



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

Università degli Studi di Pavia  
Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato in Scienze del Testo Letterario e Musicale  
Curriculum Filologia Moderna  
XXXII ciclo

Eredità ed evoluzione della canzonetta nel Novecento

Tesi di dottorato di  
Ilaria Cavallin

Tutor: Prof. Pietro Benzoni

A.A. 2018-2019



*A Antonio e Elisa  
a chi avrebbe voluto  
ma non ha potuto*

Ringrazio il Professor Benzoni per avermi orientata in questo lavoro, leggendo e discutendo le mie pagine, e per tutte le preziose indicazioni di contenuto e di metodo elargite in questi anni in occasione delle più diverse attività accademiche.

Ringrazio la Professoressa Lavezzi per avermi consigliata e corretta nell'elaborazione di questo lavoro, e per le esperienze di condivisione e crescita accademica a cui mi ha indirizzata.

Ringrazio Andrea Turcato, responsabile degli Archivi Contemporanei di Storia Politica della Fondazione Cassamarca, che ha gentilmente saputo incontrare le mie esigenze mettendo straordinariamente a disposizione il materiale dell'Archivio in giorno di sabato.

Ringrazio la Fondazione Maria Corti nella persona di Nicoletta Leone che ha messo a disposizione importanti volumi del fondo Pentich, specialmente *Poesie vecchie e nuove* di Diego Valeri, con l'augurio che l'importante patrimonio bibliario venga presto valorizzato trovando opportuna collocazione e diventando più facilmente accessibile.

Ringrazio Luigi Bertuzzi, per essersi eroicamente arrampicato in mia vece su impervie scale a pioli e aver tratto in salvo numerosi libri perduti, utili al mio lavoro di tesi.

Ringrazio i miei colleghi pavesi, veronesi e padovani coi quali ho condiviso saperi, fatiche e momenti conviviali.

Ringrazio amici e parenti che in questi anni sono sempre stati presenti, incoraggiandomi e facendomi percepire la loro vicinanza.

Ringrazio specialmente i miei genitori che mi hanno sempre accompagnata nel raggiungimento dei miei obiettivi, piccoli e grandi: ogni traguardo è una vittoria comune.

A Jacopo, che mi ha quotidianamente sostenuta sacrificando il proprio tempo e le proprie energie perché potessi lavorare nelle migliori condizioni, rivolgo infine il grazie più sentito: questo lavoro è una fatica anche tua.



*Che sia mai questa cosa  
che ha nome canzonetta?  
Di saperlo ho ormai fretta,  
Chi dirmelo potrà?*

*Ha un'aria un po' leziosa,  
cadenza regolare,  
i versi fa rimare  
con grazia e levità.*



## *Indice*

Introduzione	3
Note preliminari	7
Alcuni appunti metodologici	7
Criteri di scansione	8
Convenzioni di rappresentazione strofica	9
Abbreviazioni	11
1. La canzonetta: breve quadro dal Cinquecento al Novecento	13
2. Morfologia della canzonetta nel Settecento e opacizzazione ottocentesca	15
3. La lezione di Pascoli: canzonette sì o no?	29
3.1 Morfologia strofica	31
3.1.1 <i>Myricae</i>	31
3.1.2 <i>Canti di Castelvecchio</i>	38
3.2 Rime di collegamento, elementi ritornellistici e simmetrie strofiche	61
3.3 Aspetti della versificazione	88
4. La lezione di D'Annunzio	117
4.1 Morfologia strofica	118
4.2 Aspetti rimico-ritornellistici e simmetrie intra- e interstrofiche	132
4.3 Prosodia, sintassi e ritmo	148
5. L'eredità della canzonetta: continuità e innovazione rispetto alla tradizione	179
5.1 Le canzonette di Umberto Saba	181
5.2 Le canzonette di Alfonso Gatto: «un cantabile antico»	229
5.3 Le canzonette di Biagio Marin: «un verso che xe senpre quello»	283
5.3.1 La strofa: modalità di connessione doppia, continua e sistemi strofici doppi	284
5.3.2 Fenomeni di apertura e chiusura strofica	309
5.3.3 Parallelismi e simmetrie anaforiche	318
5.3.4 Aspetti prosodici	322

