiume e quello di un treno, delega in più occasioni il senso del componimento alla ricostruzione del lettore. Dante non avrebbe mai concepito visioni o sogni di questo tipo; nei vari casi disseminati nella *Vita Nova*, i testi risultano comprensibili grazie alla coesione strutturale interna, alla selezione di temi e situazioni convenzionali (dunque 'rituali' e non biografiche) o all'inclusione delle liriche in una cornice in prosa che, nel momento stesso in cui soggettivizza l'occasione, ne chiarisce appieno anche il loro significato. Rispetto al controllo logico-discorsivo di Leopardi, l'innovazione pascoliana emerge

anche nel diverso effetto della deissi: nell'*Infinito* i riferimenti circostanziali hanno la funzione di strutturare in modo coerente e razionale lo sviluppo della fantasia poetica, guidando il lettore nel processo di assimilazione e sostituzione delle coordinate spazio-temporali; l'io lirico, inoltre, sembra ripercorrere la propria esperienza da una prospettiva distante e lucida, segnalata anche dal passato remoto dell'*incipit*. I deittici leopardiani, dunque, pur alludendo a una geografia privata, orientano il lettore nello spazio, facilitando la comunicazione e la comprensione dell'esperienza. I deittici pascoliani suscitano interrogativi, tradiscono dei sottintesi autobiografici e personali, sanciscono apertamente lo 'svantaggio' del lettore rispetto all'autore e al soggetto lirico.

Dal momento che soluzioni come queste sembrano rappresentative della lirica moderna, la ballata romantica, che ne ha fatto largo uso, può essere a tutti gli effetti collocata tra le tappe del percorso che porterà al paradigma odierno, anche e proprio nell'essere diametralmente opposta alle strategie leopardiane. Seppure con cautela, si può ipotizzare che la ballata abbia offerto precocemente delle risposte a stimoli comuni anche alla poesia colta di fine Ottocento, benché non si possano verificare con certezza rapporti di causa-effetto o poligenesi. La ballata, con la sua ampia diffusione, può aver favorito e accelerato i tempi di un'indagine del folclore come bacino alternativo alla tradizione letteraria e come banco di prova per sondare la natura più 'autentica' e 'spontanea' della poesia, anche in via differenziale dalla prosa. In secondo luogo può aver rafforzato il concetto di lirica come testo che «nasce da un taglio metonimico che isola, dalla totalità della vita [ma anche di un racconto o di una descrizione], una serie di scene irrelate, come se le poesie fossero le terre emerse da un fondale biografico invisibile, e come se la scrittura imitasse le reticenze di una pagina di diario o di una lettera alla persona amata».<sup>111</sup>

Nella seconda parte di questo studio si è anche detto che l'elaborazione letteraria di strategie folcloriche (attiva tanto nelle ballate quanto in Pascoli e altri autori minori tra Otto e Novecento) può alterare la ricezione e la concezione stessa dei componimenti. Le conseguenze principali sembrano essere due. La prima è la codificazione dell'oscurità come elemento estetico fine a se stesso, atteso e ricercato tanto dagli autori quanto dai lettori. Si tratta di una condizione che non inficia di per sé la fruizione del testo e che anzi sembra del tutto naturale nelle canzonette di oggi, dove gli ascoltatori tendono ad accettare l'enigma come elemento costitutivo del genere.<sup>112</sup> In un certo senso questo tipo di processo caratterizza anche la lirica anglosassone, che da sempre mantiene un rapporto più saldo con la dimensione performativa, anche solo a livello virtuale. Un testo come *There came a Day at Summer's full* di Emily Dickinson, che Zuliani [2005] confronta con il mottetto *La speranza di pure rivederti*, è sicuramente oscuro ed enigmatico, ma presenta comunque una salda coerenza strutturale e una sorta di convenzionalità implicita, da intendersi come schematicità formale, enunciativa e tematica dove i sottintesi, più che rivendicare la specificità dell'io, sembrano

---

<sup>111</sup> Mazzoni 2005, p. 104.

<sup>112</sup> Vd. Zuliani 2005, pp. 427-428.



presupporre un orizzonte condiviso in cui l'oscurità si dà come elemento atteso.<sup>113</sup> La seconda alterazione comporta invece un assorbimento delle strategie popolari in temi e situazioni specificamente autoriali. È un processo a cui Pascoli sembra prestare molta attenzione nei *Canti di Castelvecchio*, importando nel canto lirico e autobiografico una serie di espedienti volti ad accrescere la frammentarietà, le lacune, l'impressionismo rapsodico della dizione. La ballata romantica può aver anticipato e forse favorito anche questo atteggiamento, almeno per due motivi: trattandosi di un genere d'importazione, fin dalle origini venne accostato alla tradizione lirica vera e propria (vd. parte seconda, capp. I. 4 e II. 4), che in Italia aveva da tempo interrotto il rapporto con la dimensione sociale e popolare. Di conseguenza, la ballata romantica rivendicava in vario modo una distanza autoriale, tematica e/o creativa, fino alle acrobazie artificiali della seconda generazione di ballatisti. L'accostamento alla lirica e l'assorbimento del folclore in strutture letterarie ad esso estranee producono anche casi di intersezione tra i generi e di ambigua identificazione dell'io lirico con l'io autoriale (vd. parte seconda, cap. II. 4), se non altro nel contesto molto vario delle antologie o delle raccolte poetiche. I *Canti di Castelvecchio* sembrano giocare consapevolmente su questo interscambio, quasi introducessero nel 'libro di poesia' dinamiche attivate più o meno casualmente nelle raccolte dei ballatisti e lirici del tempo. L'applicazione di sottintesi e lacune folcloriche a temi e situazioni biografiche apre la strada, seppure in via del tutto embrionale, a quel tipo di 'difficoltà' e di soggettivazione dei correlativi oggettivi poi peculiare del nostro Novecento. Alla base della lirica di Montale vi sono ovviamente stimoli più diretti e recenti, che con ogni probabilità non contemplanò la ballata romantica, né il folclore. Ma la diffusione di un certo atteggiamento compositivo può essere stata favorita, a monte, dalla fortuna della ballata e dalla replicazione di alcuni suoi meccanismi nella sintesi lirica e raffinata di Pascoli.

---

<sup>113</sup> Vd. Zuliani 2011, pp. 427-428

### III. Declino e persistenze delle forme narrative

#### 1. Tendenze ritmiche ottocentesche

Una riflessione sul ritmo e sulla prosodia, cui è stato dedicato ampio spazio nella parte terza, si complica nella seconda metà dell'Ottocento soprattutto per gli sviluppi del verso libero e per un ricercato atteggiamento di allusione e dissimulazione da parte degli autori. Per tracciare una panoramica della questione, senza entrare nel dettaglio dei processi di liberazione metrica, che è argomento troppo ampio e complesso per essere trattato qui, ci si può servire di alcuni spunti offerti da uno studio di Elena Coppo sul verso libero.<sup>114</sup>

Gli stimoli maggiori alla nascita di una metrica libera in Italia sembrano essere tre: le poetiche d'Oltralpe, il versetto whitmaniano e la sperimentazione barbara di Carducci. Questi modelli indirizzarono la scrittura in direzioni più prosastiche che lirico-melodrammatiche, rispondendo a un atteggiamento già attivo nel Settecento: la presa di distanza dai generi di consumo o dalle canzonette di scarso valore tematico-creativo si concretizzò in un ammiccamento alla prosa, al verso composto, all'adattamento delle misure sul respiro della frase o su quello di un virtuale calco dei metri classici e carducciani.<sup>115</sup> Se è quindi vero che l'allentamento delle norme tradizionali incrementò, tra Otto e Novecento, il dibattito sul *ritmo* come elemento portante della scrittura poetica, va anche osservato che la ricerca in tale direzione valorizzò soprattutto i principi di varietà e dissimulazione, con un approccio che conciliava costanti sillabiche, accenti, strutture sintattiche, fino a una gestione 'per l'occhio' (di per sé non riconducibile a un ritmo orecchiabile) del discorso poetico. Venne insomma portato all'estremo l'assunto graviniano, e in genere settecentesco, di ritmo come armonia prosodica, lessicale e retorica in grado di assegnare alla poesia le risorse discorsive della prosa e di rivendicarne al contempo la natura differenziale. Lo sviluppo del verso libero, in definitiva, pur accendendo i riflettori sulla questione del ritmo, produsse soprattutto quello che Jannaccone ha definito, a proposito di Whitman, un «ritmo logico» e «psichico»,<sup>116</sup> dove «la struttura dei versi e ancor più delle strofe è determinata dallo svolgersi del pensiero che vi viene espresso».<sup>117</sup>

Non mancarono tuttavia le reazioni. Un esponente di grande importanza della linea contraria al versoliberismo e alla prosaificazione della poesia fu Giovanni Pascoli, che nella *Lettera a Giuseppe Chiarini* ribadiva l'importanza del ritmo (e del «ritmo solo») quale elemento «essenziale ed elementare» della poesia:

---

<sup>114</sup> Vd. Coppo 2019.

<sup>115</sup> Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2010, pp. 38-39: «Paradossalmente, addirittura il tardo classicismo di Carducci aveva gettato le basi per un simile comportamento. Un settenario e un novenario messi su una sola linea corrispondono a un esametro di fatto solo perché la poetica di Carducci mi costringe in qualche modo a crederci».

<sup>116</sup> Coppo 2019, p. 125.

<sup>117</sup> Ivi, p. 125.

ciò che Pascoli non accetta è proprio la tendenza a confondere la poesia e la prosa: dal suo punto di vista, le norme che tradizionalmente regolano la forma poetica sono proprio ciò che fa della poesia una forma d'arte, raffinata e difficile come l'arte sempre è e sempre deve essere, e non hanno mai rappresentato un ostacolo per i grandi poeti, anzi, ne hanno determinato la grandezza.<sup>118</sup>

Non bisogna credere, però, che Pascoli intendesse la prosodia alla stregua dei ballatisti qui presi in esame. Egli, al contrario, proprio nell'intento di valorizzare il ritmo, sviluppò soluzioni innovative. Si ricorderà che le sincopi percepibili in alcune ballate derivavano non tanto da un'infrazione della regolarità, ma piuttosto da una meccanica fedeltà al profilo ritmico dei singoli versi, non sempre armonizzabili nella strofa. Pascoli, invece, pare invertire la tendenza agendo proprio sul versante della varietà e dell'irregolarità metrica. Da uno spoglio delle opere liriche, Luca Zuliani [2013] ha evidenziato un sistema di *sinafie strofiche* o *di partizione* che evidenzia bene l'approccio dell'autore. Nel *X agosto*, dove il metro è composto da decasillabi anapestici e novenari dattilici reciprocamente alternati all'interno delle quartine, Pascoli sembra agire in modo tale da rendere uniforme la prosodia della strofa:

affinché la strofa risulti una sequenza regolare di dodici anapesti, per un totale di 37 sillabe metriche, all'interno delle quartine il secondo e il quarto verso cominciano sempre in consonante e il terzo sempre in vocale, in modo che la sillaba iniziale del terzo verso di ogni strofa [...] si elida per anasinafe.<sup>119</sup>

Non sempre l'impiego della sinafia supporta un principio di respiro ritmico regolare. La norma a cui può essere ricondotto l'espedito resta di tipo sillabico: «i versi possono essere ipermetri o ipometri, ma è sempre uguale il totale delle sillabe metriche di ogni strofa, calcolate come se si trattasse di un unico verso».<sup>120</sup> Con ogni probabilità, però, «per Pascoli la sinafia permetteva una migliore resa ritmica nella lettura delle strofe, anche se passava inosservata».<sup>121</sup> Si può anzi concludere che, in questo modo, l'autore convalidasse un'esigenza di libertà espressiva e formale su fondamenta assai regolari, tanto nella resa ritmica complessiva quanto sul piano metrico-sillabico.<sup>122</sup>

La ricerca di un ritmo più regolare e orecchiabile, nel secondo Ottocento, era stimolata sia dall'interesse per i canti epico-lirici del folklore sia dal dibattito attorno alla metrica classica seguito alla proposta 'barbara' di Carducci.<sup>123</sup> Da questo punto di vista possono risultare sintomatiche le riflessioni proposte nei manuali coevi, e in particolar modo ne *Il ritmo dei versi italiani* (1874) di Francesco Zambaldi, un vero

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 127

<sup>119</sup> Zuliani 2013, p. 204.

<sup>120</sup> Ivi, p. 202.

<sup>121</sup> Ivi, p. 220.

<sup>122</sup> Su questo espediente ha condotto delle verifiche anche Francesca Scaglione (2017), concentrando l'attenzione sugli *Inni* di Giovanni Pascoli.

<sup>123</sup> Vd. Coppo 2019, p. 97 e ss.

punto di riferimento per l'ambiente letterario e critico del secondo Ottocento.<sup>124</sup> Lo studioso parte dall'analisi della metrica classica per ipotizzare un'interpretazione ritmica della versificazione italiana (corsivo mio):

I vecchi trattatisti scrissero di metrica allorché quel segreto [il principio ritmico della metrica classica] s'era perduto e nelle forme dell'arte antica, separate dal ritmo che n'era stato il principio generatore, furono credute diversità sostanziali quelle che non erano se non varietà accidentali, e quindi si costruirono sistemi arbitrari e complicatissimi che ritardarono per tanto tempo la scoperta del vero. Tutto questo viluppo cominciò a districarsi quando allo studio dei tipi metrici fu applicato *un principio unico e sostanzialmente invariabile* come la natura umana, cioè il senso ritmico. Questo metodo e i criteri generali a cui dobbiamo tanta luce nella metrica antica possono, a parer mio, servire utilmente anche allo studio della nostra e agevolare le ricerche intorno all'origine e alla natura dei metri moderni.<sup>125</sup>

Nucleo fondamentale della teoria di Zambaldi è appunto la natura immutabile e istintiva della prosodia: «per quanto il nostro sistema di versificazione sia diverso dall'antico» – afferma – «l'essenza del ritmo rimane pur sempre la stessa».<sup>126</sup> Per approfondire l'indagine l'autore si richiama poi alla musica, concepita secondo un'impostazione del tutto moderna:

Il ritmo è costituito da due elementi, dalla divisione del tempo in intervalli eguali e dall'aggruppamento di questi intervalli a due, a tre, a quattro, ecc., in maniera che ne risulti un numero determinato di serie eguali. Il nostro senso deve percepire il passaggio dall'uno all'altro intervallo e dall'una all'altra serie, per cui il segno che indica l'incominciare di una nuova serie deve avere maggior forza degli altri che dividono gl'intervalli medi d'un periodo stesso. Nella nostra musica agl'intervalli corrisponderebbero i quarti, alle serie le battute.<sup>127</sup>

Se può lasciare perplessi l'accostamento dei ritmi antichi alle misure delle battute musicali (per cui, secondo Zambaldi, un giambo e un trocheo corrisponderebbero al 2/4, uno spondeo o dattilo al 3/4 etc., con tanto di rappresentazione nel pentagramma), va ammesso che l'idea non si distanzia troppo dal concetto originario di *arsi e tesi*, al di là del diverso modo di intendere il movimento ritmico. Stupisce invece molto di più che tale principio venga applicato ai versi della tradizione italiana. Secondo Zambaldi, la quantità sillabica sarebbe «divenuta indifferente» solo perché le sillabe, in epoca post-classica, «non conservano più un valore loro proprio e costante da limitare il ritmo, sicché la lunga richiedesse una nota lunga e la breve una breve»; di ciò sarebbe testimone la libertà dei compositori moderni, che possono, a differenza degli antichi,

---

<sup>124</sup> Sul verso accentuale, l'influsso della metrica barbara e la riflessione nei manuali ottocenteschi vd. Ivi, pp. 50-52.

<sup>125</sup> Zambaldi 1874, pp. 3-4.

<sup>126</sup> Ivi, p. 4.

<sup>127</sup> Ivi, p. 5.

«esprimere ogni sillaba con note di vario valore». Il principio, noto effettivamente a chi si occupa di composizioni per musica, presuppone la subordinazione del testo al ritmo musicale e al contempo la necessità di far corrispondere a ogni sillaba tonica un tempo forte e a ogni sillaba atona un tempo debole; trasposto sul piano poetico («la stessa libertà hanno i poeti moderni, i quali assoggettando il ritmo alla parola, danno alle sillabe un valore diverso, secondo il posto che hanno nel metro»)<sup>128</sup> si possono avere due possibilità: comporre i versi sulla base di un ritmo regolare, come nei testi per musica e come più facilmente si fa con i parisillabi; ricondurre le misure più varie a un ritmo virtuale regolando la velocità della lettura, come quando, all'interno di una battuta musicale, un tempo debole viene scomposto in note di minore durata corrispondenti ad altrettante sillabe atone. Ma le parole e gli esempi di Zambaldi possono chiarire meglio l'assunto:

Ma se la quantità è divenuta indifferente nella nuova metrica, sarebbe grande errore il dedurre che tutte le sillabe dei metri ad accenti abbiano durata eguale. Chi recitasse dei versi dando a ciascuna sillaba egual valore di tempo, non vi troverebbe quasi più ritmo. Provi il lettore a recitare a tempo:

nel mezzo del cam-min di nostra vita

e vedrà quanto più rapidamente pronunzia la prima parte del verso a paragone della seconda. [...] Per es., recitando a tempo il verso: «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura» le sillabe «a dir qual» sono più rapide delle ultime «è cosa dura»; se invece dicessimo «Ahi quanto è cosa dura a dir qual era» s'invertirebbe il rapporto, e le sillabe «è cosa» sarebbero brevi in confronto di «a dir qual».

Dal punto di vista linguistico, la posizione di Zambaldi si spiegherebbe come una sostituzione del principio di isocronia accentuale a quello di isocronia sillabica: nella percezione del ritmo poetico, come nel canto musicale, il verso può essere riportato a una regolarità ritmica di fondo alterando la velocità di lettura delle sillabe al fine di uniformare il tempo tra un accento tonico e l'altro. Questo tipo di concezione può sembrare del tutto priva di fondamenti, ma gli studi metrici novecenteschi si sono più volte soffermati sulla possibile natura ritmica della versificazione, individuando delle costanti che tuttavia non sembrano corrispondere a una regolarità fondata sul rapporto 1:1 tra tempi forti e accento tonico delle parole. L'analisi dell'endecasillabo dantesco che propone Zambaldi, simile per certi aspetti alla 'lettura ritmica' proposta da Burroni nel suo manualetto (vd. *supra*, parte III, cap. I.3), prevede invece l'accorpamento delle sillabe in gruppi prosodicamente gerarchizzati, con pochi accenti forti che condizionano la velocità di lettura per riportare il verso in una scansione uniforme. Giovannetti, affrontando la questione del verso accentuale, nota che Riccardo Bacchelli, capostipite di una serie di tentativi in questo senso, definiva il verso come «una misura in quattro

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 19.

tempi, scandita su quattro accenti, quantitativa e complementariamente sillabica»,<sup>129</sup> dove il «riferimento quantitativo» si spiegherebbe «perché le forme di isocronia ritmica importano una sorta di allungamento della sillaba tonica e una vera e propria contrazione delle atone».<sup>130</sup>

Ciò che emerge da questa panoramica è una perdita di riferimenti stabili e condivisi che delega l'analisi del verso alla lettura personale, a un'idea di ritmo tanto regolare nella teoria quanto, nella sostanza, inafferrabile e soggettivo. Tutto ciò fotografa una situazione fluida, complessa anche sul piano metodologico, con atteggiamenti che privilegiano strategie di variazione e compensazione, armonia individuale, «ritmo riflesso» (per usare un termine pascoliano), dove anche la cantabilità viene dissimulata e l'*aritmia* assunta come espediente irrinunciabile.<sup>131</sup>

## 2. Equilibri polimetrici

A risentire di tutte queste dinamiche, oltre naturalmente alle forme chiuse della tradizione, sono anche i metri della ballata. Nei primi decenni del Novecento l'abilità formale è a tutti gli effetti un criterio per misurare il grado di consapevolezza e creatività dell'artista. Il superamento di moduli tipici della canzonetta epico-lirica o della ballata è quasi un punto di partenza per chi volesse elevarsi al di sopra di una tradizione di maniera e di consumo. Gozzano, a fronte della pubblicazione della lirica *L'esperimento* (1908) nel periodico «Il viandante», tiene a ribadire al direttore Tommaso Monicelli la propria distanza rispetto a testi giovanili come quello,

---

<sup>129</sup> Vd. Giovannetti, Lavezzi 2010, p. 272.