5.4 Fenomeni metrici	329
5.4.1 Aspetti strofici	335
5.4.1.1 Tavole	337
A. La strofa geminata doppia e continua	337
B <sup>1</sup> . La strofa composta isoversale	355
B <sup>2</sup> . La strofa composta anisoversale	361
C. La strofa indivisa	362
D. Sistemi strofici doppi	368
E. Sistemi strofici complessi	372
Osservazioni	385
5.4.1.2 Clausole metriche	390
5.4.1.2.1 Chiusura su settenario tronco più quinario piano e soluzioni affini	390
5.4.1.2.2 Chiusura endecasillabica	406
5.4.1.3 Rima tronca e tronca anarima	409
5.4.1.4 Sdrucchiola anarima e rima sdrucchiola	437
5.4.1.5 Elementi ritornellistici	461
5.4.2 Aspetti prosodici	469
5.4.2.1 Versi brevi inferiori al settenario	469
5.4.2.2 Settenario melico e settenario libero	474
5.4.2.3 Ottonario trocaico, ottonario giambico e ottonario libero	501
5.4.2.4 Novenario ad anfibrachi	517
5.4.2.5 Decasillabo anapestico e decasillabo libero	523
5.4.2.6 Endecasillabo melico	526
5.4.2.7 Doppio quinario	534
5.4.2.8 Polimetria	538
5.5 Titoli rematici	563
5.6 Ibridazioni: terza rima e canzonetta	627
6. Quale canzonetta?	631
Bibliografia	677
Opere citate e consultate	677
Antologie	686
Manuali, studi, contributi, interviste e interventi critici citati e consultati	687
Vocabolari	700



## Introduzione

Il presente lavoro si pone l'obiettivo di individuare e analizzare, dal punto di vista primariamente metrico e secondariamente stilistico e tematico, l'eredità e l'evoluzione della canzonetta nella produzione poetica del Novecento, con uno sguardo anche alle più recenti manifestazioni del metro nella poesia in versi brevi degli anni Duemila. Evidenziando le adesioni, gli scarti e le innovazioni rispetto ai modelli della tradizione cinque-settecentesca e a quelli di più recente sperimentazione ottocentesca si verrà a tracciare un quadro complessivo articolato per fenomeni che descriva le nuove declinazioni e funzionalità assunte nel corso del Novecento dalla canzonetta e dalle forme strofiche in versi brevi ad essa prossime.

Per la selezione del *corpus*, scelto a partire dallo spoglio delle raccolte poetiche in lingua e in dialetto degli autori individuati nelle maggiori antologie di poesia novecentesca e contemporanea (Mengaldo 1978, Cucchi-Giovanardi 1996 e Anceschi *et al.* 2005)<sup>1</sup>, si è adottato infatti un criterio inclusivo che permettesse di affiancare ai recuperi più rigorosi della forma anche le sue declinazioni meno stringenti tanto dal punto di vista metrico che stilistico che tematico. I componimenti che più si allontanano dalle realizzazioni lievi e cantabili del metro ma che ne ricalcano in linea generale la struttura in strofette rimate di versi brevi vengono indicati, nel corso del lavoro, con il nome di para-canzonetta; il termine, lungi dal voler individuare una categoria distintiva all'interno di una rigida gerarchia dei livelli di approssimazione alla forma, vuole indicare un'adesione solo parziale e tendenzialmente esteriore a un astratto modello canzonettistico che trovi il suo centro nella facilità musicale della versificazione e della rima. Per i componimenti che presentano una struttura metricamente più rilassata ma che muovano da un impulso spiccatamente melico, in qualsivoglia modo sia esso realizzato, viene invece piuttosto spesa la categoria di "libertà". Per tutte le altre realizzazioni di certa vocazione melica organizzati in strofismi da molto a mediamente rigorosi si parlerà invece semplicemente di canzonetta, presupponendo sempre all'adozione della definizione il suddetto criterio inclusivo: "canzonetta" sarà dunque impiegato in questo studio secondo un'accezione lasca, la quale dovrà essere tuttavia di

---

<sup>1</sup> Alle presenti si è affiancata la consultazione anche di BREVINI 1999 e TESTA 2005.

volta in volta precisata e ridiscussa al fine di evidenziare i caratteri che consentano l'inclusione del particolare componimento entro il dominio formale in esame.