<sup>130</sup> Ivi, p. 272. Per una riflessione sulla concezione accentuale della metrica vd. Zuliani 2019, dove tra l'altro si fa riferimento a un probabile influsso della musica moderna sulla poesia, di cui Zambaldi sembra quasi costituire un sintomatico precedente in sede teorica. Sul processo di applicazione di un ritmo virtuale, quasi una sovrastruttura accentuale per differenziare la poesia dalla prosa, cfr. Ivi, p. 22 a proposito di Buffoni che legge il suo testo *Di Leopardi che ritorna col pensiero a Roma*: Ci sono però due elementi significativi che emergono dalla lettura: il primo riguarda il titolo e il primo verso. Buffoni legge il titolo con la normale intonazione della lingua parlata, ma quando ripete la stessa frase come primo verso, introduce una scansione non naturale, basata sugli accenti: «Di Leopardi – che ritorna – col pensiero – a Roma». Si potrebbe obiettare che ciò potrebbe essere solo una tecnica di recitazione, altrettanto valida per i versi tradizionali. Ma Buffoni smentisce questa possibilità: quando ai vv. 2-4 legge la citazione da Leopardi (la parte sottolineata a puntini), recita in modo completamente diverso, scandendo il verso nella sua unità pluriaccentuale e non segmentandolo in sottounità ritmiche. In pratica, nella colta poesia di Buffoni la metrica è percepita come differente da quella che presiede agli endecasillabi di Leopardi. [...] Forse un modo di formalizzare il fenomeno è il seguente: la dizione enfatica che oggi si ritiene adatta alla poesia tende naturalmente (o meglio istintivamente, come si diceva) ad andare nella direzione di una metrica accentuale, basata su unità ritmiche».

<sup>131</sup> In generale, come osserva Bozzola, in Carducci e in alcuni altri autori del secondo Ottocento le aritmie nel trattamento dei tipi versali, in particolare nell'accostamento di settenari melici e non, ma anche dell'ottonario, assumono un profilo più ricercato e consapevole rispetto a precedenti infrazioni episodiche (vd. Bozzola 2016, p. 108). L'*aritmia* sistematica può essere a sua volta un indizio di come la questione ritmica fosse al centro della riflessione ottocentesca e di come l'idea di ricercatezza andasse di pari passo con quella di dissimulazione e varietà, quasi a certificare, e *contrario*, un istinto tendente invece all'inerzia, alla cantabilità, alla monotonia. Ivi, pp. 97-101.

caratterizzati dalla forma del polimetro e da una versificazione a suo dire non ancora consapevole:

E licenziala dunque! Non la posso riscattare con altra lirica mia. E tu m'induci così affettuosamente alla pubblicazione che non so più dirti di no. Ma sappi tu, e sappia il pubblico dei tuoi lettori, che l'*Ipotesi* è cosa della mia prima maniera, scritta poco più che ventenne, in quei polimetri che oggi – affinato a una metrica più severa – mi risultano intollerabili.<sup>132</sup>

Tale soggettivazione del metro ostacola l'individuazione di modelli ballatistici anche dove sono chiamati in causa in maniera esplicita, come nelle liriche dello stesso Gozzano. Nei *Colloqui*, pur non mancando un'evidente senso di musicalità e leggerezza, la monotonia è bilanciata e attenuata dalla predilezione per misure tradizionali (endecasillabo e settenario), dalla disseminazione di sincopi ritmiche e dalla dissimulazioni del metro per mezzo della sintassi.

Nel complesso, per misurare eventuali tracce formali della ballata nel Novecento, sarebbe necessario possedere studi approfonditi sulla ricezione e rielaborazione dei metri che l'hanno caratterizzata nel corso del XIX secolo, a partire dalla canzonetta.<sup>133</sup> Per ciò che riguarda la polimetria, invece, bisognerà constatare due fenomeni: la marginalità novecentesca delle macrostrutture poetiche, quelle composte, cioè, dalla giustapposizione di sequenze narrative; la diversa fisionomia della varietà metrica all'interno di componimenti o sequenze isolate: quest'ultima, nel XX secolo e oltre, tende a presentarsi genericamente come alternanza di «versi di varia misura senza una struttura regolare (anche per quanto riguarda lo schema delle rime)»,<sup>134</sup> in un modo, cioè, che snatura il concetto stesso di polimetria. Pare dunque inopportuno avviare qui, e solo ora, una ricerca così complessa sul fronte della lirica. L'eredità della polimetria emerge invece nelle forme narrative più eccentriche, come i romanzi in versi del Novecento, che ci permettono se non altro di formulare qualche ipotesi di lavoro.

Nella *Ballata di Rudi* (che sembra alludere al nostro genere anche nel titolo) gli inserti cantabili mantengono la funzione mimetica tipica dei prosimetri o dell'idillio mariniano. Al cap. XIX, ad esempio, l'evidente cambio metrico sancisce il passaggio dalla narrazione esterna (in versi lunghi) alla canzonetta di Rudi:

[...] c'è il Toro ora in Borsa, non c'è l'Orso, spiegava l'altra sera Rudi al night [...]

C'è il toro e non c'è l'Orso  
avanti a tutto spiano  
chi seguirà il mio gioco  
sarà il re di Milano

---

<sup>132</sup> In G. Gozzano, *Poesie*, p. 346, nota 1.

<sup>133</sup> Si segnala che Ilaria Cavvallon sta concludendo un dottorato di ricerca su questo argomento presso l'Università degli Studi di Pavia.

<sup>134</sup> Beltrami 2011, p. 393.

come Sindona, Calvi  
e tutta la compagnia  
la più bella che ci sia  
la più ricca che ci sia<sup>135</sup>

(*La ballata di Rudi*, XIX, vv. 14-24)

Nella *Capitale del Nord* di Majorino la voce parenetica dell'io lirico, posta agli estremi della cornice, si esprime in endecasillabi sciolti dal tono grave e civile, con evidenti reminiscenze leopardiane:

*O mia città vedo le porte gli archi  
che un tempo limitavano il tuo cauto  
intrecciarsi di case strade parchi  
oggi spezzarti come una frontiera  
o come una catena di pontili  
congiungere le tue zone più vili  
ai box del centro dove grandi banche  
rivali o consociate in busta chiusa  
da vita o morte in crediti d'usura  
legate col cordone ombelicale  
del capitale e in loro trasformate  
e quelle in questa ritmica simbiosi  
le sedi razionali dell'industria  
con l'asino alla mola e in nuovi impianti*

(*La capitale del nord*, vv. 1-14)

All'interno del testo, invece, le voci della gente vengono stilizzate con una cantabilità mimetica di stampo pascoliano:

<i>Lamberti che ore saranno? –</i>	2 5 8
<i>Ridendo Carrelli domanda –</i>	2 5 8
<i>Le ore di ieri – si ride</i>	2 5 8
<i>si ride si ride – a quest'ora</i>	2 5 8

(*La capitale del nord*, I, vv. 41-44)

In un passo in cui viene presentato il personaggio di Carlo, la ritmicità del dettato è ulteriormente acuita con l'inserzione di una filastrocca (quasi una 'conta') vagamente narrativa, poi subito riportata alle quartine della 'cornice':

Guardando le inserzioni  
il laureato va

---

<sup>135</sup> *Ivi*, XIX, p. 311, vv. 14-24.



come una bella barca  
traversa la città  
posteggi piazze tram  
in biblioteca stop

Carlo ordinava preciso paziente  
lo zucchero in azzurri sacchetti  
la pomice nei pacchi d'olio in latte  
il miele in vasi e in alto i mandarini

(*La capitale del nord*, I, vv. 106-122)

Nella *Camera da letto* di Bertolucci, Morbiato ha evidenziato la funzione 'distanziante' delle sequenze caratterizzate da un accorciamento omogeneo dei versi; il caso più esemplare è quello di una 'cabaletta' o pseudo-canzonetta inserita al termine del cap. XXVII:

O pacifica attesa  
cuore che rallenta la corsa  
sguardo che s'abbandona posandosi  
su altre ragazze del '30  
con blanda condiscendenza.  
O subitanea trovata  
della bibita presa  
dal secchio faticoso  
dell'ambulante incurvato  
da stanchezza e da spiccioli,  
lieto imbarazzo alle mani  
per le bottigliette imperlate,  
brindisi senza parole  
alle atlete fregiate  
dal sigillo del sole

(*La camera da letto*, XXVII, vv.160-174)

Come si può notare, il modello melico è qui solo alluso per eccesso di ritmicità e riduzione delle misure, a testimoniare di come «il metro istituzionale [...] debba passare attraverso il filtro della soggettività e uscirne mutato se vuole recuperare almeno in parte il proprio potere di dicibilità».<sup>136</sup> Nel contesto della narrazione in prima persona, però, l'ipotetica canzonetta interrompe il senso di angoscia espresso nel lungo 'recitativo' che la precede:

Nella prima parte (vv. 1- 159), il «lungo, filato "recitativo"» si racconta degli inizi lenti, quasi impercettibili e costituiti di gesti minimi, del rapporto fra i due giovani;

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

il protagonista si ritrova ad aspettare N. e la sorella minore partite per una nuotata, custodendo l'orologino da polso che gli è stato affidato in un crescendo di ansia dovuta al fatto che da un certo punto egli le ha perse di vista, scomparse in lontananza tra le onde. [...] A rompere l'inquietudine di A. sarà un venditore ambulante di camparisoda, indicandogli le ragazze già riemerse dei flutti e avvicinantisi a lui; è giusto allora dedicare a questa figura di «uomo irsuto, abbronzato e biancastro» (v. 150) l'«allegra, improvvisa “cabaletta”» che chiude il canto (vv. 160-174).<sup>137</sup>

Nella *Buranella* di Bianca Tarozzi, altro racconto autobiografico, l'oscillazione delle misure pare seguire questa logica anche in diacronia: rispetto alle sezioni centrali e finali del 'romanzo', i ricordi di infanzia e adolescenza si articolano sovente in strofette di versi brevi e ritmici, in un caso con riferimento quasi autoironico alle ballate di Villon, di cui l'autrice valorizza temi e situazioni anche ottocentesche:

Intanto me mancava il dizionario  
e il libro di latino era lo stesso  
che usava mia sorella:

lei, più brava,  
lo sfogliava più spesso,  
me lo dava  
se chiedevo il permesso.

[...]

Nell'ora di francese la insegnante –  
giovane, dallo sguardo  
sognante, miope, *souriant aux ages* –  
ci ammoniva coi versi di Villon,

leggeva le nostalgiche ballate  
delle dame stupende e sfortunate  
del bel tempo che fu.  
*No, non cercate*

*Di saperne di più:*  
*Flora, Thaïs*  
*Berthe au grand pied, Bietris, Alis...*  
*svanite, come nebbia o neve al sole !*

(*La buranella, Lezione di matematica, II, vv. 17-44*)

---

<sup>137</sup> Morbiato 2016, pp. 142-143.

In un recentissimo romanzo in versi, *E niente è ciò che è* di Roberto Nassi, il meccanismo polimetrico sembra evidenziare una netta distinzione contenutistica, in questo caso con ritorno a funzioni più tradizionali: la cornice in terza persona è in ottastiche di versi lunghi e discorsivi; la voce del protagonista si esprime in prima persona negli endecasillabi sciolti; la mimesi drammatica è veicolata con strofette di versi brevi. In tale meccanismo, però, le strofette liriche svolgono una funzione diegetica più limpida e immediata rispetto alla cornice esterna, dilatata dalla voce di un narratore che, servendosi della focalizzazione variabile e di discorsi diretti liberi, commenta e approfondisce la vicenda fino a esserne liricamente coinvolto. Ecco ad esempio alcune delle prime ottastiche relative al personaggio don Marcello:

La spontanea attitudine a stare tra la gente  
l'ascolto paziente intervallato dal conforto  
di parole che sembrano nuove o rinnovate  
in minimi antefatti di esitazione, il sorriso  
sorgivo – un bagno di serenità per chi lo ascolta –  
gli valsero la svelta simpatia del paese,  
ma chi l'avesse visto nell'intimo di una stanza  
avrebbe forse avvertito in quella calma

persino un poco grave l'età  
che irradiava all'intorno come un'aura  
qualcosa di simile al bordo di una pena smussata,  
lascito impronta spolverato di dimenticanza  
di un antico viandante in transito su un cuore non suo.  
[...]

(*E niente è ciò che è*, I, vv. 33- 45)

Ecco, invece l'incontro tra don Marcello e Anna, rivissuto in prima persona dal sacerdote:

Anna

Buongiorno, disturbo? faccio  
avrà la mia età suppergiù  
occhi come il mare di notte  
guizzi di delfini insonni  
un'aria adolescente perfino  
quella frangetta nera sulla fronte  
Sono il nuovo parroco

*Sì lo so, don Marcello*  
Solo pochi minuti  
mi pareva bello

conoscere le famiglie  
il paese no è poi così grande  
si può fare

Pausa

Diglielo dai diglielo su  
e glielo dio  
che l'ho scorta in chiesa  
che mi ha colpito  
e mi ritrovo più impacciato di lei

(*E niente è ciò che è*, I, *Anna*, vv. 1-18)

Per interpretare la discontinuità della polimetria novecentesca rispetto alla tradizione bisogna tenere conto dei due aspetti cardine della poesia moderna e del romanzo in versi: la persistente 'liricità' o soggettivazione del testo, anche quando in terza persona (vd. ad esempio l'istanza parenetica di Majorino); la distanza del paradigma contemporaneo da un ottocentismo di stampo melico e popolareggiante. Come si è detto in precedenza (parte terza, cap. III. 4), la ballata romantica agevola il processo di ricodificazione delle forme metriche proprio nel momento in cui ne conserva la funzione all'interno dei propri meccanismi: l'ottava e l'endecasillabo sciolti si lirizzano (pur restando nella cornice esterna del canto epico-lirico), mentre le forme dell'ode-canzonetta assumono una funzione anche diegetica, poiché inseriti in un contesto che presuppone la narrazione. Nei casi appena esaminati si osservano alcuni fenomeni che possono valere come costanti: la canzonetta viene allusa anche solo per accorciamento dei versi, senza una ripresa fedele delle forme chiuse che la caratterizzano, e questo ci rimanda alla necessità di uno studio sulla rielaborazione dei metri melici nella poesia libera del Novecento; le forme brevi possono mantenere la loro originaria funzione allocutiva (quella, per intenderci, delle romanze inserite nelle novelle o dei polimetri mariniani), ma molto spesso veicolano un contenuto diegetico o mimetico che anzi si presenta come più schietto e impersonale rispetto alla cornice; la liricità degli inserti melici o cantabili (anche solo per allusione visiva) assume una funzione distanziante o persino parodica rispetto alla liricità più profonda e sincera della cornice. Come ipotesi di lavoro sul panorama poetico più generale, allora, ci si potrebbe chiedere se il processo di contatto e distanziamento dalla ballata non possa aver influito sulla ricezione delle forme meliche nel Novecento, assegnandovi non solo contenuti narrativi (come già nei testi epico-lirici), ma anche una funzione (auto)distanziante o (auto)parodica. Per fare solo un esempio, ne *La maestra di piano* di Marino Moretti, testo in terza persona ma inserito nel contesto di una silloge lirica (*Poesie scritte col lapis*), le quartine di settenari melici introducono una sequenza più narrativa e dinamica rispetto alle quartine di endecasillabi della cornice, che invece inglobano le angosce della protagonista fino a dilatare dall'interno anche il tempo del racconto:

Ha smesso il lutto. Una vestina chiara.  
Beethoven, terza pagina. Un sorriso  
nell'ombra. S'è levata d'improvviso  
con quel sorriso nella bocca amara.  
Ha sonato di nuovo. La sua testa  
ferma fra le candele. «Non dovete  
cedere.» Sguardo. «Pallide, inquiete  
mani...» E la mano che più soffre è questa.

\*

Un fruscio di quaderni.  
L'agilità di tocco  
di un'allieva. Uno sciocco  
esercizio di Czerny.  
Egli è dunque arrivato  
questa volta importuno.  
Su la soglia qualcuno  
trattiene il fidanzato.  
Or la fronte che scotta  
s'appoggia alla vetrata.  
La campana malata  
chiama al tempio di Isotta.  
Giornata grigia: Piove:  
giornata grigia e stolta.  
Eh via, or che s'ascolta?  
Eh via, Czerny è Beethoven?

\*

Beethoven, terza pagina. La testa  
fra le candele, due ceri sottili.  
«No, non sonare. Andiamo. Quanti aprili  
ci aspettano al di là della foresta.»  
Non ode. Volta. Pallide, inquiete  
mani. La testa fra le due candele.  
«Anima, dammi un poco del tuo fiele,  
un poco del tuo male, anima: ho sete»

### 3. Forme tradizionali

3.1. Con la novella in versi, l'ottava rima sembra esaurire la propria vitalità e parabola storica. Come si è visto al cap. III della terza parte, la tendenza 'generativa' che emerge nelle opere romantiche prelude già di per sé a un superamento della forma chiusa a favore dell'endecasillabo sciolto o della prosa. La via classicistica, sintomatica invece di una geometrizzazione della forma, non pare riaffermarsi nel Novecento nemmeno all'interno della sperimentazione neometrica, che privilegia forme prettamente liriche come il sonetto, la canzone o persino la sestina.<sup>138</sup> A differenza della terzina dantesca, ripresa in senso narrativo nei poemetti di Pascoli e di lì, passando per Pasolini, rimessa in circolazione anche nel XX secolo, l'ottava pare subire simultaneamente il destino delle forme chiuse e dei generi narrativi, restando di fatto ai margini della poesia moderna. Persino nel romanzo in versi viene ripresa assai raramente, e per lo più come 'indizio metrico' in opere che ostentano una ripresa di generi ormai anacronistici. La si ritrova nel già citato poema 'epico' *Ogni cinque bracciate* di Vincenzo Frungillo, dove è ridotta a una funzione simbolica, a 'forma' in grado di indicare una progettualità semantica e strutturale. Nella ripresa del metro, l'autore conserva lo schema rimico ma non rispetta una misura versale standard, con l'effetto di rendere l'ottava un segno quasi per l'occhio. L'azione delle rime è lenita dall'estensione e dal trattamento prosastico del verso, che pare agire come criterio strutturale minimo, se non a volte esclusivo, della sintassi e dell'intonazione:

Senza il pregiudizio della parte sbagliata  
ora nuota nell'acqua azzurra della piscina,  
trasparente a se stessa, affilata nella bracciata  
sulla superficie che brilla come di brina,  
ascolta i tonfi dell'acqua tagliata  
e segna nella tempia il ritmo della vita.  
Nessuna sconfitta ora, nessuna vittoria,  
lei decide in centesimi di secondo la sua storia.

Ute sa di essere la più brava e s'allena,  
senza sosta, tre ore al mattino e tre ore la sera,  
il suo corpo cresce, s'adegua alla lena  
e muta coi giorni la forma che era  
esile e ossuta sotto il biondo pallido della pena  
ma non scompare sotto gli occhi la cera  
tesa di una bambina che brucia lenta  
quando è sola, guarda chi chiacchiera e non s'allena.

(*Ogni cinque bracciate*, I, ottave 3-4)

---

<sup>138</sup> Questo almeno il quadro che emerge dal manuale Giovannetti, Lavezzi 2010. Per la ripresa dell'ottava rima in ambito neometrico resta però ineludibile l'opera di Patrizia Valduga.

Lo stesso si può dire per *Giovanna d'Arco* di Maria Luisa Spaziani, che nel riesumere la tradizione del romanzo cavalleresco o della novella in versi di argomento medievale rende ancora più lampante lo scarto rispetto alla forma originaria. In questo caso il respiro dell'endecasillabo è rispettato, seppure con alcune infrazioni nella misura sillabica e nella prosodia,<sup>139</sup> mentre viene del tutto ignorato lo schema rimico. Dell'ottava, permangono solo lo scheletro esterno e l'espedito romanzesco delle riprese a distanza, che assegnano un lieve senso di chiusura a una discorsività di per sé molto prosastica (corsivi miei):

E io sarei fuggita come un ladro  
all'alba, con *mia madre* addormentata,  
povera donna lei che m'insegnava  
da piccola a pregare ed a filare.  
In Giovanna credeva. Ero costretta  
per l'ordine dell'Angelo a tacere.  
Mi guardava in silenzio. Mi sentiva?  
che *l'angelo parlasse* anche con lei?

Forse un *angelo parla* a tutti, eppure  
in quel supremo istante pochi ascoltano  
pochi hanno l'orecchio e l'ubbidienza  
delle radici che a gennaio dormono.  
Dal profondo una voce bisbiglia,  
giunge un brivido ai rami più lontani.  
Nessuno se ne accorse ma *è partita*  
a buie ondate un'altra primavera

*Mio padre* lo amai meno: mi pareva  
solo un cardo cresciuto fra le rose.  
Ma i miei fratelli avrebbero capito,  
odiavano gl'Inglesi più di me.  
Quegli orizzonti azzurri di colline  
(la mia bella Lorena) mi chiamavano.  
Il loro vasto abbraccio era un invito.  
Lasciare tutto. Tutto mi aspettava

(*Giovanna d'Arco*, II, ottave 4-6)

L'ottava romanzesca della Spaziani è l'esito a cui la novella in versi tendeva ma a cui non avrebbe mai potuto giungere per ragioni culturali e cronologiche. È infatti una

---

<sup>139</sup> Cfr. Maria Luisa Spaziani in *Giovanna d'Arco (Postfazione)*: «[...] questo non è un libro di storia. È un poema in ottave, genere popolarissimo alle origini della nostra letteratura [...]. È quindi in endecasillabi, sia pure senza la canonica rima finale. L'orecchio coglierà subito l'inserito di qualche decasillabo dovuto a precise ragioni espressive»

strofa che presuppone la liberazione della forma metrica e che assume valore, come l'intera opera, nel momento stesso in cui disattende gli schemi convenzionali e le tradizioni letterarie a cui si richiama.