Il metodo del lavoro prevede l'interconnessione tra il piano della descrizione metrica e quello del discorso storico-critico, favorendo così l'inquadramento dei dati rilevati. I risultati dello studio formale, articolato nei momenti separati della descrizione delle strutture strofiche e della versificazione, acquisteranno quindi significato e spessore dal confronto con la tradizione formale del genere, nonché dal dialogo con le realizzazioni coeve del metro. Da una parte, infatti, il confronto verticale con i modelli della tradizione cinque-settecentesca e le più recenti realizzazioni ottocentesche permetterà di evidenziare, rispetto a queste, non solo le divergenze e le innovazioni formali, ma pure quei tratti di continuità che rappresentano le costanti caratterizzanti del metro e del genere. Dall'altra, il confronto orizzontale tra testi formalmente affini permetterà di suggerire possibili influenze e di comprendere il senso del riutilizzo novecentesco dei moduli canzonettistici.

Un simile approccio si riflette *in primis* nella necessità di individuare precisamente le caratteristiche formali del metro, comprendendone l'evoluzione degli istituti dal Cinquecento alla fine dell'Ottocento. Dopo un breve quadro introduttivo a partire dagli studi fondamentali di Zucco<sup>2</sup> e di Bozzola<sup>3</sup> rispettivamente sull'ode-canzone del Settecento e sull'evoluzione ottocentesca della forma, si verranno dunque a ricercare le radici formali recenti della canzone novecentesca nell'eredità metrica di Pascoli e D'Annunzio. Le raccolte pascoliane di *Myrica* e dei *Canti di Castelvecchio* e quelle dannunziane di *Primo Vere*, di *Isotteo*, de *La Chimera* e del *Poema Paradisiaco* verranno rilette alla luce dello scandaglio canzonettistico al fine di rintracciarvi i germi delle nuove sperimentazioni novecentesche.

A partire da queste premesse verranno quindi analizzati metricamente e stilisticamente i componimenti canzonettistici dal 1903<sup>4</sup> ai giorni nostri, nell'intento di evidenziare continuità e discontinuità rispetto alla tradizione più e meno recente.

Saranno dapprima sottoposte ad attenta e approfondita analisi le realizzazioni canzonettistiche di tre autori, Saba Gatto e Marin, che tra gli altri poeti del Novecento

---

<sup>2</sup> Cfr. ZUCCO 1999<sup>b</sup>, ID. 2001, ID. 2005<sup>a</sup>.

<sup>3</sup> Cfr. BOZZOLA 2016.

<sup>4</sup> Per la scelta, convenzionale, della data cfr. MENGALDO 1978, pp. XL-XLI.

hanno praticato più assiduamente la forma in termini di persistenza temporale e produzione quantitativa.

Seguiranno la registrazione e l'analisi degli aspetti strofici e prosodici del *corpus* di testi selezionato, cui si affiancheranno – ove necessario – osservazioni di carattere stilistico e precisazioni di ordine tematico-tonale e funzionale in relazione agli schemi strofici e alle configurazioni ritmico-versali realizzate.

Si tenterà dunque una prima riflessione sul senso del recupero, più o meno aderente ai modelli, della forma della canzonetta nel Novecento in relazione all'adempimento o all'elusione metrico-tonale della promessa rematica espressa dai titoli metrici di “canzonetta”, “ode”, “anacreontica”, “romanza” e affini rintracciabili nei componimenti, nelle sezioni delle opere e nelle stesse raccolte in esame.

Dopo aver completato il quadro annettendo al dominio della canzonetta novecentesca i casi di ibridazione metrica tra questa e il metro narrativo della terzina dantesca, si procederà a tirare le fila del lavoro. In questa sede verranno riannodati in direttrici di massima gli spunti di lettura critica emersi dall'analisi delle forme e dallo studio della relazione tra titolo metrico e realizzazione tematico-formale concreta, nell'intento di definire le nuove finalità e funzioni della canzonetta nel Novecento. Verrà a tal proposito in soccorso la riflessione di Giovanni Giudici sulla “gestione ironica” delle forme istituzionali<sup>5</sup> mentre resteranno implicitamente presenti le considerazioni sul recupero delle forme chiuse nel Novecento di Giovanni Raboni<sup>6</sup> e Niva Lorenzini<sup>7</sup>.

Si riepilogheranno quindi le diverse tendenze formali tipiche della canzonetta novecentesca e degli anni zero, individuando tra le diverse declinazioni i tratti costanti che le annettono e le differenziano rispetto ai modelli della tradizione.

---

<sup>5</sup> GIUDICI 1964.

<sup>6</sup> MAZZONI 1997.

<sup>7</sup> LORENZINI 1999.



## Note preliminari

### *Alcuni appunti metodologici*

In questo lavoro hanno assunto un ruolo significativo le considerazioni sulle strategie di tensione, messe in atto nei «testi estetici»<sup>8</sup>, che Daniele Barbieri espone nello studio *Nel corso del testo*<sup>9</sup>. La caratteristica precipua dei testi denominati «estetici» è, secondo l'autore, quella di «tenere avvinto il proprio fruitore»<sup>10</sup> secondo strategie che mirano a suscitare il piacere e l'interesse; sarà propriamente “estetico”, dunque, quel testo che, comunicando con efficacia, sia in grado di «condurre il proprio fruitore [...] *lungo un percorso passionale che lo tenga avvinto*: il testo, cioè, deve suscitare curiosità, aspettative, e poi gestirne oculatamente la soddisfazione.»<sup>11</sup> In quest'ottica, dunque, il testo «è costruito per giocare in qualche modo con le aspettative e le tensioni del suo fruitore»<sup>12</sup>, disponendo e facendo interagire al proprio interno alcuni elementi – appartenenti ai più diversi livelli formali – sulla base dei quali questi possa avanzare delle previsioni, che potranno essere opportunamente confermate o smentite. Questi fattori, che nel corso della ricezione di un testo permettono di formulare delle ipotesi sul suo sviluppo intervenendo nella sua comprensione, vengono chiamati da Barbieri “termini percettivi”<sup>13</sup>. Ogni “termine percettivo” è tale in quanto presuppone una «forma compiuta»<sup>14</sup>, la quale potrà essere effettivamente realizzata o piuttosto disattesa, rispettivamente soddisfacendo o frustrando dunque le aspettative del fruitore.

In questo lavoro si è dunque ricorsi, in più di un luogo, alla categoria di “termine percettivo” per indicare una serie di fatti metrico-stilistici capaci di fornire informazioni in merito alla realizzazione di una particolare struttura strofica o testuale; ci si è inoltre serviti frequentemente dei concetti di attesa, adempimento ed elusione formale per sottolineare come, entro l'organismo testuale, regolarità e irregolarità si diano sempre entro un orizzonte di aspettazione.

---

<sup>8</sup> Cfr. BARBIERI 2004, pp. 9-11: 9; pp. 37-38.

<sup>9</sup> Ivi.

<sup>10</sup> Ivi, p. 9.

<sup>11</sup> Ivi, p. 10.

<sup>12</sup> Ivi, p. 37.

<sup>13</sup> Ivi, p. 43.

<sup>14</sup> Ivi, p. 48.