3.2. Più duratura e vitale è invece l'azione dell'endecasillabo sciolto, che nella fase di liberazione della forma metrica assume, oltre alla precedente funzione differenziale ed emulatrice rispetto alla prosa, anche un ruolo resistenziale rispetto al versoliberismo. L'atteggiamento di Pascoli nei confronti dello sciolto è esemplare di questa nuova tendenza, presentandosi ai nostri occhi come sintesi e punto d'arrivo di alcune tendenze viste al capitolo III. 2 della parte terza.

Allo sciolto dei *Conviviali* ha dedicato due studi importanti Arnaldo Soldani,<sup>140</sup> a cui si farà riferimento qui di seguito. Nella celebre risposta all'inchiesta di Marinetti sul verso libero, Pascoli attribuisce allo sciolto la statuto di massima libertà in poesia; libertà che però «non doveva affatto apparire un valore positivo»<sup>141</sup> per l'autore, per cui «l'apparente apprezzamento del metro va in realtà rovesciato di segno»<sup>142</sup>. Nella lettera *A Giuseppe Chiarini*, inoltre, Pascoli critica l'impiego dello sciolto per la traduzione di testi classici in esametri. La sua adozione nei *Conviviali* si spiegherebbe allora come tentativo di «dare cittadinanza italiana specialmente ai poemi epici dell'antichità»,<sup>143</sup> ovvero di trapiantare l'epica classica in un contesto contemporaneo con un metro moderno in grado di riprodurre l'eco del «ritmo rigoroso» e del «passo ampio» dell'esametro. Ciò, nella prospettiva e sensibilità pascoliana, significava accentuare le risorse prosodiche del verso per frenarne «la consustanziale libertà» e la tendenza a cadere nella prosa, assegnando all'endecasillabo e al metro «un'evidenza ritmica e una 'chiusura' sconosciute, e anzi contrarie, all'uso che ne aveva fatto la tradizione italiana» (Soldani 1997, p.299). Sul piano prosodico, i dati offerti da Soldani evidenziano una radicalizzazione delle tendenze settecentesche: nei *Conviviali* domina di gran lunga un modulo accentuale dall'andamento giambico (con accenti fissi in 4a e 8a sede), la cui incidenza si attesta, secondo Soldani, attorno al 62%. A questo fa da leggero contrappunto il modulo tradizionale con ribattuta in 6a e 7a (10%), che può essere interpretato sia come riproduzione della chiusura in adonio dell'esametro (aspetto su cui insiste particolarmente Beccaria<sup>144</sup>) sia come un richiamo molto chiaro alla tradizione poetica italiana.<sup>145</sup> Ne risulta dunque «una straordinaria uniformità ritmica, da intendersi sia in senso orizzontale (come ripetizione, tendenzialmente all'infinito, della cellula giambica), sia in senso verticale (come ripetizione inerziale del medesimo schema prosodico nella stringa dei versi)»,<sup>146</sup> a sua volta rafforzata dall'*ordo verborum artificialis* tipico dell'endecasillabo sciolto sette e ottocentesco, a cui però non

---

<sup>140</sup> Soldani 1997 e Soldani1993.

<sup>141</sup> Soldani 1997, p. 298.

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Pascoli, sempre nella *Lettera* a Chiarini (qui in Soldani 1997, p. 299)

<sup>144</sup> Vd. Beccaria 1989, pp. 220-233.

<sup>145</sup> Vd. Soldani 1997, p. 308 e ss.

<sup>146</sup> Ivi, p. 303.



corrisponderebbe l'altrettanto tradizionale ipotassi.<sup>147</sup> L'impressione che se ne ricava, nel complesso, è quella di uno sviluppo verticale frenato dalla ricorsività degli *ictus* e dalle 'trasposizioni' interne al verso, ma allo stesso tempo reso agile dalla paratassi e rilanciato di tanto in tanto da inarcature per lo più anaforiche o diluite in *rejet*:

Disse, e disparve; e per tentar che feci  
le irrequiete palpebre, più nulla  
io vidi delle cose altro che l'ombra,  
pago, finché non m'apparisti al raggio  
della tua voce limpida, o fanciulla  
di Delo, o palma del canoro Inopo,  
[...]

(*Il cieco di Chio*, 127-132)

Disse, e la casa entrò Lèito, e seguiva  
tra le fiamme il feroce urlo di guerra,  
che come tacque, egli trovò l'Atride  
poggiato all'asta dalla rossa punta,  
dritto, col piede sopra il suo nemico.

(*Anticlo*, VI, 101-106)

Se questi esempi sembrano abbastanza lineari, in molte altre circostanze intervengono figure di ordine e ripetizione (anadiplosi, epanadiplosi, anafore, epifore, chiasmi ecc.) e sistemi di rime e assonanze a respingere il discorso ciclicamente su se stesso, con una «disposizione iterativa, sovrapposta al metro di base, [che] provoca – per così dire – un riflusso entro il corso unidirezionale dello sciolto».<sup>148</sup> In alcuni casi tali espedienti sembrano organizzare il macrotesto dei poemetti in lasse regolari. Un esempio particolarmente interessante è quello della sezione XXIII del poemetto *L'ultimo viaggio*, intitolata *Il Vero*, dove emerge una sorta di regolare schema strofico e dove, con Soldani:

alla tripartizione di ciascun gruppo (marcata tipograficamente dal rientro di ogni verso iniziale) corrisponde anche una differente impostazione affabulativa: prima narrativa (in sciolti), poi in discorso diretto (naturalmente assonanzato), infine, appunto, con ritornello a rima baciata.<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> Vd. Soldani 1993, p. 45: «Nei *Conviviali* infatti anche il lettore più sprovveduto è in grado di notare come le inversioni, gli iperbati e in genere le disposizioni marcate non solo sono numerosissimi, ma anche sembrano concorrere non tanto alla frantumazione del dettato quanto, al contrario, alla sua elevazione stilistica, conferendo alla frase la tensione straniante che ha l'*ordo artificialis* negli scrittori classici [...]» e Ivi, p. 68: «Tuttavia mentre in Monti, Pindemonte, Foscolo ecc. le inversioni compongono un sistema indistricabile, che fa tutt'uno con lo svolgimento ipotattico del discorso, [...] nei *Conviviali*, al contrario, esse sembrano innestarsi su un telaio molto più semplice, più lineare, quasi paratattico».

<sup>148</sup> Soldani 1997, p. 323.

<sup>149</sup> Ivi, p. 322.

Chi scrive si è occupato recentemente della struttura dello sciolto nei *Conviviali*, osservando un trattamento dei periodi metrici che pare confermare la pervasività di tendenze in senso lato strofiche, anche nei passi meno segnati da schemi virtuali e rime. Nello studio in questione (Roncen 2018) il concetto di ‘periodi metrici’ si basava anche sull’interpunzione, che in Pascoli assume una funzione espressiva molto importante. I criteri impiegati, nella sostanza, erano meno restrittivi di quelli (puramente sintattici) qui proposti per la categoria di PM<sub>I</sub>, nel senso che i confini di proposizione segnalati a fine verso da una virgola, o non segnalati da alcun segno di punteggiatura, erano considerati parte della medesima sequenza. Nonostante ciò, i risultati evidenziano comunque un trattamento più frammentario e circolare rispetto al *corpus* neoclassico (Foscolo, Parini, Monti), motivo per cui possono essere presi in considerazione senza rivedere la ricerca: la dimensione media dei PM<sub>I</sub> si attesta attorno al 2,75 (ovvero verso i minimi del nostro *corpus*, vd. Tab 5.1), e darebbe valori sicuramente minori con il trattamento sintattico adottato nel presente lavoro. Entrando più nel dettaglio, nei *Conviviali* circa il 31 % dei ‘periodi’ è costituito da soli due versi (‘distici’); proseguendo in ordine decrescente, ci si imbatte in periodi metrici di tre (‘terzine’, 16%), quattro (‘quartine’, 13%) e cinque versi (pentastiche, 8%). Le serie composte da più di cinque versi rappresentano in totale un 8% di tutta la casistica, mentre il restante 24% è rappresentato eccezionalmente da endecasillabi isolati. Tralasciando per il momento una riflessione su quest’ultimo dato – che di fatto rafforza l’idea di una scansione paratattica del testo –, va notato che l’incidenza dei ‘periodi’ è inversamente proporzionale alla loro estensione. Lo sciolto pascoliano, dunque, anche al di fuori delle zone marcate da richiami fonici, sembra organizzarsi in nuclei discorsivi di estensione variabile tra i due e i cinque versi, con attorno un pulviscolo non irrilevante di endecasillabi isolati.

Dal punto di vista della compattezza dei ‘periodi’, Pascoli predilige una via intermedia tra l’estremo della totale coesione e quello della disgregazione per pausa interna o pausa-rilancio, ponendosi in continuità, per atteggiamento sintetico, con la linea settecentesca di Foscolo, Parini e (in modo diverso) Monti. L’effetto di compattezza va però valutato a partire dalla ridotta estensione dei PM. Quando le pause (e in particolar modo quelle segnalate da un ‘punto’) sono sufficientemente fitte da minare l’integrità di buona parte dei versi, ivi compreso quello conclusivo, e ancor più se la frammentazione coinvolge anche il primo endecasillabo del ‘periodo’ successivo o precedente, le sequenze risultano disgiunte al loro interno e/o nel contesto:

Entrò, col lume della primavera  
 e con l'alito salso dell'Egeo,  
 la cantatrice. Ella sapea due canti:  
 [l'uno, d'amore, l'altro era di morte.]

(*Solon*, vv. 31-34)

Lachon pensava e su la palma il capo  
reggea dubbioso. «Io mi ricordo» ei disse  
«un inno udito, ora è molt'anni, in Delfi,  
lungo l'Alfeo: *Siamo d'un di! Che, uno?*  
[*che, niuno? Sogno d'ombra, l'uomo!»*]

(*I vecchi di Ceo*, III, vv. 163-167)

Situazioni di questo tipo, però, si verificano soprattutto nelle zone dialogiche o discorsive, dove a parlare è una voce di secondo grado. Il che è comunque un dato interessante, perché mette in luce la propensione pascoliana per una mimesi del parlato che, sfruttando al massimo le partizioni interne del verso, finisce anche per minare l'unità metrica dell'endecasillabo. Rispetto ai discorsi poetici dei personaggi sette e ottocenteschi, solitamente ampi, artificiosi e sintatticamente ipotattici, la soluzione qui impiegata risente probabilmente di modelli lirico-narrativi più recenti (ad es. la novella in versi e la ballata romantica) e si serve della natura poliedrica del verso giambico: da un lato, infatti, la configurazione 4,(6),8,10 rafforza la musicalità, la ridondanza e la costruzione armonica del verso; dall'altro offre anche la possibilità di sostare a più riprese all'interno dell'endecasillabo per supportare un'istanza mimetica e teatrale. Nelle sezioni più propriamente narrative, invece, i periodi discontinui sembrano sorreggersi su una doppia tensione che in qualche modo ne garantisce riconoscibilità e consistenza: una tensione discorsiva (sintattica e semantica) libera, tendenzialmente sfilacciata oltre e dentro il verso, e una invece superficiale e metrica che, grazie anche alla ridondanza accentuale del verso e alla sua immediatezza visiva, induce il lettore a tentare di ristabilire l'ordine tra le due forze in gioco.<sup>150</sup> In altre parole, dove la frammentazione non è eccessiva, entrambe le tensioni, interna e superficiale, si sostengono a vicenda in un interscambio destinato a risolversi nell'ultima coincidenza

---

<sup>150</sup> Soffermandosi sulle modalità dell'*enjambement* pascoliano, anche Beccaria mette in rilievo come la discontinuità metrico-sintattica, nei *Conviviali*, si inserisca sempre in un gioco di forze in cui un verso rimanda a quello successivo «con funzione di slancio», a conferma della sensazione che vi sia un qualche legame all'interno della serie metrica isolata: «Il determinato narrativo, oggettuale, dei *Poemi conviviali* si fissa nell'indeterminato ritmico della compagine metrica dei versi, o meglio nell'attesa perennemente risospinta verso movimenti successivi, secondo moduli narrativi ritmico-sintattici caratteristici e inconfondibili della raccolta. In questo senso è di rilievo peculiare appunto la già osservata inarcatura dell'*enjambement* chiusa rapidamente nel verso successivo da una clausola quinquaria con la contrattura però subito ripresa e negata dall'avvio sintattico dei vari *e, ma*, che non danno sosta all'andamento ritmico-sintattico dei versi. [...]. La pausa, la clausola, non sono più in funzione della rottura, ma della ricomposizione di un verso che sospira all'epica» (Beccaria 1989, pp. 262-266). Si può aggiungere che la coincidenza metro-sintattica ristabilita dalla punteggiatura a fine verso definisce appunto il 'periodo' in cui si svolge quest'«onda di movimento». Nel caso di punteggiatura di media intensità ('punto e virgola' e 'due punti') emerge ancor più, in tale contesto, il valore restaurativo della pausa di 'periodo', a differenza invece di quanto avviene all'interno del verso, dove, ancora con Beccaria, «la tecnica di rompere l'endecasillabo in segmenti minori non collabora affatto alla spezzatura già moderna, al verso sincopato asmatico, tutto scosse e incertezza; anzi [...] a contatto di quegli elementi ritmici portanti [...] [i segmenti ritmici] costituiscono l'impalcatura di un'ampia struttura melodica, tutta giocata su contrasti tra tensioni e distensioni di intonazione, su un gioco di un moto incessante, sinusoidale, dotato di epico respiro ampio e ininterrotto». (Beccaria 1989, p. 261).

metrico-sintattica, spesso segnalata da un verso unitario (in cui, magari, è contenuto interamente un *rejet*) o da un emistichio con funzione di coda epigrammatica. Il periodo metrico mantiene allora la sua coesione in quanto struttura organizzativa di un variegato campo di forze che stimola il lettore a ricostruire più volte i rapporti tra sintassi e prosodia e ad attendere il momento in cui le due tensioni ritrovano un equilibrio armonico.

Senza entrare nello specifico delle casistiche, per cui si rimanda invece allo studio in questione, basterà osservare l'effetto di questi procedimenti nelle 'terzine', la cui compattezza deriva anche da uno sfruttamento simmetrico della pausa in emistichio al secondo verso (1,5+1,5; l'ultimo esempio è una 'doppia terzina'):

Or la falena stridula cercava  
quel morto fiore, e batté l'ali al lume  
della lucerna, che sapea gli amori;

(*L'etera*, vv. 19-21)

Disse, e ambedue si giacquero tra molte  
foglie cadute, che ammuchiate al tronco  
di vecchie quercie aveva la procella;

(*L'ultimo viaggio*, XVI, vv. 758-760)

E l'anima dell'empio era travolta  
dall'acqua eterna, e tratta dal risucchio  
giù, poi, nel buio, qua e là percossa.

(*La madre*, 72-74)

Ma la soglia di bronzo era lì presso,  
della gran casa. E l'atrio ululò tetro  
per le vigili cagne di sotterra.  
Pur vi guizzò, la turba infante, dentro,  
rabbrividendo, e dietro lor la madre  
nell'infinita oscurità s'immerse.<sup>151</sup>

(*L'etèra*, 157-162)

Altre volte il PM si articola in sub-partizioni 2+1 (più raramente 1+2), con verso finale risolutivo anche dal punto di vista semantico:

Così le glorie degli eroi consunti  
dal rogo, e sé con lor cantava Achille,

---

<sup>151</sup> La ripetizione a contatto di strutture simili contribuisce a ricostruire in modo più coeso anche la prima terzina, divisa internamente da un 'punto'.

desto sol esso degli Achei chiomanti:

*(La cetra d'Achille, III, 51-54)*

Lèito figlio d'Alectryone, trova  
Nell'alta casa il vincitore Atride,  
di cui s'ode il feroce urlo di guerra.

*(Anticlo, v, 91-93)*

Tristo il mendico che al convito sdegnava  
cibo che lo scettrato re gli getta,  
sia tibia ossuta od anche pingue ventre.

*(L'ultimo viaggio, IX, 373-375)*

La compattezza inizia ad allentarsi nelle pentastiche. La maggiore estensione del 'periodo' e la sua conformazione dispari comportano un allentamento della rete prosodica, che nei casi più seriali tende a indebolirsi rispetto al livello sintattico-discorsivo e a polverizzarsi in un aggregato di segmenti autonomi:

Gli era sfuggita: or non sapea, da sola,  
trovar la strada: e stette ancora ai piedi  
del suo sepolcro, al lume vacillante  
della sua conscia lampada. E la notte  
era al suo colmo, piena d'auree stelle;

*(L'etèra, 61-65)*

Sedeva al fuoco, e la sua vecchia moglie,  
la bene oprante, contro lui sedeva,  
tacita. E per le fauci del camino  
fuliginose, allo spirar de' venti  
umidi, ardeano fisse le faville;

*(L'ultimo viaggio, VI, 215-220)*

Tuttavia, a questo livello è ancora possibile parlare di una vaga percezione del 'periodo', a volte strutturato all'interno dalla combinazione delle sequenze già viste (es. 3+2, 4+1 e viceversa) o reso compatto da iperbati, inarcature o architetture retoriche di altro tipo. In casi di forte discontinuità, inoltre, va considerata ancora una volta l'azione del contesto: capita infatti di imbattersi in serie di pentastiche in cui le connessioni logiche, grammaticali e retoriche a distanza contribuiscono alla reciproca identificazione dei PM. Le sequenze più estese invece, che sono anche le meno numerose, tendono ad allentarsi, con soluzioni molto più varie e dinamiche.

Ripensando ai due ‘poli’ (ritmico e virtuale) discussi nelle conclusioni sullo sciolto sette-ottocentesco (parte terza, cap. II.3.6), pare che il metro pascoliano privilegi sicuramente il trattamento ritmico, da intendersi non solo come ridondanza prosodica, ma anche, gravinariamente, come ricerca di elementi retorici e sintattici in grado di assegnare al dettato un’evidente riconoscibilità poetica. Sul piano metrico-sintattico si ritrova la tendenza, già di Foscolo, Parini e Monti, a gestire il discorso per giustapposizione di sequenze in grado di autodefinirsi nel contesto, con una grande creatività anche sul piano espressivo. A differenza dei tre autori che lo precedono, però, Pascoli chiude le sequenze con maggiore frequenza, costellando il dettato con versifrase che fanno quasi da contrappunto. Vedendola in altro modo, pare che l’autore dei *Conviviali* concepisca il trattamento sintattico alla stregua di Cesarotti, rafforzando il verso e l’emistichio per mezzo degli accenti e del trattamento retorico; allo stesso tempo, però, in totale controtendenza rispetto alla linea cesarottiana, Pascoli assegna una forte ritmicità anche all’organismo metrico-discorsivo, manifestando l’esigenza di marcare la riconoscibilità della poesia con esiti circolari, lirici, a tratti frammentari. Del resto, se l’atteggiamento dell’autore sembra rispondere a esigenze già osservate nel Settecento, gli equilibri del primo Novecento sono ormai molto diversi: Pascoli opera in un contesto in cui la poesia *tende* con minore reticenza verso la prosa, rinunciando anche ai vincoli metrici della tradizione. La sua posizione rispetto al verso e al ritmo, stando anche alle considerazioni di Soldani, sembra porsi in linea di continuità con la reazione dei poeti del classicismo settecentesco, ma in un sistema di equilibri che, essendosi radicalizzato e ribaltato, spinge in una direzione ugualmente radicale e di segno opposto. Nei *Conviviali*, più che concorrere con la prosa, l’autore sembra opporsi ad essa e alle tendenze della poesia del tempo. La scelta pascoliana, nel momento stesso in cui sconfina in una forma e un genere mimetico, sancisce anche la priorità del lirismo su ogni altro tipo di discorsività poetica, e lo fa anzi contrapponendosi alla liberazione metrica coeva, dall’autore percepita come eccessiva prosaificazione. A ben vedere, i *Conviviali* e l’*Edmenegarda*, in un caso in senso ritmico-circolare, nell’altro in senso destrutturante e prosastico, rappresentano i due punti d’arrivo virtuali del verso sciolto e dei generi ad esso legati. È come se le dinamiche culturali che nel Settecento avevano alimentato la fortuna e ripresa del metro (ricerca di un ritmo grave e sostenuto, concorrenza con la prosa, opposizione ai metri melici) preludevano già, e anzi contenessero *in nuce*, le premesse per la successiva crisi della forma stessa e delle istanze che ne erano veicolate.

La ricerca di un compromesso tra discorsività distesa e forma poetica torna però ad essere al centro di alcune sperimentazioni contemporanee che tentano di uscire dal paradigma ‘lirico’ a cui Pascoli, tutto sommato, mostra invece di aderire. In circostanze di metrica libera, però, i rapporti tra ritmicità e discorsività si complicano e arricchiscono. Francesco Targhetta, a proposito del suo romanzo in versi *Perciò*

*veniamo bene nelle fotografie*, parla di una «rete elastica di salvataggio»<sup>152</sup> che avrebbe lo scopo di sostenere il discorso di fronte al rischio di improvvise cadute, cui invece le forme liriche riuscirebbero a sopperire più facilmente. Nel definire il grado di elasticità di questa ‘rete’ metaforica, l’endecasillabo sembra giocare un ruolo importante come misura di riferimento su cui operare le variazioni del caso. Giovannetti ha definito questa forma ‘endecasillabo postmoderno’: un tipo di misura paradossale» che allude al verso principe della nostra letteratura senza rispettarne fedelmente la struttura, «frutto in qualche caso di sprezzature evidentissime, ma posto anche al centro di progetti metrici coerenti».<sup>153</sup> Così, ad esempio, molti capitoli del romanzo in versi di Targhetta si aprono alludendo proprio all’endecasillabo:

Tra le aiuole di rose gialle e il lago	3 6 8 10
sopra una torre semidiroccata	1 4 (6) 10
avvinghiati dall’edera tenace,	3 6 10
nei pressi dei pini, lui e il testimone,	2 5 7 10
dietro la scorza nodosa dei rami,	1 4 7 10
mentre si sporgono le due ragazze	1 4 8 10
sul ponticello sopra le ninfee.	4 6 10

(*Perciò veniamo bene nelle fotografie*, XXVII, 1-7)

Vorrei parlarti per messaggi predefiniti,	2 4 8 13
tipo sono in riunione, ti chiamo dopo	1 3 6 9 11
o arrivo tardi, non aspettarmi,	2 4 9
e consacrarti un’antenna telefonica	4 7 11
mascherata da cartello stradale,	3 7 10
o il suono degli allarmi il pomeriggio	2 6 10
alle sei, quando starai sul divano	4 5 3 4 7 10

(*Perciò veniamo bene nelle fotografie*, XX, vv. 1-7)

In contesti del tutto svincolati da misure tradizionali, il ritmo, la sintassi e gli espedienti retorici (tra cui soprattutto l’*enjambement*) hanno il compito di segnalare al lettore la presenza di una norma poetica. Quando il verso possiede una misura costante, i due poli astratti dell’organizzazione metrica sono quelli del verso-frase (soluzione ritmica) e del discorso continuamente rilanciato in avanti, con momentanee soste all’interno

---

<sup>152</sup>Cfr. «L’unico grande vincolo, in realtà, nella scrittura del romanzo, è stato il ritmo. [...] In uno spazio così diluito, invece, ho sentito fin dai primi tentativi che ci sarebbero stati cali di tensione e momenti di vuoto. Allora ho cercato di usare il ritmo come una specie di rete elastica di salvataggio, che respingesse in alto il lettore in caduta. Perciò è sempre tirato, come in trance. Poi, certo, ci sono modulazioni prosodiche diverse, per lo più influenzate dal contenuto (e non viceversa), per cui certi momenti ironici sono accompagnati da ritmi pari, martellanti e cantilenati, mentre alcuni slanci lirici sono in endecasillabi belli puliti. Ma c’è anche molta libertà, da questo punto di vista». Il passo è tratto da un’intervista pubblicata sul sito della casa editrice ISBN, ora purtroppo non più reperibile: <http://www.isbnedizioni.it/articolo/41> (ultima consultazione 9 febbraio 2015).

<sup>153</sup>Giovannetti, Lavezzi 2010, p. 232.

dell'endecasillabo (soluzione virtuale). Nel caso di versi liberi, invece, la sintassi è costretta a produrre anche le strutture di riferimento, infrangendo o rispettando ciò che essa stessa contribuisce a creare. La metrica de *La camera da letto* di Bertolucci, in cui Beltrami intravede il modello del poema in endecasillabi sciolti,<sup>154</sup> è interamente escogitata a partire dalle immagini del 'pendolo' e dell' 'extrasistole', ovvero di un'oscillazione periodica e di sincopi subito compensate per essere riportate a una regolarità di fondo. Su una partitura che allude all'endecasillabo o all'esametro,<sup>155</sup> Bertolucci articolerebbe un discorso «continuamente portato a cadere in avanti da un verso all'altro»,<sup>156</sup> con differenze anche nette rispetto alla discorsività delle sue stesse poesie liriche:

Qui era tempo di fermarsi,	ottonario	3 7
una terra per viverci, cavalli	endecasillabo	3 6   10
e uomini, a lungo: forse l'arduo passo	dodecasillabo	2 5   7 9 11
che la sera li colse in dubbio, pena	endecasillabo	3 6 8   10
e inconfessata speranza, aveva avvolto	dodecasillabo	4 7   9 11
altrove meno duri pastori	decasillabo	2   4 6 9
di questi che una piana aperta e molle	endecasillabo	2   6 8 10
ma insidiata da febbre barattavano	endecasillabo	3 6   10"
con l'ignoto dell'alpe più scoscesa,	endecasillabo	3 6 10
confabulando in pace attorno a un fuoco	endecasillabo	4 6 8 10
spegnentesi, a due pietre annerite	decasillabo	2   6 9
e tiepide, a una cenere propizia.	endecasillabo	2   6 10

(*La camera da letto*, I, 63- 74)

La liberazione dai vincoli della metrica tradizionale, però, introduce le premesse per far sì che l'endecasillabo sciolto, come la terzina di Pasolini e l'ottava della Spaziani o di Frungillo, possa subire un trattamento radicalmente per l'occhio, dove le norme del verso non governano in alcun modo sulla natura del discorso. In *A Sarajevo il 28 giugno* di Gilberto Forti, lo sciolto ha esattamente questa funzione: le voci dei personaggi, diversificate per sintassi e strategie espressive, sono omologate concettualmente da una forma che le sovrasta e accomuna. Lo schema canonico degli accenti non ha quasi nessuna azione sulla prosodia del testo: o si presenta come l'esito naturale del discorso, oppure, quando rischierebbe di alterarlo, persiste come norma in potenza, a cui il testo può essere ricondotto *a posteriori* con una scansione artificiosa (il segno ˇ indica le dialefi) :

a)	
Quella notte, tra il giorno di San Vito	1 3 6 10

<sup>154</sup> Vd. Beltrami 2000, p 34.

<sup>155</sup> È Morbiato ad aver evidenziato una differenza significativa, nell'estensione dei versi, tra differenti sezioni del romanzo. Vd. Morbiato 2016, pp. 9-146.

<sup>156</sup> Vd. Beltrami 2000, p. 35





Venne dopo molti anni un testimone, e poi un altro... Furono ascoltati, e ciascuno offrì la sua versione con circostanze, nomi, altri dati. Sì, tutti erano testi volontari, giunti da varie parti dell'impero. Benché fossero testi immaginari, pure ognuno di essi era nel vero.

È però sufficiente andare a capo in prossimità dei segni di punteggiature e dei maggiori confini di sintagma per scoprire, al di sotto del discorso 'sciolto', l'ombra di un endecasillabo del tutto regolare ed inerte, quello che poi caratterizzerà tutta la scrittura del 'romanzo':

*Testo risegmentato:*

Venne dopo molti anni un testimone,  
e poi un altro... Furono ascoltati,  
e ciascuno offrì la sua versione  
con circostanze, nomi, altri dati.  
Sì, tutti erano testi volontari,  
giunti da varie parti dell'impero.  
Benché fossero testi immaginari,  
pure ognuno di essi era nel vero.

## Conclusioni

Scrivono Pier Vincenzo Mengaldo che «è difficile pensare che un testo lirico non contenga elementi narrativi più o meno diffusi ed esclusivi» (Mengaldo).<sup>1</sup> È anche vero, però, che è difficile pensare alla narrazione come a una caratteristica rappresentativa della ‘poesia moderna’. Fin dall’introduzione si è posto l’accento su come il paradigma contemporaneo sia concepito in termini oppositivi: l’equazione ‘poesia = lirica’ e la concorrenza tra poesia e prosa determinano anche alcune polarità del tipo ‘poesia vs narrazione’ o ‘poesia vs romanzo e racconto’. La narratività è spesso intesa come un *mezzo* della scrittura poetica, ma solo raramente come un fine o un suo elemento costitutivo. Anzi, quando è presente, si dà per negazione, come omissione dei nessi logici o mimesi teatralizzata. Anche nei casi meno autoreferenziali (del resto numerosi nella prassi recente) permane il marchio di una tendenza ellittica, che invita il lettore a ricostruire il senso, i legami e i passaggi occultati nella struttura. La narratività della poesia moderna, se non altro nell’idea più comune, si dà come in questa poesia di Giulia Rusconi (da *Linoleum*, 2017):

Lo accompagno in reparto con le ruote  
a mani vuote, vuoto di linguaggio.  
Poi ha un ago nella schiena  
e una pena che non si può sanare.  
In disparte io respiro forte  
*maledetta sorte degli umani*  
respiro doppio, per me  
e per lui, potessi essere vento  
quel vento di Sardegna, dov’è nato,  
adesso soffia solo nella mente  
così potente come una tempesta.

Tende invece a non presentarsi come nella poesia *Al distributore* di Vittorio Sereni (da *Gli strumenti umani*, 1965), che, nonostante la soggettivazione autoriale, la forma libera e un’ambientazione novecentesca, conserva un trattamento narrativo esauriente, con tutte gli indizi necessari a orientare il lettore lungo gli snodi della brevissima vicenda:

Nel mese a me più avverso di novembre  
tra incredibile luna e vapori  
di svenevole azzurro  
venne a me un azzurro più fermo.  
Subito fuori da Mendrisio, al bivio  
per Varese, «Non ci siamo mai visti, ma

---

<sup>1</sup> Mengaldo 2018, p. 67.

ci conosciamo, – disse – sono Isella».  
O azzurra fermezza di occhi di re  
di Francia rimasti con gioia in Lombardia...

Quella della ‘poesia moderna’ è una storia di restrizioni e aperture. Si misura su una progressiva acquisizione di libertà che tuttavia presuppone anche l'accantonamento di strutture e generi tradizionali, percepiti come anacronistici o poco conformi a una determinata idea di poesia. Quest'idea, però, è solo una configurazione specifica di tutte le variabili in gioco nel sistema dei generi letterari. Rappresenta una porzione di quel sistema ed è tendenzialmente recepita in un modo del tutto particolare, ovvero come *lirica*. È tale, nella prospettiva critica, anche quando nel testo non è presente un soggetto autoreferenziale, e questo non tanto perché ci si appella a forme o generi lirici potenzialmente spersonalizzati (l'ode, la ballata, l'epigramma, l'idillio pastorale), ma al contrario perché si percepisce sempre, dietro al testo, l'azione individuale di un autore, di un soggetto empirico che esprime se stesso attraverso la finzione poetica.<sup>2</sup> Ciò che non rispecchia questa configurazione viene collocato ai margini, e tende comunque ad essere riportato a istanze o approcci lirici, come accade per molti romanzi in versi contemporanei.

Tenendo conto del punto d'arrivo, si può interpretare il percorso della poesia moderna privilegiando la tradizione lirica, con le sue varie trasformazioni interne. È una posizione del tutto legittima, è forse la più legittima in assoluto. In questo percorso, però, si notano fasi discontinue, momenti di svolta e apertura che paiono quasi improvvisi. È giusto chiedersi, allora, se il punto di partenza (la percezione del panorama odierno) non limiti in via pregiudiziale anche la comprensione storica del fenomeno; se la ‘poesia moderna’, insomma, non possa nascere anche per sollecitazione o trasformazione di ciò che fino a due secoli fa era concepito come *altro* rispetto alla lirica vera e propria.

Queste sono state le premesse della presente ricerca, che ha avuto come primo obiettivo quello di rispondere alla domanda: cos'è accaduto ai generi narrativi tra Sette e Ottocento, e in particolare all'epica, alla novella in versi e alla ballata romantica? Ciò che è emerso può essere riassunto in questo modo: l'epica persiste a lungo come istanza, come genere prestigioso da conservare, ma per ragioni storiche e culturali subisce una serie di alterazioni che la portano in una direzione ben diversa dal sistema normativo della tradizione, fino a confluire in soluzioni tendenti alla poesia lirico-simbolica. La ballata e la novella, pur se all'interno della medesima temperie romantica, sembrano destinate fin da subito a due esiti differenti: la prima, profilandosi anche come alternativa all'epica eroica, tende per sua natura al romanzo; la seconda, invece, mantiene sempre un rapporto ambiguo con la lirica, fino a essere rigettata dai poeti del secondo Ottocento perché eccessivamente di maniera o legata a dinamiche di consumo. Di tutti questi generi si sono prese in esame le caratteristiche interne e le trasformazioni

---

<sup>2</sup> Vd. De Rooy 1997 e *supra*, parte prima, cap. II.5

strutturali, stilistiche e formali, cercando di ricostruire un percorso coerente e il più possibile trasversale.

La seconda domanda che ci si è posti è se i generi qui presi in esame possano funzionare come indizi, o sintomi, di un mutamento di paradigma, arricchendo così il quadro interpretativo della storia dei generi letterari e della poesia tutta. Su questo versante qualcosa è emerso. Ad esempio, si è visto come nell'epica del Settecento, su sollecitazione di alcuni fattori socio-culturali già attivi nel XVI secolo, si sviluppino precocemente alcuni fenomeni che anticipano soluzioni della poesia (lirica) moderna. È emersa, inoltre, la rilevanza del contesto nel determinare la ricezione, e di conseguenza anche la concezione, delle opere di poesia. La ballata e la novella si sono dimostrate sintomatiche di un atteggiamento del ceto intellettuale (sempre in bilico tra novità e tradizione) poi replicatosi a fine Ottocento a discapito della ballata stessa. Ma l'analisi dei generi romantici ha evidenziato anche l'importanza dell'editoria e delle modalità di lettura come aspetti determinanti nella definizione di nuove strategie espressive e diegetiche. Lo studio delle forme metriche narrative, infine, ha permesso di tracciare un'ipotesi storica sulla competenza prosodica e di verificare l'azione degli equilibri tra verso e prosa, tra risorse ritmiche e istanze discorsive attive tra Sette e Ottocento. Per quanto riguarda i metri della ballata, invece, si è potuto riflettere sulla concezione del testo poetico come 'canto' o frammento all'interno di una cornice, oltre che sul fenomeno della ri-codificazione semantica delle forme tradizionali.

Infine, seppure con molta cautela, ci si è chiesti se le trasformazioni dei generi narrativi non possano aver lasciato tracce anche nel percorso della 'poesia moderna'. Si sono fatte delle ipotesi sfruttando alcuni esempi a campione, e le ricerche, se ritenute valide, andrebbero sicuramente approfondite. Alcune discontinuità rispetto alla tradizione possono essere spiegate sulla base di fattori contestuali riattivatisi nel corso del tempo, il che potrebbe far pensare, più che a un percorso a tappe o lineare, a un'iterata ridefinizione della poesia (della sua natura, delle sue risorse differenziali etc.) in base al contesto e agli equilibri tra i generi letterari in ogni momento della storia. In certi casi, però, è stato possibile ipotizzare un percorso coerente tenendo conto di mutamenti interni all'epica o di strategie e meccanismi 'lirici' anticipati nella ballata romantica. Ciò non ha comportato una revisione del concetto di 'poesia moderna', né ci ha indotto a contestare l'idea di una crisi dei generi narrativi, per lo meno nella loro forma tradizionale e codificata. Non era questo, del resto, l'obiettivo che si era stabilito. Questo studio nasceva come un'indagine eccentrica per problematizzare, e auspicabilmente arricchire, la comprensione di un processo storico. Nel fare questo si crede di aver almeno posto l'accento su una questione: che la 'poesia moderna' è l'esito di un mutamento assai ampio che ha coinvolto tutti i generi letterari e tutte le forme poetiche, liriche e non; che per affinarne la comprensione è utile ampliare lo sguardo, mettere ipoteticamente in discussione il 'pregiudizio lirico', interrogarsi su quello che sembra scomparso per interpretare anche ciò che è rimasto e si è trasformato; meglio ancora: per ribadire che *sparire* e *restare* non sono affatto i verbi più appropriati allo studio del paradigma contemporaneo e della sua storia.



## Grafici e Tabelle

**TAB. 1: Analisi prosodica dell'endecasillabo sciolto (secc. XVIII-XIX)**

%	Grazie	Prometeo	Feroniade	Urania	Ossian	Pronea	Giorno	Francia	Versi sciolti	Clotaldo	Edmen.
<b>I (1/2,4,6,8,10)</b>	6,10	7,47	5,67	11,73	11,8	11,48	9,33	16,75	15,09	6,65	5,41
<b>II (1/2,4,6,10)</b>	10,50	8,61	6,00	7,26	6,00	2,73	5,82	2,46	4,42	11,48	8,95
<b>III (1/2,4,8,10)</b>	21,00	30,80	33,67	41,34	28,40	34,24	23,68	24,63	31,6	25,98	36,68
<b>IV (1/2,4,7,10)</b>	1,70	0,57	0,33	0,00	0,80	0,91	0,33	0,99	0,98	2,11	1,67
<b>V (1/2/3,6,10)</b>	15,50	20,39	19,00	9,22	8,80	4,19	8,80	5,91	5,84	17,52	13,77
<b>VI (1/2/3,6,8,10)</b>	6,80	15,18	16,67	8,38	16,30	20,77	25,14	15,76	12,78	10,57	9,44
<b>VII (ribattuto 6^7)</b>	28,50	11,55	15,67	10,06	17,30	14,75	18,51	13,79	17,25	15,71	16,72
<b>VIII (altri ribattuti)</b>	9,80	5,44	3,00	12,01	10,60	11,11	8,39	19,70	11,35	9,67	7,37
<b>irregolari</b>	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,06	0,00	0,15	0,30	0,00

**TAB. 2: Analisi prosodica dell'ottava rima (secc. XVIII-XIX)**

%	Musogonia	Cadmo	Teseide	Fuggitiva	Ildegonda	Lombardi	Algiso	Pia
<b>I (1/2,4,6,8,10)</b>	3,87	14,65	17,41	14,22	6,66	5,83	12,81	11,16
<b>II (1/2,4,6,10)</b>	10,65	11,02	9,72	14,43	20,00	20,83	14,38	12,60
<b>III (1/2,4,8,10)</b>	31,94	31,87	28,74	31,34	30,00	28,33	25,94	23,66
<b>IV (1/2,4,7,10)</b>	0,32	0,86	0,21	2,26	1,25	1,25	0,63	1,96
<b>V (1/2/3,6,10)</b>	18,39	9,84	8,55	15,67	21,25	22,08	16,25	15,19
<b>VI (1/2/3,6,8,10)</b>	15,81	12,94	16,77	11,95	7,08	9,58	12,81	14,57
<b>VII (ribattuto 6^7)</b>	15,81	9,52	10,26	8,45	8,33	9,16	7,81	11,98
<b>VIII (altri ribattuti)</b>	3,23	9,31	8,33	1,64	3,32	2,08	9,06	8,88
<b>irregolari</b>	0,00	0,00	0,00	0,00	2,08	0,83	0,31	0,00



**TAB. 3: Analisi prosodica dell'endecasillabo nella poesia dei secc. XIV-XVI**

**1. Poesia lirica e didascalica**

%	Div. C.	R. V. Fr.	Amorum libri	Api	Georg.	Coltiv.	Arte poetica	Naut.	Mondo Creato.
<b>I (1/2,4,6,8,10)</b>	13	12,91	18,23	16,1	20,25	21,93	13,51	20,91	25,36
<b>II (1/2,4,6,10)</b>	18,41	10,13	15,95	12,05	7,84	1,27	13,31	4,73	1,97
<b>III (1/2,4,8,10)</b>	14,92	20,27	18,8	28,25	24,17	11,14	17,01	17,51	24,07
<b>IV (1/2,4,7,10)</b>	11,07	5,87	3,69	0,75	2,85	0,06	3,89	0	0,2
<b>V (1/2/3,6,10)</b>	10,11	5,52	7,14	8,76	7,9	3,03	12,63	5,81	2,92
<b>VI (1/2/3,6,8,10)</b>	13,47	15,09	13,57	12,99	17,04	43,37	18,76	24,81	31,39
<b>VII (ribattuto 6^7)</b>	6,38	10,71	9,28	6,21	8,73	8,48	8,94	15,8	5,29
<b>VIII (altri ribattuti)</b>	12,03	18,13	12,5	15,07	10,87	11,08	12,83	12,2	8,61
<b>irregolari</b>				0,56	1,31	0,30	0,78	0,00	0,27