### *Criteri di scansione*

La determinazione dei criteri di scansione prosodica del verso medio-breve nella poesia tardo ottocentesca, novecentesca e dei primi anni Duemila non è questione che si possa facilmente sciogliere in una rapida nota introduttiva come questa. Ciononostante è necessario chiarire brevemente quali siano le direttrici di massima che si sono osservate nel computo accentuale e quali le principali discrepanze rispetto al modello adottato, facendo un veloce accenno ad alcuni problemi concreti emersi e alle soluzioni impiegate.

In questo lavoro si sono tenuti innanzitutto presenti quei «criteri fonologici e fonosintattici generali, validi nella lingua prima che nella metrica»<sup>15</sup> posti da Praloran e Soldani alla base delle norme computazionali stabilite in *Teoria e modelli di scansione* per la prosodia dell'endecasillabo e del settenario petrarcheschi<sup>16</sup>. Dal modello proposto dai due critici ci si è distanziati in almeno tre casi:

1. quando, nel contesto di una dizione poetica particolarmente rallentata, venga conferito rilievo accentuale a una serie di monosillabi che, dotati di significativo peso semantico e/o espressivo, vengono a trovarsi giustapposti tra loro o ad altre sedi accentate per semplice accostamento, per iterazione lessicale, per uso continuativo della sinalefe o per azione combinata delle precedenti possibilità. Può accadere in questo modo di contravvenire al principio generale che «esclude la presenza di tre [o più] ictus contigui»<sup>17</sup>, sebbene gli stessi Praloran e Soldani ammettano in poesia la possibilità di eccezioni in questo senso. In questi rari casi si è scelto di indicare tutti gli *ictus* su cui la dizione tenderà a indugiare, segnalando con doppia sbarra obliqua (//) la contiguità eccezionale tra le battute, resa possibile da una pausa altrettanto particolare ed enfatizzata. Si esemplifica brevemente col v. 35 de *Il poeta solitario* dai *Canti di Castelvechio* di Pascoli: «O alato, io qui vivo nel fango», dove, conferendo peso espressivo – come occorre – tanto al soggetto «io» rilevato dall'inserzione dell'avverbio tra questo e il verbo, tanto all'avverbio stesso, in posizione pressoché incidentale, si possono individuare ben quattro *ictus* contigui, anche grazie alla «dialefe nella

---

<sup>15</sup> PRALORAN-SOLDANI 2003, p. 5.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 3-123.

<sup>17</sup> Ivi, p. 13.

sinalefe»<sup>18</sup> tra seconda e terza sillaba metrica (2//3//4//5 8). Si tratta di un'eventualità assai poco frequente ma di notevole importanza nel processo di scardinamento dell'inerzia ritmica del verso breve;

2. quando, sulla base dell'«*inerzia ritmica*»<sup>19</sup> verticale propria del verso medio-breve, posizioni naturalmente scariche di *ictus* lo acquistino per contingenza. In questo caso l'*ictus* indotto per pressione verticale del ritmo viene compreso tra parentesi quadre ([ ]). Un esempio dal v. 4 de *La voce* di Pascoli (*Canti di Castelvecchio*): «col tremito del batticuore», 2<sup>a</sup> [5<sup>a</sup>] 8<sup>a</sup>, vede accentarsi la 5<sup>a</sup> sede, normalmente atona, a imitazione dell'andamento dei versi che precedono e seguono, tutti terminanti – dopo un avvio geometricamente più vario – con ritmo anfibrachico, sostenuto dal rapporto regolare tra verso e frase;

3. quando, per le più diverse esigenze intonativo-espressive e per le mutate modalità costruttive del verso otto-novecentesco, parole, che nel sistema normativo di Praloran e Soldani sono normalmente considerate prive di accento metrico, vengono invece avvertite come portatrici di *ictus* o quando, al contrario, sedi considerate toniche secondo quelle stesse norme vengono invece percepite come atone; in questi due casi la discrepanza dal modello di scansione proposto dai due critici viene indicata apponendo rispettivamente accanto all'*ictus* percepito o in corrispondenza della sede non accentata un asterisco (\*). L'opportunità della scelta accentativa verrà motivata all'occorrenza.

#### *Convenzioni di rappresentazione strofica*

Per rappresentare gli schemi strofici si adottano le seguenti convenzioni, prendendo a modello le norme proposte da Zucco (2001, pp. 11 sgg.) e apportandovi alcune variazioni:

– la rappresentazione alfabetico-numerica degli schemi strofici è compresa entro barre oblique. In presenza di strofe geminate, le sub-unità strofiche che le compongono, dette emistrofe, vengono separate dai “due punti”, preceduti e seguiti da uno spazio;

---

<sup>18</sup> ISELLA 1968, p. 51.

<sup>19</sup> MENICETTI 1993, p. 362.

- quando alla lettera maiuscola non segua in pedice altra specificazione numerica, essa indica sempre l’endecasillabo. Essa viene impiegata, con opportuna precisazione numerica posta in pedice, per il decasillabo, il doppio quinario, l’endecasillabo falecio, i versi doppi e in generale le misure esuberanti l’endecasillabo. Quando non indicante uno schema concreto, l’adozione delle lettere maiuscole entro barre oblique indica il *pattern* astratto di base cui fanno riferimento le differenti varietà concrete dello stesso. La minuscola, corredata di indice numerico, viene impiegata per indicare i versi medio-brevi fino al novenario con l’eccezione del settenario, in corrispondenza del quale può restare priva di specificazione. Se le minuscole prive di specificazione numerica in pedice sono etichettate con la dicitura “schema rimico” mancante del riferimento “sillabico”, sono da considerarsi come esemplificative del solo schema delle rime specifico della realizzazione strofica cui si riferisce; in quest’ultimo caso anche l’endecasillabo e le misure superiori vengono indicate con la minuscola;
- la misura del primo verso di uno schema viene estesa a tutti gli altri quando privi di altra indicazione. In presenza di schemi particolarmente complessi, comunque, possono essere esplicitate tutte le misure dei versi;
- qualora la complessità o la varietà della formula sillabica lo richiedesse, essa può essere rappresentata disgiuntamente allo schema delle rime in cifre arabe e compresa tra parentesi quadre; lo spazio di una battuta separa le misure dei singoli versi entro la strofa o l’emistrofa, la singola barra obliqua (/) separa tra loro le emistrofe mentre la doppia barra obliqua (//) separa tra loro le stanze;
- le lettere tra parentesi tonde indicano la presenza di rime interne al verso indicato dalla lettera che segue;
- la presenza di posizioni anarime viene indicata, a seconda che l’uscita del verso sia piana, tronca o sdrucchiola, con le lettere “P”(o “p”), “T”(o “t”), “S”(o “s”);
- la presenza in pedice delle specificazioni “t” o “s” indica rispettivamente la presenza di rima tronca o sdrucchiola; affiancate a specificazione numerica in pedice indicano la terminazione tronca o sdrucchiola di una porzione versale. Le lettere prive di specificazione alfabetica in pedice segnalano l’uscita piana del verso;
- le ultime lettere dell’alfabeto (...“W”/“w”, “X”/“x”, “Y”/“y”, “Z”/“z”, ma tra queste normalmente la lettera “x” e – in caso – “y”) adoperate in carattere tondo vengono utilizzate per indicare le rime ritornellanti. Quando le stesse lettere vengono utilizzate in



grassetto tondo, esse indicano la presenza di parole-rima costanti; se seguite in apice dalle prime lettere successive dell'alfabeto, esse indicano combinazioni di diverse parole-rima (per esempio nello schema della dannunziana *Hortus Larvarum*, /**X**<sup>a</sup>YYX : YZ**X**<sup>b</sup> Z<sub>t</sub>/, gli esponenti “<sup>a</sup>” e “<sup>b</sup>” che seguono nelle due sub-unità strofiche la lettera **X**, indicano la diversità delle parole-rima, *lontani* : *vani*, che vengono ripetute in modo costante in prima e settima posizione). Se le ultime lettere dell'alfabeto sono segnalate dal grassetto corsivo, esse indicano la presenza di versi ritornellanti o comunque di emistichi o sintagmi iterati che superino l'unità della singola parola. Le lettere in carattere grassetto e in grassetto corsivo che non corrispondono alle ultime dell'alfabeto indicano rispettivamente l'iterazione di parole rima e di versi-ritornello entro i confini di una singola unità strofica, vale a dire o all'interno di una singola strofa indivisa o all'interno di una singola coppia di emistofe;