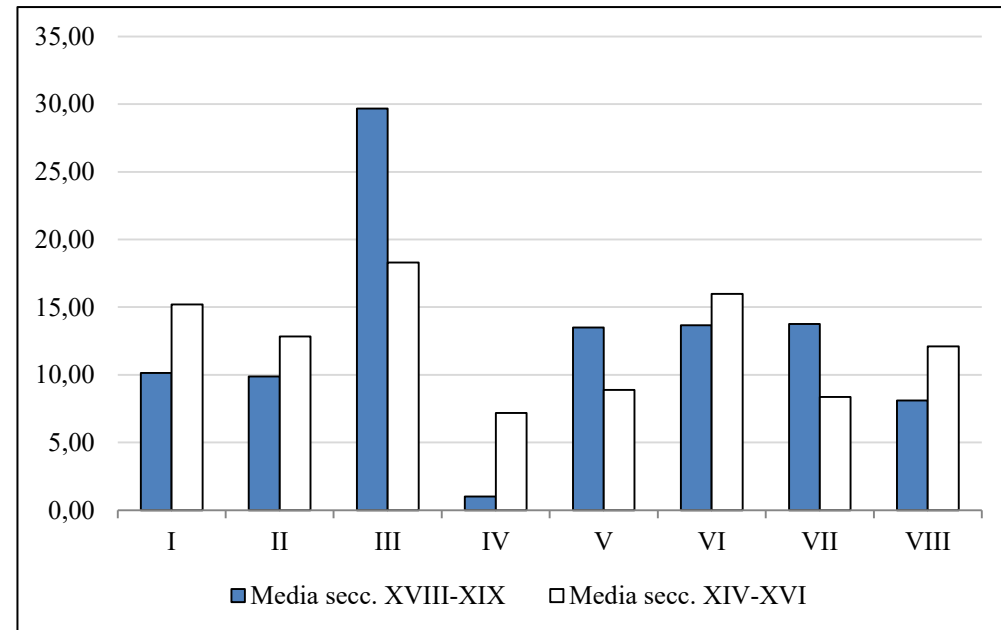
## 2. Poemi in ottava rima

%	<b>Orlando Furioso</b>	<b>Orlando Innamorato</b>	<b>Gerusalemme Liberata</b>	<b>Teseide Boccaccio</b>	<b>Morgante</b>	<b>Stanze (Poliziano)</b>	<b>Cantari di Rinaldo</b>
<b>I (1/2,4,6,8,10)</b>	10,58	12,29	18,66	7,43	8,15	17,67	6,4
<b>II (1/2,4,6,10)</b>	26,2	14,56	7,71	24,69	17,39	11,4	17,63
<b>III (1/2,4,8,10)</b>	13,4	21,49	21,9	12,75	13,13	18,34	15,54
<b>IV (1/2,4,7,10)</b>	13,8	4,22	0,49	19,25	22,67	7,64	18,59
<b>V (1/2/3,6,10)</b>	11,56	10,74	7,05	13,9	12,34	6,88	15,79
<b>VI (1/2/3,6,8,10)</b>	7,52	9,35	13,45	5,02	8,03	13,91	7,89
<b>VII (ribattuto 6^7)</b>	6,41	9,91	14,5	4,96	5,12	7,96	5,07
<b>VIII (altri ribattuti)</b>	8,93	14,85	13,04	10,03	11,11	12,84	9,37
<b>irregolari</b>			0,11				

## TAB 4: Dati a confronto sulla prosodia

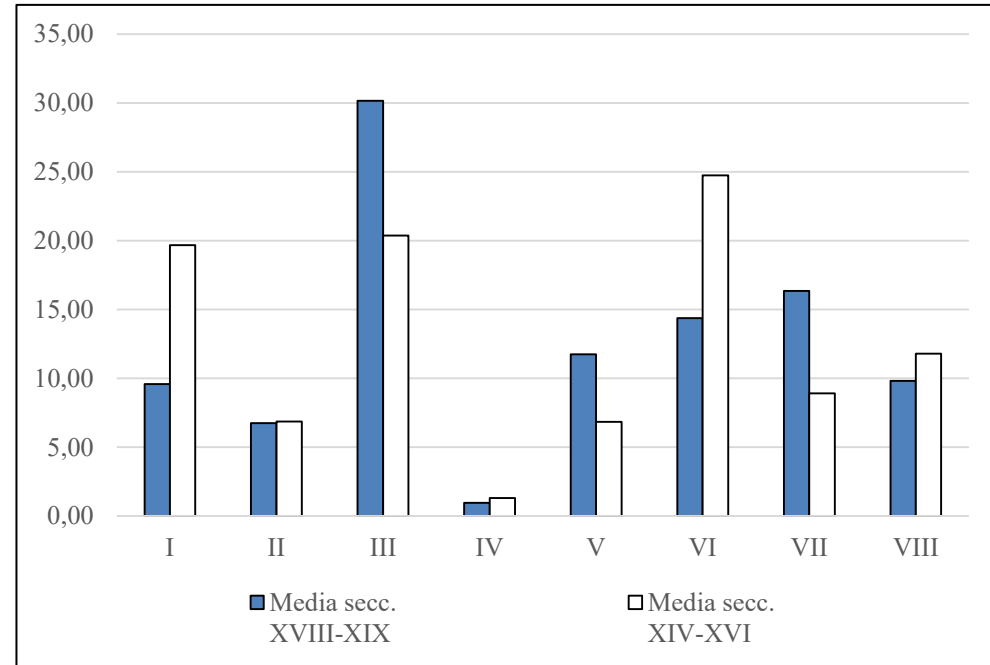
### 1. Prosodia generale (secc. XIV-XVI e XVIII-XIX):

	Media XIV-XVI sec.	Media XVIII-XIX sec.
<b>I (1/2,4,6,8,10)</b>	15,21	10,13
<b>II (1/2,4,6,10)</b>	12,83	9,89
<b>III (1/2,4,8,10)</b>	18,29	29,66
<b>IV (1/2,4,7,10)</b>	7,19	1,01
<b>V (1/2/3,6,10)</b>	8,88	13,49
<b>VI (1/2/3,6,8,10)</b>	15,98	13,66
<b>VII (ribattuto 6^7)</b>	8,36	13,75
<b>VIII (altri ribattuti)</b>	12,09	8,10
<b>irregolari</b>	0,48	0,20



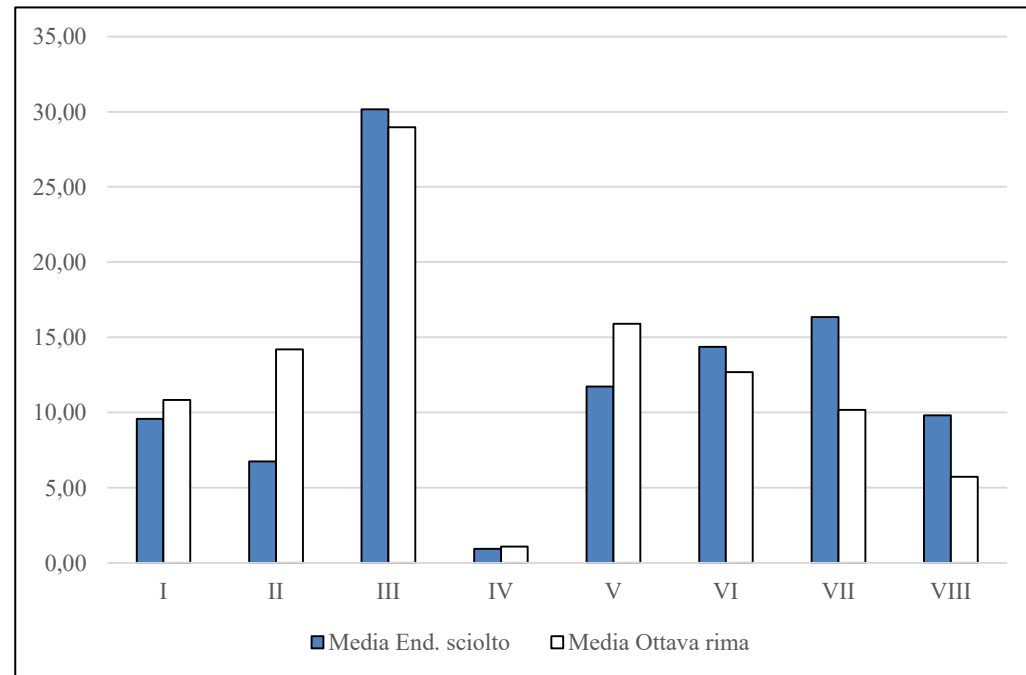
**2. Endecasillabo sciolto (secc. XIV-XVI e XVIII-XIX):**

%	Media XIV-XVI sec.	Media XVIII-XIX sec.
<b>I (1/2,4,6,8,10)</b>	19,68	9,58
<b>II (1/2,4,6,10)</b>	6,86	6,75
<b>III (1/2,4,8,10)</b>	20,36	30,16
<b>IV (1/2,4,7,10)</b>	1,29	0,94
<b>V (1/2/3,6,10)</b>	6,84	11,73
<b>VI (1/2/3,6,8,10)</b>	24,73	14,36
<b>VII (ribattuto 6^7)</b>	8,91	16,35
<b>VIII (altri ribattuti)</b>	11,78	9,82
<b>irregolari</b>	0,00	0,05



### 3. Ottava rima e endecasillabo sciolto (secc. XVIII-XIX)

%	Media End. sciolto	Media Ottava rima
<b>I (1/2,4,6,8,10)</b>	9,58	10,87
<b>II (1/2,4,6,10)</b>	6,75	14,25
<b>III (1/2,4,8,10)</b>	30,16	28,86
<b>IV (1/2,4,7,10)</b>	0,94	1,09
<b>V (1/2/3,6,10)</b>	11,73	15,91
<b>VI (1/2/3,6,8,10)</b>	14,36	12,69
<b>VII (ribattuto 6^7)</b>	16,35	10,19
<b>VIII (altri ribattuti)</b>	9,82	5,72
<b>irregolari</b>	9,58	0,40



**TAB 5: Analisi metrica dell'endecasillabo sciolto (secc. XVIII-XIX)**

**1. Estensione media e incidenza dei PM<sub>(I, II)</sub>**

	<b>Dimensione media PM<sub>I</sub></b>	<b>Dimensione media PM<sub>II</sub></b>	<b>Incidenza PM<sub>I</sub> / Tot (%)</b>	<b>Incidenza PM<sub>I</sub>/PM<sub>II</sub></b>
<b>V. s. Algarotti</b>	2,40	4,80	41,67	2,00
<b>V. s. Bettinelli</b>	2,55	5,64	39,25	2,21
<b>V. s. Frugoni</b>	3,74	8,95	26,77	2,41
<b>Grazie</b>	3,18	6,47	31,42	2,03
<b>Mattino</b>	3,44	6,27	29,10	1,80
<b>Feroniade</b>	3,09	6,85	32,35	2,20
<b>Prometeo</b>	2,73	6,78	36,59	2,48
<b>Fingal</b>	3,21	(10,48)	31,17	3,13
<b>Pronea</b>	3,85	(14,50)	25,98	3,79
<b>Urania</b>	3,81	(23,87)	26,26	6,27
<b>Clotaldo</b>	1,95	5,69	51,33	2,76
<b>Francia</b>	2,09	6,07	47,81	2,73
<b>Edmenegarda</b>	2,91	7,62	34,35	2,72

**2. Tendenza alla partizione, tendenza superficiale ('linearità') e tendenza secondaria ('complicazione per incisi / torsione')**

	<b>Tend. Partizione (*100)</b>	<b>Tend. Superificiale (*100)</b>	<b>Tend. Secondaria (*100)</b>
<b>V. s. Algarotti</b>	69,17	91,57	8,43
<b>V. s. Bettinelli</b>	67,20	92,80	7,20
<b>V. s. Frugoni</b>	63,64	85,71	14,29
<b>Grazie</b>	69,33	93,53	6,47
<b>Mattino</b>	52,42	94,71	5,29
<b>Feroniade</b>	63,80	86,88	13,12
<b>Prometeo</b>	61,36	86,67	13,33
<b>Fingal</b>	92,64	96,26	3,74
<b>Pronea</b>	73,04	95,30	4,70
<b>Urania</b>	74,58	92,51	7,49
<b>Clotaldo</b>	82,74	94,65	5,35
<b>Francia</b>	83,27	88,52	11,48
<b>Edmenegarda</b>	70,87	95,09	4,91

N.B. La tendenza superficiale e la tendenza secondaria sono calcolate sull'0incidenza della tendenza alla partizione e non sul totale dei versi.

### 3. Tendenza a pausa-rilancio superficiale e tipologia di intensità delle pause

	<b>Inc. pausa-rilancio (*100)</b>	<b>Coordinazione (%)</b>	<b>Subordinazione (%)</b>	<b>Fine periodo (%)</b>	<b>Altro* (%)</b>
<b>V. s. Algarotti</b>	21,67	80,77	7,69	11,54	0,00
<b>V. s. Bettinelli</b>	23,12	46,51	34,88	13,95	4,65
<b>V. s. Frugoni</b>	27,78	58,18	40,00	1,82	0,00
<b>Grazie</b>	33,42	67,91	8,96	23,13	0,00
<b>Mattino</b>	20,55	64,04	11,24	24,72	0,00
<b>Feroniade</b>	23,08	54,90	24,51	17,65	2,94
<b>Prometeo</b>	16,59	46,58	31,51	19,18	2,74
<b>Fingal</b>	58,01	54,48	5,22	29,85	10,45
<b>Pronea</b>	43,63	48,31	7,87	43,82	0,00
<b>Urania</b>	42,74	52,29	16,99	52,63	0,00
<b>Clotaldo</b>	26,99	42,62	9,84	42,62	4,92
<b>Francia</b>	25,90	49,23	18,46	30,77	1,54
<b>Edmenegarda</b>	33,04	42,11	11,84	46,05	0,00



## OTTAVA RIMA: SCHEMI METRICO-SINTATTICI

**TAB. 6: Distribuzione delle ottave sui tre livelli**

%	Musogonia	Teseide	Cadmo	Lombardi	Ildegonda	Pia	Algiso	Orl. Furioso	Ger. Liberata
<b>I: sintattico-prosodico</b>	11,54	2,94	4,85	10,00	11,65	13,00	3,00	12,00	5,00
<b>II: per coordinazione</b>	28,21	25,49	24,27	30,00	36,89	29,00	2,00	20,00	20,00
<b>III: per gruppi asindetici</b>	60,26	71,57	70,87	60,00	51,46	58,00	95,00	68,00	75,00
<b>Tot</b>	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

N. B. In questa tabella le ottave sono distribuite nei diversi livelli secondo un criterio ‘per esclusione’ dal grado di gerarchizzazione maggiore a quello minore. Si intende dunque che le ottave del livello I non sono mai divisibili in proposizione coordinate o asindetice in confine di verso e le ottave del livello II non sono divisibili in periodi indipendenti in confine di verso, ma presentano in tale sede almeno una pausa di coordinazione. La somma dei diversi livelli corrisponde al totale (100%) delle ottave esaminate.

**TAB. 7. Livello I: schemi sintattico-prosodici (sull'intero *corpus*)**

%	Musogonia	Teseide	Cadmo	Lombardi	Ildegonda	Pia	Algiso	Orl. Furioso	Ger. Liberata
<b>44</b>	1,28	0,98	2,91	12,00	3,88	2,00	2,00	2,00	2,00
<b>422 ; 224</b>	12,82	10,78	10,68	17,00	7,77	8,00	8,00	14,00	7,00
<b>2222</b>	23,08	19,61	13,59	10,00	13,59	21,00	16,00	14,00	31,00
<b>*4*</b>	5,13	1,96	1,94	3,00	1,94	3,00	0,00	1,00	9,00
<b>62 ; 26</b>	0,00	0,00	0,00	5,00	0,97	2,00	1,00	1,00	2,00
<b>35 ; 53</b>	0,00	0,00	0,00	0,00	0,97	0,00	0,00	0,00	0,00
<b>71 ; 71</b>	0,00	0,00	0,00	1,00	0,00	3,00	0,00	0,00	1,00
<b>*3*3*</b>	1,28	2,94	0,97	0,00	3,88	2,00	0,00	2,00	0,00
<b>Indivisibili</b>	0,00	0,98	0,97	3,00	0,00	1,00	0,00	2,00	0,00
<b>Altro</b>	56,41	62,75	68,93	49,00	66,99	58,00	73,00	64,00	48,00
<b>Tot</b>	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

**TAB. 8: Livello II: schemi per coordinazione**

<b>%</b>	<b>Musogonia</b>	<b>Teseide</b>	<b>Cadmo</b>	<b>Lombardi</b>	<b>Ildegonda</b>	<b>Pia</b>	<b>Algisò</b>	<b>Orl. Furioso</b>	<b>Ger. Liberata</b>
<b>4,4</b>	1,28	6,86	3,88	8,00	8,74	3,00	0,00	4,00	2,00
<b>4,2,2 ; 2,2,4</b>	1,28	3,92	2,91	8,00	4,85	6,00	1,00	3,00	7,00
<b>2,2,2,2</b>	2,56	3,92	0,97	1,00	2,91	3,00	0,00	2,00	3,00
<b>*4*</b>	2,56	0,98	0,97	2,00	0,97	1,00	0,00	1,00	0,00
<b>6,2 ; 2,6</b>	3,85	4,90	5,83	6,00	7,77	7,00	1,00	4,00	6,00
<b>3,5 ; 5,3</b>	1,28	0,00	0,97	2,00	1,94	1,00	0,00	1,00	1,00
<b>1,7 ; 7,1</b>	0,00	0,00	2,91	0,00	0,97	0,00	0,00	0,00	1,00
<b>Altro</b>	15,38	4,90	5,83	3,00	8,74	8,00	0,00	5,00	0,00
<b>Tot</b>	28,21	25,49	24,27	30,00	36,89	29,00	2,00	20,00	20,00

**TAB. 9: Livello III: periodi indipendenti****1. Schemi per gruppi asindetici (sull'intero *corpus*)**

<b>%</b>	<b>Musogonia</b>	<b>Teseide</b>	<b>Cadmo</b>	<b>Lombardi</b>	<b>Ildegonda</b>	<b>Pia</b>	<b>Algisio</b>	<b>Orl. Furioso</b>	<b>Ger. Liberata</b>
<b>4+4</b>	32,05	36,27	26,21	31,00	21,36	24,00	38,00	27,00	23,00
<b>4+2+2; 2+2+4</b>	14,10	19,61	10,68	10,00	8,74	14,00	26,00	10,00	17,00
<b>2+2+2+2</b>	3,85	1,96	1,94	2,00	0,97	3,00	7,00	3,00	6,00
<b>*4*</b>	1,28	2,94	0,97	1,00	0,00	1,00	1,00	3,00	3,00
<b>6+2 ; 2+6</b>	2,56	7,84	14,56	14,00	7,77	10,00	16,00	15,00	16,00
<b>3+5 ; 5+3</b>	0,00	0,00	1,94	0,00	0,00	0,00	0,00	2,00	1,00
<b>1+7 ; 7+1</b>	1,28	0,00	0,00	0,00	0,00	1,00	2,00	0,00	2,00
<b>Altro</b>	5,13	2,94	14,56	2,00	12,62	5,00	5,00	8,00	7,00
<b>Tot</b>	60,26	71,57	70,87	60,00	51,46	58,00	95,00	68,00	75,00

**2. Schemi con i dati ponderati sulla tendenza alla gerarchizzazione (livello III) in ogni opera**

<b>%</b>	<b>Musogonia</b>	<b>Teseide</b>	<b>Cadmo</b>	<b>Lombardi</b>	<b>Ildegonda</b>	<b>Pia</b>	<b>Algiso</b>	<b>Orl. Furioso</b>	<b>Ger. Liberata</b>
<b>4+4</b>	53,19	50,68	36,99	51,67	41,51	41,38	40,00	39,71	30,67
<b>4+2+2; 2+2+4</b>	23,40	27,48	15,07	16,67	16,98	24,14	27,37	14,71	22,67
<b>2+2+2+2</b>	6,38	2,74	2,74	3,33	1,89	5,17	7,37	4,41	8,00
<b>*4*</b>	2,13	4,11	1,37	1,67	0,00	1,72	1,05	4,41	4,00
<b>6+2 ; 2+6</b>	4,26	10,96	20,55	23,33	15,09	17,24	16,84	22,06	21,33
<b>3+5 ; 5+3</b>	0,00	0,00	2,74	0,00	0,00	0,00	0,00	2,94	1,33
<b>1+7 ; 7+1</b>	2,13	0,00	0,00	0,00	0,00	1,72	2,11	0,00	2,67
<b>Altro</b>	8,51	4,11	20,55	3,33	24,53	8,62	5,26	11,76	9,33
<b>Tot</b>	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00	100,00

**TAB. 10: Elementi sintattici e inarcature**

**1. Schemi ponderati su tendenza a livello III**

<b>*10</b>	<b>Musogonia</b>	<b>Teseide</b>	<b>Cadmo</b>	<b>Lombardi</b>	<b>Ildegonda</b>	<b>Pia</b>	<b>Algiso</b>	<b>Orl. Furioso</b>	<b>Ger. Liberata</b>
<b>Versi-periodo</b>	5,90	1,18	1,67	1,70	3,20	0,90	1,90	2,30	1,60
<b>Versi-frase/sintagma 'legati'</b>	29,36	20,13	24,62	37,31	28,5	34,62	30,00	32,95	20,5
<b>Segmenti interni</b>	27,4	5,7	39,8	20,9	23,7	30,4	15,3	39,6	24,70

**2. Incidenza delle inarcature per ogni ottava**

<b>%</b>	<b>Musogonia</b>	<b>Teseide</b>	<b>Cadmo</b>	<b>Lombardi</b>	<b>Ildegonda</b>	<b>Pia</b>	<b>Algiso</b>	<b>Orl. Furioso</b>	<b>Ger. Liberata</b>
<b>Versi dispari (%)<sup>1</sup></b>	19,87	21,1	19,90	20,10	21,36	21,6	19,3	21,00	29,10
<b>Versi pari (%)</b>	3,08	3,9	4,85	4,50	3,40	3,9	2,5	2,40	1,40
<b>Inc. complessiva (%)</b>	22,95	25,00	24,76	24,60	24,76	25,50	21,8	23,40	30,50
<b>Rapporto dis/par (*10)</b>	6,46	5,38	4,10	4,47	6,29	5,54	7,72	8,75	20,79
<b>Enj. con allontanamento (%)<sup>2</sup></b>	69,61	55,23	31,72	25,30	33,68	30,00	32,75	53,10	33,64

<sup>1</sup> L'incidenza delle inarcature in sede pari e dispari è calcolata sul totale dei versi e non tiene conto degli enj. di secondo grado.