– se un testo alterna regolarmente schemi rimici, sillabici o rimico-sillabici differenti per le strofe dispari e per quelle pari, questi vengono distinti e preceduti dalle maiuscole D (= dispari) e P (= pari) seguite dai due punti; quando la combinazione di schemi differenti non segue l'alternanza dispari/pari, a ogni schema rimico-sillabico viene assegnata una lettera maiuscola in ordine progressivo: la loro successione indicherà l'avvicinarsi delle strofe;

– dopo lo schema rimico-sillabico o dopo un titolo di componimento il numero delle strofe di una poesia viene indicato con una cifra araba, compresa o meno tra parentesi tonde;

– nell'indicare l'accostamento di due o più versi brevi a ricostruire intersversalmente una lunghezza più lunga, normalmente endecasillabica, si impiegano le cifre arabe per indicare le diverse misure, seguite dalle specificazioni “p”, se i versi sono piani, “t”, se tronchi, “s”, se sdruciolli. Il segno “+”, tra queste interposto, indica la loro combinazione (ad esempio la clausola melica di settenario tronco più quinario piano sarà indicata come 7t+5p). In sede di esemplificazione testuale, l'accordo intersversale verrà evidenziato, nel testo e nella rappresentazione dello schema prosodico, attraverso la modalità della sottolineatura e – in caso di più sequenze consecutive o sovrapposte – anche attraverso i caratteri corsivo e grassetto o per mezzo di loro combinazioni. La struttura accentativa del verso che deriva dalla sommatoria delle sotto-misure verrà riportata dopo il simbolo “→”, che seguirà il computo prosodico dei singoli segmenti

versali (ad esempio, nel caso di settenario piano con *ictus* di 2<sup>a</sup> più quadrisillabo piano con solo accento di misura si avrà 2 6 / 3 → 2 6 10);

– il simbolo sovra-segmentale ~ posto al di sopra della singola rappresentazione alfabetica di una rima indica il carattere imperfetto della stessa.

### *Abbreviazioni*

Cap. = capitolo

Cfr. = confronta

Cit.= citazione/citato

E. = elenco

Ed. = edizione

Es. = esempio

Fig. = figura

Id./Ead.= idem/eadem

N. = numero / nota

N. ed. = nuova edizione

P./pp. = pagina/pagine

Par./parr. = paragrafo/paragrafi

P.to = punto

Sg./ sgg. = seguente/seguenti

Tab = tabella

Tav.= tavola

V./vv. = verso/versi

## 1. La canzonetta: breve quadro dal Cinquecento al Novecento

Il metro dell'ode-canzonetta nasce alla fine del Cinquecento ad opera di Gabriello Chiabrera che, sulla spinta del modello oraziano, semplifica la forma della canzone petrarchesca guardando contemporaneamente alla tradizione musicale italiana e all'esperienza della Pléiade francese<sup>20</sup>. Da una parte, infatti, la codificazione della nuova forma si basa sulla regolamentazione di alcune innovazioni che affondano le proprie origini nel repertorio della poesia per musica semi-colta tardo medievale e che, fruite nella «pratica musicale profana “di consumo”»<sup>21</sup> cinquecentesca nel solco di quella che Francesco Luisi ha definito «tradizione non scritta del canto accompagnato»<sup>22</sup>, non trovavano riscontro nella formalizzazione della metrica “classica” operata sulla base dei modelli trecenteschi durante il XVI secolo<sup>23</sup>; dall'altra il nuovo metro appare debitore della poesia francese, *in primis* quella ronsardiana, specie per quanto concerne l'introduzione della rima tronca e la riproduzione di alcune strutture strofiche<sup>24</sup>, come dimostrato da Ferdinando Neri nello studio *Il Chiabrera e la Pléiade francese*<sup>25</sup>.