<sup>2</sup> Incidenza calcolata sul totale delle inarcature. L'allontanamento si intende contemporaneamente sia in attacco che in rejet. Nel calcolo si tiene conto anche degli enj. di secondo grado (che possono a loro volta essere inarcati o meno).

## 2.1 Tipologie specifiche di inarcature

### a. Incidenza media per ottava

%	Musogonia	Teseide	Cadmo	Lombardi	Ildegonda	Pia	Algiso	Orl. Furioso	Ger. Liberata
<b>Di secondo grado</b>	2,56	21,57	4,85	7,00	18,45	15,00	11,00	24,00	13,00
<b>Consecutive</b>	10,30	27,50	47,40	32,00	15,50	24,00	13,00	20,00	20,00
<b>A completamento</b>	5,10	11,80	1,00	20,00	13,60	12,00	6,00	11,00	8,00
<b>Inc. totale</b>	17,96	60,87	53,25	59,00	47,55	51,00	30,00	55,00	41,00

### b. Incidenza media sul totale delle inarcature

%	Musogonia	Teseide	Cadmo	Lombardi	Ildegonda	Pia	Algiso	Orl. Furioso	Ger. Liberata
<b>Di secondo grado</b>	1,1	8,6	5,10	2,85	7,45	7,94	5,05	10,26	4,26
<b>Consecutive</b>	4,47	10,98	18,04	13,01	6,27	9,41	5,96	8,85	6,56
<b>A completamento</b>	2,2	4,7	0,4	8,1	5,5	4,7	2,8	4,70	2,6

## Fonti dei dati e informazioni sulla schedatura

N. B. Salvo diversa indicazione, le edizioni di riferimento restano quelle indicati in bibliografia (*Edizioni di riferimento per i testi del testi del corpus*)

### Tab. 1

*Le Grazie*: dati ricavati da Pelosi 2013.

*Il giorno*: dati ricavati da Juri 2016.

*Il Prometeo*: scansione integrale del primo canto del poemetto.

*La Feroniade*: scansione dei canti I, vv. 1-150; II, vv. 1-50; vv. 352-541; III, vv. 251-300.

*L'Urania*: scansione integrale del poemetto.

*Poesie di Ossian*: dati ricavati da Pelosi 2013.

*La Pronea*: scansione dei vv. 1-553.

*La Francia*: scansione dei vv. 1-101 e vv. 260-361.

*Versi sciolti*: dati ricavati da Juri2016.

*Il Clotaldo*: canto I, vv. 1-110; canto II, vv. 1-116; canto III, vv. 1-105.

*Edmenegarda*: scansione di un campione casuale di 220 dal canto I, 267 versi dal canto II, 280 versi del canto III e 251 versi del canto IV.

### Tab. 2

*La Musogonia*: dati ricavati da Facini 2013.

*Il Cadmo*: canto I, ottave 1-13, 25-37, 60-72; canto VI, ottave 1-13, 50-62, 100-112; canto X, ottave 1-13; 30-42, 70-82.

*La Teseide*: canto I, ottave 1-13, 25-37, 60-72; canto VI, ottave 1-13, 44-56, 80-92; canto X, ottave 1-13; 20-32; 53-65.

*Fuggitiva, Ildegonda e Lombardi alla prima crociata*: dati tratti da Zangrandi2000.

*L'Algo*: canto I, ottave 1-20; 60-79; canto II, ottave 1-20; 60-79; canto III, ottave 1-20; 60-79. Ed. di riferimento Cantù1838.

*Pia de' Tolomei*: canto I, ottave 1-20; 60-79; canto II, ottave 1-20; 60-79; canto III, ottave 1-20; 52-71.



### Tab. 3

1.

- Per la *Divina Commedia*, i *Rerum Vulgarium Fragmenta* e gli *Amorum Libri* i dati sono stati ricavati da Praloran 1988.
- Per i poemi didascalici del Cinquecento (nell'ordine: G. Rucellai, *Le api*; B. Daniello, *La Georgica di Virgilio*; A. Alamanni, *La coltivazione*; G. Muzio, *Dell'arte poetica*; B. Baldi, *La nautica*; T. Tasso, *Il Mondo creato*) i dati sono tratti da Soldani 1999.

2.

- I dati sulla *Gerusalemme Liberata* derivano da Grosser 2014.
- Tutti gli altri dati sono ricavati da Praloran 1988.

### Tab. 5:

*Il Mattino*: vv. 1- 402.

*La Francia*: vv 1-251.

*Fingal*: vv. 1-405.

*La Pronea*: vv. 1-204.

*Le Grazie*: Inno primo (Puppo 1966).

*L'Urania*: schedatura integrale (358 versi)

*La Francia*: vv 1-251.

*La Pronea*: vv. 1-204.

*Il Prometeo*: Canto I, vv. 1- 440.

*La Feroniade*: Canto I, vv. 1-442.

*Il Clotaldo*: I, vv. 1-111; II, vv. 1-116.

*Edmenegarda*: I, vv. 1-62; vv. 197-163; III, vv. 1-100.

*Versi sciolti*: schedatura integrale di: F. Algarotti, *Al signor abate Metastasio, poeta cesareo*; S. Bettinelli, *Al signor Giambatista Tiepolo. Sopra la pittura*; V. Frugoni, *Al sig. co. Artaserse Baiardi*.

## Tabb. 6-10

*La Musogonia*: schedatura integrale.

*Il Cadmo*: canto I, ottave 1-13, 25-37, 60-72; canto VI, ottave 1-13, 50-62, 100-112; canto X, ottave 1-13, 70-82.

*La Teseide*: canto I, ottave 1-13, 25-37, 60-72; canto VI, ottave 1-13, 44-56, 80-92; canto X, ottave 1-13; 20-30.

*L'Ildegonda*: parte I, ottave 1-13, 62-74; parte II, ottave 1-13, 57-69; parte III, ottave 1-13, 67-79; parte IV, ottave 1-13, 59-71.

*Lombardi alla prima crociata*: canto I, ottave 1-20, 40-52; canto V, ottave 1-20, 36-48; X, ottave 1-21, 40-53.

*L'Aliso*: canto I, ottave 1-15; 60-79; canto II, ottave 1-20; 60-72; canto III, ottave 1-13; 60-72; canto IV, ottave 1-10; 60-71.

*Pia de' Tolomei*: canto I, ottave 1-18; 60-75; canto II, ottave 1-18; 59-75; canto III, ottave 1-19.

*Orlando furioso*: canto I, ottave 1-26; canto XII, ottave 1-26; canto XXIII, ottave 1-26; canto XXXV, ottave 6-26.

*Gerusalemme liberata*: canto I, ottave 1-26; canto X, ottave 1-26; canto XII, ottave 1-22; canto XX, ottave 1-26.

## Bibliografia

### Indicazioni sul *corpus* con edizioni di riferimento:

1. Poemi e poemetti di gusto classicistico:<sup>1</sup>

F. Algarotti, *Al signor abate Metastasio, poeta cesareo*, in F. Algarotti, S. Bettinelli, C. I. Frugoni, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di Alessandra Di Ricco, Università degli studi di Trento, 1977.

P. Bagnoli, *Il Cadmo*, Pisa, Sebastiano Nistri, 1821.

T. Bandettini Landucci, *La Teseide*, Parma, presso Luigi Mussi, 1805, 2 voll.

S. Bettinelli [et.al.], *Al signor Giambattista Tiepolo. Sulla pittura*, in F. Algarotti, S. Bettinelli, C. I. Frugoni, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di Alessandra Di Ricco, Università degli studi di Trento, 1977.

C. Botta, *Il Camillo o Vejo conquistata*, Torino, presso Giuseppe Pomba, 1833.

M. Cesarotti, *Le poesie di Ossian*, a cura di Enrico Mattioda, Roma, Salerno, 2000.

M. Cesarotti, *Pronea. Componimento epico*, a cura di Salvatore Puggioni, Padova, Esedra, 2016.

U. Foscolo, *Le Grazie*, in Id., *Opere*, a cura di Mario Puppo, 1966.

[Per i dati sulla prosodia del verso si è fatto riferimento all'edizione impiegata in Pelosi 2013: U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis, Poesie e Carmi*, a cura di Mario Puppo, Rusconi, 1987].

U. Foscolo, *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces by Hugo Foscolo* [Dissertazione su un antico inno alle Grazie di Ugo Foscolo] in Id., *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi-Gallimard, vol. I (2 voll.), 1994.

---

<sup>1</sup> Per i fenomeni che riguardano i poemi e poemetti di gusto classicista è difficile indicare un corpus rigido e definitivo, anche perché variabile, tra prima e terza parte, in base agli aspetti esaminati. In questa sezione si riportano, in ordine alfabetico d'autore, le edizioni di riferimento per i testi sette-ottocenteschi effettivamente discussi nella prima parte e/o analizzati nella parte terza, fatta eccezione per le novelle in versi e le ballate romantiche.

C. I. Frugoni, *Al signor conte Artaserse Baiardi*, in F. Algarotti, S. Bettinelli, C. I. Frugoni, *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di Alessandra Di Ricco, Università degli studi di Trento, 1977.

A. Mazza, *La grotta platonica*, Parma, stamperia Carmignani, 1812.

V. Monti, *Il bardo della Selva Nera. Poema epico-lirico*, Parma, co' tipi bodoniani, 1806.

V. Monti, *Sermone sulla mitologia*, in Id., *Poesie*, a cura di Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1957.

V. Monti, *La Musogonia*, in Id., *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassinetti, Ravenna, Longo, 1988.

V. Monti, *Il Prometeo*, in Id., *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassinetti, Ravenna, Longo, 1988.

V. Monti *Feroniade*, a cura di F. Favaro, Padova, Padova University Press, 2013.

V. Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica*, a cura di Stefania Bozzi, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

A. Manzoni, *Urania*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Danzi, Milano, Rizzoli, 2012.

G. Parini, *Il giorno*, a cura di Dante Isella, 1996.

G. L. Pellegrini, *Il Vesuvio*, in Id., *Poemetti del Sig. Abate Giuseppe Luigi conte Pellegrini*, Bassano, 1785.

I. Pindemonte, *La Francia*, a cura di Paola Luciani, Parma, Zara, 1988.

I. Pindemonte, *La Fata Morgana*, in Id., *Versi di Polidete Melpomenio*, Bassano, a spese di Remondini di Venezia, 1784.

A. M. Ricci, *L'italiade*, Livorno, Glauco Masi, 1819.

## Corpus delle novelle in versi romantiche

C. Cantù, *Algiso*, Milano, Figli di Carlantonio Ostinelli, 1828. Per eventuali varianti, se segnalato, si fa riferimento a Id., *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1870.

L. Carrer, *Il Clotaldo*, Padova, Minerva, 1826.

T. Grossi, *I Lombardi alla prima crociata*, in Id., *Opere poetiche*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, Rossi, 1972.

T. Grossi, *La fuggitiva* in G. Crespi, *Tommaso Grossi e la novella romantica nella Milano di fine Ottocento. «La Fuggitiva» e «Ildegonda». Edizione critica e commento*, tesi di dottorato, University of Durham, School of Modern Languages and Cultures, 2018.

T. Grossi, *L'Ildegonda*, in G. Crespi, *Tommaso Grossi e la novella romantica nella Milano di fine Ottocento. «La Fuggitiva» e «Ildegonda». Edizione critica e commento*, tesi di dottorato, University of Durham, School of Modern Languages and Cultures, 2018.

G. Prati, *Edmenegarda*, a cura di Emilio Torchio, Roma, Salerno, 2015.

B. Sestini, *Pia de' Tolomei*, Milano, Borroni-Scotti, 1848.

## Corpus delle ballate romantiche:<sup>2</sup>

G. Berchet, *Il castello di Monforte*, in Id., *Opere edite e inedite*, a cura di Francesco Cusani, Milano, Pirotta e Com, 1863, pp. 417-430.

G. Berchet, *Ballate e romanze*, Milano, Sonzogno, 1901. Qui nell'edizione elettronica reperibile all'indirizzo web: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-b/giovanni-berchet/ballate-e-romanze/>. Testi: *Clarina*, *Giulia*, *I profughi di Parga*, *Il Romorso*, *Il romito del Cenisio*, *Il Trovatore*, *Le fantasie*, *Matilde*

---

<sup>2</sup> In questa sezione si riportano le edizioni dei testi su cui è stata condotta puntualmente una verifica dei fenomeni legati alla ballata, in particolar modo per quanto riguarda la metrica. Tale insieme di riferimento è stato costruito a partire dall'elenco esaustivo proposto da Cristiana Brunelli (2011, pp. 251-253), dal quale si sono selezionati alcuni gli autori più rappresentativi dell'area veneto-lombarda e friulana e alcuni testi che, stando anche alle considerazioni di Giovannetti 1999 e Brunelli 2011, sembrano offrire sicure basi per riflettere sulle principali dinamiche del genere, garantendo al contempo una certa varietà in senso cronologico (spaziando tra prima e seconda generazione di ballatisti) ed espressivo e formale.

D. Bertolotti, *La Dama del castello e il Trovatore*, «Il Raccoglitore», VIII, 30, 1820, pp. 111-114.

C. Cantù, *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1870. Testi: *Amalia, Dalla prigionie, Elisabetta, I Morti di Torno, Il Pamporcino, Il Prigioniero, Il Prigioniero e l'Allodola, L'Amorino, L'Esule, La Liberazione, La viola del pensiero, Tecla*.

L. Carrer, *Preludii*, in Id., *Ballate edite e inedite*, Venezia, Giovanni Cecchini, 1852.

L. Carrer, *Ballate*, a cura di Cristiana Brunelli, Letteratura universale Marsilio, 2013. Testi: *La fuga amorosa, Sposa dell'adriatico, Stradella cantore, Desiderio Userta, La vendetta, Il sultano, Il Moro, Glicera, La suora, La duchessa, La fuga, L'impossibile, Il cavallo d'Estremadura, La poesia*.

F. D. Guerrazzi, *Ballate e canzoni di stile romantico*, Livorno, Tipografia Vignozzi, 1829. Ed. di riferimento per i versi citati da *La canzone di Lucia*.

F. Dall'Ongaro, *Fantasie liriche e drammatiche*, Firenze, Le Monnier, 1866. Testi: *Ser Silverio, Il taglio di Rojano, Il solitario di Grignano, Paolo del Liuto, La maschera di ferro, Usca, La Danae, Alda, Gualtiero, La perla delle macerie, Le ombre de' grandi italiani, Marco Cralievic*.

G. Prati, *Opere*, Milano, M. Guigoni, 1862-1865, 5 voll:

Vol. I:

- da *Canti lirici, canti per il popolo e ballate* (1843): *Il convegno degli spiriti, Gelosia Orientale, Il Destino, Storia paurosa, Le due scuole, Tra veglia e sonno, Una cena d'Alboino Re, Rita, Vendetta slava, La Galliani, Viaggio notturno, Visione*

Vol. II:

- da *Nuovi canti* (1844): *Galoppo notturno, La fuga*  
- da *Passeggiate solitarie* (1847): *Armede (Ballata)*,

Vol. III:

- da *Storia e fantasia* (1847): *La Caccia*  
- da *Nuove poesie* (1856): *Galatea, Il santuario di Vico*

P. Zajotti, *Il ritorno del Crociato. Ballata*, trad. tedesca di Carolina Pichler, «Rivista viennese», I, 3, marzo 1838, pp. 360-365.

### **Edizioni di riferimento per altri testi letterari:**

L. Ariosto, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Gioacchino Paparelli, Milano, Rizzoli, 2 voll.

T. Bandettini Landucci, *Saggio di versi estemporanei di Amarilli Etrusca*, Pisa, Antonio Preverata e com., 1799.

T. Bandettini Landucci, *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, Lucca, Tipografia ducale, 1835, 2 voll.

A. Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1997.

G. Bassani, *Il giardino dei Finzi Contini*, Milano, Feltrinelli, 2017.

G. Boccaccio, *Il Filostrato e il Ninfale Fiesolano*, a cura di Vincenzo Pernicone, Bari, 1937.

G. Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di A. Limentani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di V. Branca, vol. II, Milano, Mondadori, 1964.

L. Di Breme, *Il Romitorio di sant'Ida*, inedito a cura di Piero Camporesi, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961.

F. Buffoni, *Poesie 1975-2012*, Milano, Mondadori, 2012.

G. Forti, *A Sarajevo il 28 giugno*, Adelphi, Milano, 2014.

V. Frungillo, *Ogni cinque bracciate. Poema in cinque canti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

G. Gozzano, *Poesie*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Milano, Rizzoli, 1997.

G. Leopardi, *Canti*, Torino, Einaudi, 1993.

G. P. Lucini, *Il libro delle figurazioni ideali*, a cura di Manuela Manfredi, Roma, Salerno, 2005.

G. Majorino, *La capitale del nord*, Edizioni dell'Arco, Milano, 1994.

G. B. Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Guanda, 1993.

F. Marretti, *Le Metamorfosi d'Ovidio in ottava rima col testo latino*, Venezia, B. Zaltieri- D. e G.B. Guerra, 1570-

R. Nassi, *E niente è ciò che è*, Piombino, Il Foglio, 2018.

A. Paradisi, *Versi sciolti del signor Agostino Paradisi nobile reggiano*, Bologna, a S. Tommaso d'Aquino, 1762.

G. Pascoli, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Roma, Salerno, 1991.

G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di Giuseppe Nava, Torino, Einaudi, 2008.

G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, Milano, Rizzoli, 2012.

B. Perfetti, *Saggi di poesia in parte date all'improvviso e in parte scritte*, raccolte e trascritte da Domenico Cianfogni, Firenze, presso Andrea Bonducci, 1748.

I. Pindemonte, *Antonio Foscarini e Teresa Contarini*, Livorno, Tipografia Lignozzi, 1829.

P. Rolli, *Liriche*, a cura di C. Calcaterra, Torino, UTET, 1926.

G. Rusconi, *Linoelum*, Mestre, Amos, 2017.

I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013.

V. Sereni, *Gli strumenti umani*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013.

M. L. Spaziani, *Giovanna d'Arco. Romanzo popolare in sei canti in ottave e un epilogo*, Milano, Mondadori, 1990.

F. Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, ISBN, Milano, 2012.

B. Tarozzi, *La buranella*, Venezia, Marsilio, 1999.

T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, a cura di Lanfranco Caretti, Mondadori, Milano 1957.

C. Viviani, *La forma della vita*, Einaudi, Torino, 2005.



W. Wordsworth e S.T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, a cura di R.L. Brett e A.R. Jones, London, Methuen, 1965..

### **Scritti critici e teorici:**

Albinati 1995 = E. Albinati, *Appunti su poesia e prosa*, in *La parola ritrovata: ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriela Sica, Venezia, Marsilio, pp. 92-94.

Afribo 2001 = A. Afribo, *Teoria e prassi della gravitas*, Firenze, Franco Cesati.

Agamennone 1987 = M. Agamennone, *Cantar l'ottava*, in Kezich 1986, pp. 171-218.

Agamennone 2017 = M. Agamennone (a cura di), *Cantar ottave. Per una storia culturale dell'intonazione cantata in ottava rima*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Alfieri 1996 = V. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, in Id., *Della tirannide, Del principe e delle lettere, La virtù sconosciuta*, Milano, Rizzoli.

Algarotti 1963 = F. Algarotti, *Saggio sopra la rima*, in Id., *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Bari, Laterza, pp. 267-290.

Alighieri 1996 = D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in Id., *Opere minori*, vol. III, tomo I, Milano-Napoli, Ricciardi.

Alighieri 2012 = D. Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, in Id., *Le opere*, Roma, Salerno, vol. III (7 voll.).

Arato 2013 = F. Arato, *Arcadie alla prova. Il prosimetro pastorale settecentesco*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia: modelli e percorsi. Atti del convegno di studi (Genova, 29-30 novembre-dicembre 2012)*, a cura di Alberto Beniscelli, Myriam Chiara, Simona Morando, Bologna, Archetipolibri, pp. 493-416.

Artico 2018 = T. Artico, *Itinerari dell'epica barocca. Modi, modelli e forme nella prima metà del Seicento*, Bau Bassin (Mauritius), Edizioni Accademiche Italiane.

Avalle 1963 = D'A. S. Avalle, *Preistoria dell'endecasillabo. Prolusione letta nell'Università di Torino il 17 febbraio 1963*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Avalle 1992 = d'A. S. Avalle, *Dalla metrica alla ritmica*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. Vol. I.1, (*Il Medioevo latino. La produzione del testo*), Roma, Salerno, pp. 391-476.

Bachtin 2001a = M. Bachtin, *Epos e romanzo*, in I.d., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 445-482.

Bachtin 2001b = M. Bachtin, *Forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 231-405.

Bachtin 2001c = M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in I.d., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 67-230.

Baldacci 1974 = L. Baldacci, *Introduzione a G. Pascoli, Poesie*, scelta e introduzione di Luigi Baldacci, Milano, Garzanti, pp. VII-XLVIII.

Baldassarri 1977 = G. Baldassarri, *Inferno e cielo: tipologia e funzione del meraviglioso nella Liberata*, Roma, Bulzoni.

Balduino 1962 = A. Balduino, *Romanticismo e forma poetica in Luigi Carrer*, Venezia, 1962.

Balduino 1963 = A. Balduino, *Significato delle polemiche romantiche sulla mitologia*, XV, 1, 1963, pp. 28-40.

Barbould 1797 = A. L. Barbould, *On the poetical works of Mr. William Collins*, in *The poetical works of William Collins*, London, printed for T. Cadell, Jun. and W. Davies.

Barbiellini Amidei 2016 = B. Barbiellini Amidei, *In margine all'ottava canterina, ai poemi in ottave del Boccaccio e alla comunicazione letteraria*, «Carte Romanze», IV, 2 (2016), pp. 305-316.

Barbieri 2016 = G. Barbieri, *Considerazioni sul poema di Pronea*, M. Cesarotti, *Pronea. Componimento epico*, a cura di Salvatore Puggioni, Padova, Esedra, pp. 147-180.

Barthes 2003 = *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, G. Einaudi.

Battistini 2004 = A. Battistini, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, Il Mulino.

Beccaria 1989 = G. L. Beccaria., *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi in Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.

Bellomo 2018 = L. Bellomo, *Leopardi e l'ottava del Settecento*, in *Nuove prospettive sull'ottava*, a cura di Laura Facini, Lecce, Pensa MultiMedia, pp. 339-364.

Belloni 1910 = A. Belloni, *Il poema epico e mitologico*, Milano, Vallardi.

Beltrami 2000 = P. G. Beltrami, *Narrare in versi (prove di penna sulla metrica narrativa)*, «Moderna», 2 (2000), pp. 25-41.

Beltrami 2011 = P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.

Bembo 1966 = P. Bembo, *Prose della vulgar lingua. Gli Asolani. Rime*, cura di Carlo Dionisotti, Torino, UTET.

Benjamin 1971 = W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.

Berardinelli 1994 = A. Berardinelli, *La poesia verso la prosa, controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri.

Berchet 1941 = G. Berchet, *Vecchie romanze spagnuole*, in Id., *Poesie*, a cura di E. Bellorini, Bari, Laterza.

Berchet 1951 = G. Berchet, *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, in C. Calcaterra (a cura di), *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, Torino, UTET, pp. 261-331.

Berchet 1954 = G. Berchet, *Poesias selectas Castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros dias, etc.* – Poesie scelte Castigliane, dai tempi di Giovanni di Mena fino ai giorni nostri, raccolte e ordinate da don Emanuele Giuseppe Quintana. Madrid. ec. ec., in Branca 1948-1954, vol. III, pp. 174-184.

Berengo 1854 = G. Berengo, *Della versificazione italiana*, Venezia, nel priv. Stabilimento nazionale di G. Antonelli, 3 voll.

Berengo 2012 = M. Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, Franco Angeli.

Bertoldi 1928 = A. Bertoldi, *Epistolario di Vincenzo Monti*, raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi, Firenze, Le Monnier, vol. I (6 voll.).

Bertoni 1955 = A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, Il Mulino.

Bianchi 1925 = D. Bianchi, *Della 'musicalità' considerata nella struttura del verso*, «La Rassegna», serie IV, XXXIII (1925), pp. 81-113.

Binni 1997 = W. Binni, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La nuova Italia.

Bolzoni 1980 = L. Bolzoni, *L'universo dei poemi possibili. Studi su Francesco Patrizi da Cherso*.

Bolzoni 2008 = L. Bolzoni, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Roma, 2008.

Bolzoni 2010 = L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo, ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2010.

Borrelli 1996 = C. Borrelli, *L'antitassismo di Tommaso Grossi ne «I Lombardi alla prima crociata»*, «A.I.O.N.- SR», XXXVIII, 2 (1996), pp. 271-285.

Borrelli 1998 = C. Borrelli, *Ottocento romantico. La novella in versi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.

Borsieri 1951 = P. Borsieri, *Avventure letterarie di un giorno*, in C. Calcaterra (a cura di), *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, Torino, UTET, pp. 125-260.

Bozzola 2016, *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati.

Branca 1948-1954 = V. Branca, *Introduzione a Il Conciliatore, foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 3 voll.

Branca 2014 = V. Branca, *Studi sui cantari*, Firenze, Olschki.

Brognoligo 1916 = G. Brognoligo, *Tommaso Grossi: la vita e le opere*, Messina, Principato.

Bronzini 1956 = G. B. Bronzini, *La canzone epico-lirica nell'Italia centro-meridionale*, Roma, Angelo Signorelli, 2 voll.

Brunelli 2011 = C. Brunelli, *La ballata romantica italiana*, Firenze, Le Càriti.

Bruni 2015 = A. Bruni, *Calliope e oltre. Arte e letteratura da Winckelmann a Foscolo*, Ariccia, Aracne.

Bucchi 2009 = G. Bucchi, *Sciolti e ottave nella storia della traduzione poetica italiana*, in «Stilistica e Metrica Italiana», IX (2009), pp. 343-364.

Bucchi 2011 = G. Bucchi, *Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le «Metamorfosi di Ovidio» di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS.

Burroni 2009 = F. Burroni, *Improvvisare e scrivere in rima*, Roma, D. Audino.

Butti 1911 = A. Butti, *Le accoglienze alla «Pronea» cesarottiana e il concorso del Mella*, «Giornale storico della letteratura italiana», LVII, 2, 1911, pp. 348-354.

Cabani 1990 = M. C. Cabani, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'«Orlando Furioso»*, Pisa, Scuola Normale Superiore.

Cabani 2018 = M. C. Cabani, *Corsi e ricorsi della critica ariostesca. L'ottava*, «Stilistica e metrica italiana», XVIII, (2018), pp. 61-103.

Calcaterra 1951 = C. Calcaterra, *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli.

Camboni 2017 = M. C. Camboni, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

Carducci 1908 = G. Carducci, *Ceneri e faville. Serie prima: 1859-1870*, Bologna, Zanichelli.

Carducci 1928 = G. Carducci, *Primizie e reliquie dalle carte inedite*, a cura di Giuseppe Albinì e Albano Sorbelli, Bologna, Zanichelli.

Carducci 1897= G. Carducci, *Discorso per la morte di Giuseppe Garibaldi*, in Id., *Lecture del Risorgimento italiano 1749-1780, scelte e ordinate da Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1897, vol. II, (2 voll.), pp. 540-549

Careri 2004 = G. Careri, *L'ecfrasi tra parola e pittura*, in *Ecfrasi*, a cura di Giovanni Venturi e Monica Fannetti, Roma, Bulzoni, pp. 391-404.

Carrai 2016 = S. Carrai, *Boccaccio, il prosimetro e i modelli danteschi nell'Ameto*, in *Boccaccio in versi*, Atti del Convegno di Parma, 13-14 marzo 2014, a cura di Pantalea Mazzitello, Giulia Raboni et al., Firenze, Franco Cesati, pp. 135-141.

Carrer 1854 = L. Carrer, *Prose*, in Id., *Opere scelte*, Firenze, Le Monnier, 2 voll.

Carrer 1969 = L. Carrer, *Discorsetti estetici*, in Id., *Scritti critici*, a cura di Giovanni Gambarin, Bari, Laterza.

Cepollaro 2012 = B. Cepollaro, *Su Viaggio nella presenza del tempo di Giancarlo Majorino*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 15 (2012), pp. 98-100.

Cerretti 1811 = L. Cerretti, *Istituzioni di eloquenza. Parte seconda: precetti per la poesia*, Milano, presso Giuseppe Maspero.

Cerruti 1982 = M. Cerruti, *Dalla fine dell'antico regime alla Restaurazione*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. I (23 voll.), *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, pp. 391-432.

Chatman 1981 = *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche editrice, Borgo delle Grazie (Parma).

Checchi 2018 = D. Checchi, *Vocali virtuali e ritmo nel verso della lirica italiana delle Origini: alcuni sondaggi*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, pp. 53-74.

Chiabrera 1952 = G. Chiabrera, *Dialoghi dell'arte poetica*, in *Canzonette, rime varie, dialoghi*, a cura di Luigi Negri, Torino, UTET, 1952.

Child 1882-1898 = F. J. Child, *The English and Scottish popular ballads*, Boston, Houghton, 5 voll.

Chini 1920 = M. Chini, *Le teorie dei romantici intorno al poema epico e "I Lombardi alla prima crociata" di Tommaso Grossi*, Lanciano, G. Carabba.

Chistolini 2001 = S. Chistolini, *Comparazione e sperimentazione in pedagogia*, Milano, Franco Angeli.

Cirese 1988 = A. M. Cirese, *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*, Palermo, Sellerio.

Collaer 1965 = P. Collaer, *Lyrism baroque et tradition populaire*, in «*Studia Musicologica*», VII, (1965), pp. 25-40.

Contini 1970 = G. Contini, *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento*, in Id. *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, pp. 587-599.

Contini 1976 = G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, pp. 69-111.

Coppo 2019 = E. Coppo, *La nascita del verso libero tra Italia e Francia*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università degli Studi di Padova.

Crescimbeni 1730 = G. M. Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, Venezia, Basegio, 1730.

Crespi 2017 = G. Crespi, *Tommaso Grossi e la novella romantica nella Milano di fine Ottocento. «La Fuggitiva» e «Ildegonda». Edizione critica e commento*, tesi di dottorato, University of Durham, School of Modern Languages and Cultures.

Cricco, Di Teodoro 2005 = G. Cricco, F. P. Di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, Bologna, Zanichelli, vol. III (3 voll.)

Dall'Ongaro 1838 = F. Dall'Ongaro, *La luna di miele. Scene della vita coniugale*, Trieste, Co' tipi di Michele Weis.

D'Ancona 1906 = *La poesia popolare italiana*, Livorno, Raffaello Giusti.

Danelon 2014a = *Scrivere per un nuovo pubblico (giornalismo e storiografia letteraria nel primo Settecento). Dopo il «Giornale de' letterati d'Italia»: Gli Scrittori d'Italia di Giammaria Mazzuchelli*, in Id., *Percorsi critici nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati, pp. 33-44.

Danelon 2014b = *Tre documenti del dibattito sul romanzo storico in Italia*, in Id., *Percorsi critici nel Settecento e nell'Ottocento*, Firenze, Franco Cesati, pp. 63-87.

Daniele 1994 = A. Daniele, *Sull'endecasillabo sciolto*, in Id., *Linguaggi e metri nel Cinquecento*, Rovito, Marra, pp. 247-331.

De Lollis 1929 = C. De Lollis, *Le ballate di Carrer e di Prati*, in Id., *Saggi sulla forma poetica dell'Ottocento*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza, pp. 161-185.

De Maldé 1993 = *Introduzione* a G. B. Marino, *La Sampogna*, a cura di Vania De Maldé, Parma, Guanda, pp. VIII-LII.

De Rooy 1997 = R. de Rooy, *Il narrativo nella poesia moderna*, Firenze, Franco Cesati, 1997.

De Rosa – Sangirardi 1996 = F. De Rosa, G. Sangirardi, *Introduzione alla metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1996.

De Sanctis 1954 = F. De Sanctis, *La letteratura italiana del secolo XIX. La scuola liberale e la scuola democratica*, a cura di Franco Catalano, in *Opere complete di Francesco De Sanctis*, Bari, Laterza, vol. VI (10 voll.).

De Sommi 1968 = Leone de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo.

Di Breme 1951 = L. Di Breme, *Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, in C. Calcaterra (a cura di), *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, Torino, UTET, pp. 71-120.

Di Ricco 1990 = A. Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere: poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli.

Di Ricco 1997 = A. Di Ricco, *Introduzione in Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori con alcune lettere non più stampate*, a cura di Alessandra Di Ricco, Università degli studi di Trento, pp. 8-40.

Elli 2002 = Enrico Elli, *Pascoli e l'antico. Dalle liriche giovanili ai Poemi conviviali*, Novara, Interlinea, pp. 117-161.

Facini 2013 = L. Facini, *Vincenzo Monti traduttore di Voltaire. Lingua e stile della Pulcella d'Orléans*, Pisa, ETS, 2013.

Favaro 2004 = F. Favaro, *Politica e varianti in due poemetti di Vincenzo Monti: la Musogonia e la Feroniade*, in Id., *Le rose colte in Eliconia: studi sul classicismo di Monti*, Ravenna, Longo, pp. 71-95.

Felici 2003 = L. Felici, *Lettura leopardiana. I quarantuno «Canti» e «I nuovi credenti»*, a cura di A. Maglione, Venezia, Marsilio, pp.169-206.



Ferraris 1998 = A. Ferraris, *Poesia mitologica, neoclassica e neogotica*, in *Antologia della poesia italiana. Quattrocento-Settecento*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, pp. 1307-1310.

Flora 1962 = F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 1962.

Forster 2000 = E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Milano, Garzanti.

Fortini 1991 = F. Fortini, *Oscurità e difficoltà*, «L'asino d'oro», 3 (1991), pp. 84-89.

Foscolo 1958a = U. Foscolo, *Narrative and Romantic poems of the Italians*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, vol. XI, 2 (1958), pp. 1-199.

Foscolo 1958b = U. Foscolo, *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, in *Edizione nazionale delle opere di Ugo Foscolo*, ed. critica a cura di C. Foligno, vol. XI, 2, pp. 558-618.

Franchi 1985 = S. Franchi, *Prassi esecutiva musicale e poesia estemporanea italiana: aspetti storici e tecnici*, in Gentili, Paioni 1985, pp. 409-427.

Frassinetti 2001 = L. Frassinetti, *Introduzione*, in V. Monti, *Il Prometeo. Edizione critica, storia, interpretazione*, a cura di Luca Frassinetti, Pisa, ETS.

Friedrich 1983 = H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1983.

Frungillo 2012 = V. Frungillo, *Il poema contemporaneo tra bios e Storia*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 15 (2012), pp. 131-136.

Fubini 1968 = M. Fubini, *Dal Muratori al Baretti. Studi sulla critica del Settecento*, Città di Castello, Macri.

Fubini 1971 = M. Fubini, *L'«enjambement» nella «Gerusalemme Liberata»*, in Id., *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La nuova Italia, pp. 230-247.

Gallo 2005 = *Lineamenti di una teoria del verso tragico tra Sei e Settecento*, in *Il verso tragico. Atti del Convegno di Studi, Verona 14-15 maggio 2003*, a cura di S. Verdino, Padova, Esedra, pp. 123-168.

Gambarin 1913 = G. Gambarin, *La critica letteraria di Luigi Carrer e di Giuseppe Bianchetti*, «Rivista d'Italia», XVI, 12, (1913), pp. 917-952.

Garavaglia 2005 = A. Garavaglia, *Sigismondo D'India drammaturgo*, Torino, EDT.

Gaspari 1998 = G. Gaspari, *Didascalici, moralisti e favolisti*, in *Antologia della poesia italiana. Quattrocento-Settecento*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard, pp. 1263-1267.

Gasparotto 2012 = L. Gasparotto, *La dissonanza del mondo tra passato e presente. Eliot, Pasolini e la forma poema*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 15 (2012), pp. 6-17.

Gavazzeni 1994 = F. Gavazzeni, *Dalle «Grazie». Scheda introduttiva*, in U. Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino, Einaudi-Gallimard, vol. I (2 voll.), pp. 570-583.

Gentili, Paioni 1985 = B. Gentili, G. Paioni (a cura di), *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, Atti del convegno internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Gentili 1985 = B. Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in Gentili, Paioni 1985, pp. 363-408.

Ghidetti 2006 = E. Ghidetti, *Tra Byron e Leopardi: il Clotaldo di Luigi Carrer*, in *Studi di letteratura italiana per Vitilio Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, Roma-Bari, Laterza, vol. II (2 voll.), pp. 241-266.

Gigante 2007 = C. Gigante, *Tasso*, Roma, Salerno.

Giovannetti 1999 = P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio.

Giovannetti, Lavezzi 2010 = P. Giovannetti, G. Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.

Giraldi Cinzio 1973 = G. B. Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, pp. 43-168.

Giunta 2010 = C. Giunta, *Poesia popolare e poesia d'arte*, «Studi mediolatini e volgari», 56 (2010), pp. 217-224.

Giusti 1999 = S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Lecce, Pensa Multimedia.

Giusti 2005 = S. Giusti, *Alle origini della poesia in prosa: il ruolo delle traduzioni nel secondo Settecento*, in Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto. Dal neoclassicismo al primo Romanticismo, a cura di Giuseppe Coluccia e Beatrice Stasi, Lecce, Congedo, 2006, pp. 109-116.

Goethe 1943 = J. W. Goethe, *Classici e romantici lottano accanitamente in Italia*, in «Antologia», XX (1825), in Egidio Bellorini (a cura di), *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, Bari, Laterza, pp. 475-479.

Goethe 1983 = J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di Emilio Castellani, Milano, Mondadori, 1983.

Gravina 1973 = G. Gravina, *Scritti critici*, a cura di Amedeo Quondam, Roma-Bari, Laterza.

Gravina 1991 = G. V. Gravina, *Della ragion poetica*, a cura di Giuseppe Izzi, Roma, Archivio Guido Izzi.

Grosser 2014 = J. Grosser, «*Tanti e sì fatti suoni in un suono esprime*». *Metrica e stile della Gerusalemme Liberata*, tesi di dottorato, Université de Lausanne, Università di Pisa.

Grossi 1837 = T. Grossi, *Novelle poetiche di Tommaso Grossi. Nelle quali si comprende un episodio dei Lombardi alla prima crociata*, Brusselle, Società Meline, Cans e compagni.

Guthmüller 1997 = *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni.

Guthmüller2008 = B. Guthmuller, *Ovidio Metamorphoseos vulgare: forme e funzioni della trasposizione in volgare della poesia classica nel Rinascimento italiano*.

Hegel 1997 = G. W. F. Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 2 voll.

Hrusovški 1972 = B. Hrušovski, *I ritmi liberi moderni*, in *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mario. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, pp. 169-176.

Isella 1984 = D. Isella, *I lombardi in rivolta : da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi.

Jori 1988 = G. Jori, *Per evidenza. Conoscenza e segni nell'età barocca*, Venezia, Marsilio.

Jossa 2002 = S. Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci.

Juri 2016 = A. Juri, *L'endecasillabo di Parini: il "Giorno" e i sonetti*, «Stilistica e metrica italiana», a. XVI (2016), pp. 193-252.

Juri 2019 = A. Juri, *Ritmo e toni nel primo Furioso: osservazioni sull'endecasillabo e sull'ottava*, in *Il Furioso del 1516 tra rottura e continuità*, a cura di A. Villa, Toulouse, Presses Universitaires du Midi.

Kezich 1986 = G. Kezich, *I poeti contadini*, con il saggio *Cantar l'ottava* di Maurizio Agamennone, Roma, Bulzoni.

Leonetti 1903 = P. Leonetti, *Sull'arte del verso popolare italiano*, Corigliano Calabro, Tipografia del popolano, 1903.

Leopardi 1997 = G. Leopardi, *Zibaldone*, Milano, Mondadori, 3 voll.

Leopardi 1998 = G. Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita Copioli, Milano, Rizzoli.

Limentani 1961, A. Limentani, *Struttura e storia dell'ottava rima*, «Lettere Italiane», XIII, 1 (1961), pp. 1-20.

Locatelli 2008 = S. Locatelli, *Dietro il testo*, in S. Maffei, *Merope*, a cura di Stefano Locatelli, Pisa, ETS, pp. 9-87.

Londonio 1818 = C. G. Londonio, *Appendice ai «Cenni critici sulla poesia romantica»*, Milano, coi tipi di Giovanni Pirota.

Loretelli 2010 = R. Loretelli, *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*. Laterza, 2010.

Luciani 1988 = P. Luciani, *Postfazione* in I. Pindemonte, *La Francia*, Parma, Zara, pp. XXIX – XLIII.

Lukács 1976 = G. Lukács, *Il romanzo come epopea borghese*, in G. Lukács, M. Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo, metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Torino, Einaudi, pp. 131-178.

Lukács 2017 = G. Lukács, *Introduzione al carteggio tra Goethe e Schiller*, in Goethe, Schiller 2017, pp. 11-49.

Luzzi 2017 = Cecilia Luzzi, *L'ottava rima nella tradizione del madrigale rinascimentale e agli esordi del teatro musicale*, in Agamennone 2017, pp. 47-68.

Maffei 1737 = S. Maffei, *All'altezza reale di Federico di Brunsvik*, in Id., *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia*, Verona, Jacopo Vallarsi, pp. 311-328.

Maggi 1843 = P. G. Maggi, *Discorsi storici e letterari di Ugo Foscolo tradotti dalla lingua inglese alla lingua italiana*, Milano, presso Giovanni Resnati.

Mann 2016 = *La genesi del Doctor Faustus*, in Id. *Doctor Faustus*, Milano, Mondadori.

Marcazzan 1955 = M. Marcazzan, *Tommaso Grossi*, in *Nostro Ottocento*, Brescia, La scuola, pp. 147-185.

Marchetti 1985 = L. Marchetti, *La novella in versi nell'età romantica: un'approssimazione teorica*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di Barberi Squarotti, Giorgio, Foggia, Bastogi, pp. 213-229.

Mari 1901 = G. Mari, *Ritmo latino e terminologia ritmica medievale*, in «Studi di Filologia Romanza», Torino, 1901, vol. VIII, pp. 35-88

Martello 1723 = P. J. Martello, *All'eccellenza di Giovanbattista Recanati*, in *Opere*, Bologna, Lelio della Volpe, vol. IV (7 voll.), *Seguito del teatro italiano*, pp. 145-164.

Mazzoni 1860 = G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi.

Mazzoni 2005 = G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.

Mazzoni2011 = G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino.

Mengaldo 2003a = P. V. Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici*, in *La tradizione del Novecento*, seconda serie, Torino, Einaudi, pp. 5-20.

Mengaldo 2003b = P. V. Mengaldo, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padova, Esedra.

Mengaldo 2012 = P. V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico* in Id. *Leopardi antiromantico e altri saggi sui 'Canti'*, Bologna, Il Mulino, pp. 13-31.

Mengaldo 2018 = P. V. Mengaldo, *Com'è la poesia*, Roma, Carocci.

Menichetti 1993 = A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

Menichetti 2006 = A. Menichetti, *Minima metrica*, in Id., *Saggi metrici*, pp. 227-235.

Molinari 2003 = C. Molinari, *Torquato Tasso e l'«eccesso de la verità»*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di Franco Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore, 2003.

Montanari 1834 = B. Montanari, *Della vita e delle opere di Ippolito Pindemonte*, Paolo Lampato, Venezia.

Montini 2007 = D. Montini, *The language of fiction*, Roma, Carocci.

Morace 1990 = A. Morace, *Il primo Berchet e la traduzione del Curato di Wakefield*, in *Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica*, Messina, Sicania, 1990, pp. 15-161.

Morbiato 2016 = G. Morbiato, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, Padova, Libreriauniversitaria.it.

Nava 1974 = G. Nava, *Storia di Myrica*, in G. Pascoli, *Myrica*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, pp. I-XC.

Nava 1991 = G. Nava, *Introduzione*, in G. Pascoli, *Myrica*, a cura di Giuseppe Nava, Roma, Salerno, pp. XV-LXVII.

Nava 1997 = G. Nava, *La struttura dei Poemi conviviali*, in *I poemi conviviali di Giovanni Pascoli*, atti del convegno di studi di San Mauro Pascoli e Barga, 26-29 settembre 1996, a cura di Mario Pazzaglia, Scandicci, La nuova Italia, pp. 233-248.

Ong 2014 = W. J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino.

Ortolani 1901 = T. Ortolani, *La notte di Caprera*, Feltre, Feltre, tipografia Panfilo Castaldi.

Pacifici 1967 = S. Pacifici, *The modern Italian novel from Manzoni to Svevo*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

Pagliarani 2006 = E. Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in Id., *Tutte le poesie (1946-2005)*, a cura di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, pp. 459-460.

Pagliarani 2009 = E. Pagliarani, *Prefazione*, in V. Frungillo, *Ogni cinque bracciate. Poema in cinque canti*, Firenze, Le Lettere, pp. 5-7.

Pasolini 1955 = P. P. Pasolini, *Canzoniere italiano*, Parma, Guanda.

Patrizi 1586a = F. Patrizi, *Della Poetica. La deca disputata*, Ferrara, Vittorio Baldini.

Patrizi 1686b = F. Patrizi, *Decade istoriale*, Ferrara, Vittorio Baldini.

Pazzaglia 1967 = M. Pazzaglia, *Il verso e l'arte della canzone nel «De vulgari eloquentia»*, Firenze, La nuova Italia.

Pazzaglia 1993 = M. Pazzaglia, *Manuale di metrica italiana*, Firenze, Sansoni, 1992.

Pelosi 2013 = Il Corpo de' pensieri. La versificazione dei Canti leopardiani, Pisa, ETS, 2013.

Petrobelli 1986 = P. Petrobelli, *Poesia e musica*, in *Letteratura italiana*, vol. VI, *Teatro, musica, traduzione dei classici*, Torino, Einaudi.

Petrocchi 1953 = G. Petrocchi, *La formazione letteraria di G. Pascoli*, Le Monnier, Firenze.

Piccini 2008 = D. Piccini, *Letteratura come desiderio*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2008.

Pieri 2000 = P. Pieri, *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Bologna, Pendragon.

Pieri 2003 = M. Pieri, *Introduzione* in C. Goldoni, *La sposa persiana; Ircana in Julfa; Ircana in Ispaan*, a cura di Marzia Pieri, Venezia, Marsilio.

Pirotti 1979 = U. Pirotti, *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron, pp. 7-66.

Pirrotta 1981 = N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi.

Pisanty 2012 = V. Pisanty, *Narratologia e scienze cognitive*, in *Narratività. Problemi, analisi, prospettive*, a cura di A. M. Lorusso, C. Paolucci, P. Violi, Bologna, Bononia University Press, pp. 261-278.

Pitha 1999 = J. J. Pitha, *Narrative theory and Romantic poetry*, Michigan, UMI, 1907.

Placella 1969 = V. Placella, *Le possibilità espressive dell'endecasillabo sciolto in uno scritto di Scipione Maffei*. «Filologia e letteratura», XV (1969), pp. 144-173.

Polidori 1997 = Gaetano Polidori, *La Magion del Terrore*, con note che contengono le memorie di quattro anni nei quali l'autore fu segretario del Conte Alfieri, a cura di R. Fedi, Palermo, Sellerio.

Pozzi 1974 = G. Pozzi, *La rosa in mano al professore*, Friburgo, Edizioni universitarie.

Pozzobon1984 = P. Pozzobon, *Letteratura e società nei personaggi della novella romantica in versi*, «Otto/Novecento», VII (1984), 5/6.

Praloran 1988 = M. Praloran, *Narrare in ottave: metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri-Lischi.

Praloran 2003a = M. Praloran, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore 2003, pp. 125-189.

Praloran 2003b = M. Praloran, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci.

Praloran 2009 = M. Praloran, *L'ottava ariostesca e la sua incidenza nella tecnica del racconto*, in Id., *Le lingue del racconto Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, pp.199-253.

Praloran, Soldani 2003 = M. Praloran, A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore 2003, pp. 3-123.

Puggioni 2016 = S. Puggioni, *Nota introduttiva* in M. Cesarotti, *Pronea. Componimento epico*, a cura di Salvatore Puggioni, Padova, Esedra, 2016.

Quadrio 1739 = F. S. Quadrio, *Della storia e ragione di ogni poesia*, vol. I, Bologna, Ferdinando Pisarri.



Quadrio 1741 = F. S. Quadrio, *Della storia e ragione di ogni poesia*, vol. II, Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli.

Quadrio 1749 = F. S. Quadrio, *Della storia e ragione di ogni poesia*, vol. IV, Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli.

Raimondi 1997 = E. Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Mondadori.

Ricoeur 1986 = P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Milano, Jaka Book.

Rodler 2001 = L. Rodler, *La novella e le fantasie del desiderio*, in G. B. Casti, *Novelle galanti*, a cura di Lucia Rodler, Roma, Carocci, pp. 7-40.

Roggero 2006 = M. Roggero, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino.

Roggia 2007 = C. E. Roggia, *Narrazione e sintassi nelle Poesie di Ossian di Cesarotti*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 711-733.

Roggia 2014 = C. E. Roggia, *Poesia narrativa*, in *Storia dell'italiano scritto*, a cura di G. Antonelli, M. Mortolese e L. Tomasin, Roma, Carocci, pp. 85-153.

Roncen 2016 = F. Roncen, *Discorso sul mondo e discorso sull'io: forme della narrazione e istanze poetiche nei romanzi in versi italiani dal 1959 ai giorni nostri*, «Allegoria», LXXIII (2016), 1, pp. 50-86

Roncen 2018 = F. Roncen, *Tra «epos» e «lyra»: strategie prosodiche e narrative dell'endecasillabo sciolto nei «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, «Stilistica e metrica italiana», XVIII (2018), pp. 187-245.

Roncen 2019 = F. Roncen, *Un compromesso mancato: l'endecasillabo nella commedia italiana del Settecento*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Rosa 1982 = M. Rosa, *La chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. 1, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, pp. 257-390.

Rosmini 1994 = A. Rosmini, *Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana*, a cura di Pier Paolo Ottonello, Milano, Guerini.

Russo 1945 = L. Russo, *Crisi e rinascita del verso*, in Id., *Scrittori-poeti e scrittori-letterati*, Bari, Laterza, pp.159-190.

Saggio 2017 = F. Saggio, *Improvvisazione e scrittura nel tardo-quattrocento cortese: lo strambotto al tempo di Leonardi Giustinian e Serafino Aquilano*, in Agamennone2017, pp. 25-39.

Santoli 1962 = V. Santoli, *Pascoli e la poesia popolare*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte. Convegno bolognese (28-30 marzo 1958)*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, vol. II (2 voll.), pp. 69-88

Santoli 1943-1946 = V. Santoli, *Forme e spiriti dei canti popolari italiani*, in *Atti dell'accademia Fiorentina di scienze morali 'La Colombaria'*, N.S., I, pp. 393-412.

Sapegno 1952 = N. Sapegno, *Testi di poetica della seconda metà del Settecento*, in Id., *La letteratura dell'illuminismo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, Parte 2.

Scaffai 2005 = N. Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier.

Scaglione 2017 = F. Scaglione, *La reinvenzione dei metri classici negli Inni di Giovanni Pascoli*, «Stilistica e Metrica Italiana», XVII (2017), pp. 215-244.

Schank 2000 = Roger C. Schank, *Tell Me a Story. Narrative and Intelligence*, Northwestern University Press, Illinois, Evanston.

Schiller 1981 = F. Schiller, *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, traduzione di Raoul Precht, Il Melograno.

Scianatico 2000 = G. Scianatico, *Neoclassico*, Roma, Marzorati-Editalia.

Scianatico 2007 = G. Scianatico, *Vico e il Neoclassico*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di Andrea Battistini e Pasquale Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, pp. 519-532.

Scianatico 2017 = G. Scianatico, *Il mandato sociale delle Grazie. Studi sul Neoclassico*, Milano, Franco Angeli.

Scotti 1997 = M. Scotti, *Foscoliana*, Modena, Mucchi.

Selmi 2005 = E. Selmi, *Il dibattito trattatistico del Cinquecento sul verso tragico*, in *Il verso tragico*, in Atti del Convegno Verona, 14-15 maggio 2003, a cura di G. Lonardi e Stefano Verdino, Padova, Esedra, pp. 63-104.

Selmi 2016 = E. Selmi, *Prolegomeni all'allegoria teatrale: «Nel labirinto delle idee confuse». Alcune considerazioni*, in *Allegoria e teatro tra Cinque e Settecento: da principio compositivo a strumento esegetico*, a cura di Elisabetta Selmi e Enrico Zucchi, Emil, Bologna.

Selmi 2017a = E. Selmi, *Dalla 'sapienza dei pastori' ai 'pastori in maschera'. Antropologia, allegoria e storia delle metamorfosi di un genere nel Seicento*, «Bruniana & Campanelliana», XXIII (2017), 1, pp. 121-137.

Selmi 2017b = E. Selmi, *Torquato Tasso: il «filosofo cortigiano» e il poeta senza confini*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

Seznec 1980 = J. Seznec, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitografica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino, Boringhieri.

Silvestri 2018 = C. Silvestri, *La fondazione incompiuta del romanzo ottocentesco: gli incipit narrativi dei romantici milanesi*, in «Kepos», I, 2018 (anno I), pp. 152-166.

Simonetti 2018 = G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesie nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

Šklovskij1976 = V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi.

Soldani 1997 = A. Soldani, *La tecnica dello sciolto nei «Conviviali»*, in *I «Poemi conviviali» di Giovanni Pascoli*, in Atti del Convegno di Studi di San Mauro Pascoli e Barga (26-29 settembre 1996), a cura di Mario Pazzaglia, Scandicci, La Nuova Italia, pp. 295-327.

Soldani 1999a = A. Soldani, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, «La parola e il testo», III, pp. 279-344.

Soldani 1999b = A. Soldani, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme liberata*, Lucca, M. Pacini Fazzi.

Soldani 2003 = A. Soldani, *Procedimenti inarcati nei sonetti di Petrarca: un repertorio ragionato*, in «Atti dell'accademia roveretana degli Agiati», VIII (2003), 3, pp. 343-342.

Soldani 2010a = A. Soldani, *Forme della narrazione nel Tasso epico*, Id., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, pp. 115-143.

Soldani 2010b = A. Soldani, *Voci epiche e voci romanzesche nel canto XVIII della Liberata*, in Id., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, pp. 145-176.

Soldani2010c = A. Soldani, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei Canti di Castelvechio*, in Id., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Roma, Carocci, pp. 177-207.

Soldani 2016 = A. Soldani, *Osservazioni sull'ottava di Boccaccio*, in *Boccaccio in versi*, Atti del Convegno di Parma, 13-14 marzo 2014, a cura di Pantalea Mazzitello, Giulia Raboni *et. al.*, pp. 161-177.

Sterpa 1930 = M. Sterpa, *Le Grazie di U. Foscolo. Saggio critico-estetico*, Catania, Coniglione e Giuffrida.

Tavazzi 2014 = V. Tavazzi, *Casi sette-ottocenteschi di vitalità del "genere" epico-oceanico*, «Studi (e testi) italiani», 34, 2 (2014), pp. 155-171.

Taddeo1971 = E. Taddeo, *Genesi, cronologia e metrica degli idilli della "Sampogna"*, in Id., *Studi sul Marino*, Firenze, Sandron, pp. 72-79.

Tagliavini 1988 = L. F. Tagliavini, *Metrica e ritmica nei «modi di cantare ottave» in Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, a cura di Ottavio Besomi *et al.*, Padova, Antenore, pp. 239-267.

Tasso 1959 = T. Tasso, *L'arte poetica*, in *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Tasso 1964 = T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza.

Tellini 1998 = G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori.

Tenca 1969 = C. Tenca, *Epici moderni in Italia*, in *Saggi critici di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a cura di Gianluigi Berardi, Firenze, Sansoni, pp. 217-233.

Testa 1999 = E. Testa, *Per interposta persona - lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni.

Testa 2011 = E. Testa, *Tensioni narrative nella poesia contemporanea*, in «Stilistica e Metrica Italiana», XI (2011), pp. 265-278.

Tillotson 2013 = G. Tillotson, *The manner of proceeding in certain eighteenth and early nineteenth-century poems*, in Id., *Augustian poetic diction*, London-New York, Bloomsbury, pp. 111-142.

Tognarelli 2013 = *Carducci e Prati. Storia e teoria della ballata romantica*, «Giornale storico della letteratura italiana», LCXXIX (2013), pp. 16-53.

Tognarelli 2017 = C. Tognarelli, *Un tempo migliore. Saggio sul Carducci giovane*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.

Tommaseo 1862 = N. Tommaseo, *Della mitologia, discorso sopra al Sermone del cav. Vincenzo Monti*, Milano, Rivolta.

Traina 1975 = A. Traina, *Varia pascoliana. I. I puerilia latini del Pascoli (e il latino di Mariù)*, «Maia», XXVII (1975), pp. 89-97.

Trissino 1970 = G. G. Trissino, *La poetica (V-VI)*, in *Trattati di poetica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 4 voll. (vol. II).

Turchi 1986 = R. Turchi, *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni.

Turolla 1958 = E. Turolla, *Dittologia e enjambement nell'elaborazione dell'«Orlando Furioso»*, «Lettere Italiane», X, 1 (1958), pp. 1-20.

Vaccalluzzo 1927 = N. Vaccalluzzo, *Introduzione a V. Monti, Poemetti mitologici*, a cura di Nunzio Vaccalluzzo, Torino, pp. 7-56.

Vico 2013 = G. B. Vico, *La scienza nuova (1744)*, a cura di Paolo Cristofolini e Manuela Sannain, in Id., *Opere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013.

Visconti Venosta 1904 = G. Visconti Venosta, *Ricordi di gioventù. Cose vedute o sapute (1847-1860)*, Milano, Tipografia Editrice L. F. Cogliati.

Visconti 1951 = E. Visconti, *Idee elementari sul romanticismo*, in C. Calcaterra (a cura di), *I manifesti romantici del 1816 e gli scritti principali del «Conciliatore» sul Romanticismo*, Torino, UTET.

Voltaire 2014 = Voltaire, *Saggio sulla poesia epica*, Roma, Aracne.

Zacchetti 1921 = C. Zacchetti, *Reminiscenze e imitazioni nella letteratura italiana*, «La Critica», XIX (1921), pp. 347-354.

Zambaldi 1874 = F. Zambaldi, *Il ritmo dei versi italiani*, Roma-Torino-Firenze, Loescher.

Zangrandi 2000 = *Un esempio di autotraduzione: «La fuggitiva» di Tommaso Grossi nella versione milanese e in quella italiana*, «Nuova rivista di letteratura italiana», III, n. 2, 2000, pp. 347-76.

Zangrandi 2003 = A. Zangrandi, *Metro e sintassi nell'endecasillabo tragico*, «Stilistica e metrica italiana», III (2003), pp. 183-218.

Zanon 2015 = T. Zanon, *Stile e metro della Merope di Scipione Maffei*, in «*Mai non mi diero i dei senza un egual disastro una ventura*». *La Merope di Scipione Maffei nel terzo centenario (1713-2013)*, a cura di Enrico Zucchi, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 199-213.

Zatti 2000 = S. Zatti, *Il modo epico*, Roma, Laterza.

Zucco 2001 = R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.

Zuliani 2009 = L. Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino.

Zuliani 2011 = L. Zuliani, *Sull'oscurità della poesia italiana del Novecento*, in Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone/Innsbruck, 13-16 luglio 2011), Padova, Esedra, pp. 413-428.

Zuliani 2013 = L. Zuliani, *Un segreto metrico pascoliano*, «Stilistica e Metrica Italiana», XIII (2013), pp. 187-236.

Zuliani 2014 = L. Zuliani, *Ancora sulla grafia degli antichi e le edizioni dei moderni*, in *Editori e filologi. Per una filologia editoriale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, («Studi (e testi) italiani», 33), Bulzoni, Roma, 2014, pp. 171-79.

Zuliani 2019 = L. Zuliani, *Sulla metrica del verso libero*, «Ricognizioni», 2 (2019), pp. 13-25.

Zumbini 1902 = B. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, Firenze, Barbèra, 2 voll.

Zumthor 1983 = P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino.

### **Antologie, enciclopedie, epistolari:**

*Dizionario bibliografico degli italiani*: <http://www.treccani.it/biografico/index.html>

*Il romanziere inglese ossia scelta di componimenti patetici tratti da quella lingua*, Milano, presso Antonio Fortunato Stella, 1815.

*Lettere popolari. Foglio Ebdomadario*, Torino, Eredi Botta, 1838 (anno II), pp. 162-163.

*Nuova Enciclopedia Italiana*, a cura di Gerolamo Boccardo, Torino, UTET, vol. VII, 1879.

Affò 1993 = I. Affò, *Dizionario precettivo, critico ed storico della poesia volgare*, a cura di Franca Magnani, Sala Bolognese, Forni.

Viazzi 1981 = G. Viazzi (a cura di), *Dal simbolismo al déco. Antologia poetica a cura di Glauco Viazzi*, Torino, Einaudi, 2 voll.

Mengaldo 2012 = P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori.

Goethe, Schiller 2017 = F. Schiller, J. W. Goethe, *Geni del romanticismo. Il carteggio si poesia, arte e cultura*, con una introduzione di György Lucács, Milano, Ghibli.

Grossi 2005 = T. Grossi, *Carteggio (1816-1853)*, a cura di Aurelio Sargenti, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2 voll.

Testa 2005 = E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi.





## Ringraziamenti

Questo lavoro è stato possibile grazie a un dialogo costante con la prof.ssa Selmi e il prof. Zuliani. Il mio primo ringraziamento va senz'altro a loro, per la fiducia dimostrata nei miei confronti e per la serietà con cui hanno sempre seguito gli sviluppi della mia ricerca.

Un profondo ringraziamento va poi ai colleghi e alle colleghe del XXXII ciclo e di quelli che l'hanno preceduto e seguito: l'esperienza di dialogo nell'aula Folena o in altre occasioni di incontro ha arricchito anche i momenti più difficili della ricerca, tanto sul piano personale quanto su quello epistemologico.

Durante un lavoro di ricerca è difficile distogliere il pensiero, anche quando necessario, dagli snodi rimasti irrisolti durante la giornata o la settimana. A rimetterci, il più delle volte, sono gli affetti che ci circondano. Ringrazio quindi di cuore Francesca, su cui, specie nell'ultimo anno, sono ricadute gran parte delle mie preoccupazioni, e a cui ho dovuto sottrarre attenzioni umane e tempo libero. Ringrazio i miei genitori, che hanno saputo rispettare le mie esigenze anche quando avrei potuto dedicare loro un po' più di tempo. Ringrazio sentitamente gli amici più stretti, specialmente quelli che non si occupano di letteratura: a loro devo il piacere della distrazione e il privilegio di uno sguardo diverso, più variegato e completo, sul mondo.