Nel descrivere il metro Beltrami opera una distinzione di genere tra «canzonetta, o “anacreontica”» e «ode-canzonetta», attribuendo la seconda definizione a testi più solennemente intonati e «di maggiore impegno»<sup>26</sup>. A prescindere da tale distinzione, i caratteri della forma sono costanti; essa si presenta come «un testo strofico che ammette l'uso di ogni tipo di verso» anche se «per lo più si preferiscono versi brevi, cantabili e spesso scritti per essere davvero cantati»; è contemplata «sia pure raramente, la commistione dei parisillabi con gli imparisillabi» mentre usuale risulta la «commistione [...] di versi piani, tronchi e sdrucchioli», così come è ammessa «la possibilità di lasciare irrelati versi piani, talvolta versi tronchi e, molto frequentemente, versi sdrucchioli»<sup>27</sup>. A ciò si accompagna la cancellazione delle tradizionali ripartizioni interne alla strofa di canzone e la creazione di nuovi schemi rimico-sillabici, alcuni dei quali «tendono a

---

<sup>20</sup> BELTRAMI 1991, pp. 137 sgg.

<sup>21</sup> ZULIANI 2009, p. 146.

<sup>22</sup> Si veda nel DEUMM la voce *Giustinian* compilata da Luisi, da cui si trae la citazione.

<sup>23</sup> Cfr. ZULIANI 2009, pp. 113-151: 115-140 e 144-146.

<sup>24</sup> Cfr. *ivi*, pp. 113-115.

<sup>25</sup> NERI 1920.

<sup>26</sup> BELTRAMI 1991, p. 137.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 137-138. Cfr. inoltre ZULIANI 2009, p. 113.

divenire delle vere e proprie forme fisse»<sup>28</sup>, come accade ad esempio per la quartina detta savioliana (/sasa/), dagli *Amori* di Ludovico Savioli.

Dalla fine del Cinquecento la forma passa, attraverso la poesia idilliaca e melica del Seicento, al Settecento. Non si tratta, con Calcaterra, di una continuità meramente di genere con «evidente continuità artistica» tra «le raccolte meliche dello Stefani, di Remigio Romano e di G. Lirinda [...] e le *Cantate* e le *Ariette* del Lemene, le anacreontiche dello Zappi, le canzonette del Rolli»<sup>29</sup>, bensì di una continuità anche e soprattutto metrica, per la quale una parte importante viene svolta anche da quell’Arcadia istituzionale stigmatizzata dal critico. Di particolare rilevanza, in proposito, quello che Zucco (2001) chiama «magistero – perlomeno formale – del Gravina»<sup>30</sup>, sottolineando, per esempio, il riuso nell’*Inverno* rolliano dello schema strofico /p<sub>7</sub>aab<sub>t</sub>:sssb<sub>t</sub>/ dall’atto II del *Servio Tullio*. In ogni caso, quanto giunge al Settecento attraverso il Cinque e Seicento viene in questo secolo trasformato e rielaborato per consolidarsi, a partire dal secondo-terzo decennio, in una «tradizione formale [...] a cui risalgono esperienze poetiche ancora novecentesche.»<sup>31</sup> Nonostante l’opacizzazione che la forma subisce nell’Ottocento<sup>32</sup> col progressivo svincolamento da rigide regolarità rimiche, prosodiche e strofiche, «ciò che sembra oscurato o perduto a quest’altezza, ritornerà [infatti] rinverdito in più di un momento della lirica novecentesca. La canzonetta [...] avrà fioriture e ritorni»<sup>33</sup>, sia nella poesia in lingua che in dialetto. Sarà in particolar modo la quartina, «forma semplice quasi archetipica»<sup>34</sup>, a farsi carico di questa ripresa nel Novecento, affiancata da forme ora più articolate ora più libere.

Nel passaggio tra Otto e Novecento sono in particolar modo le esperienze poetiche di Pascoli e D’Annunzio a gettare le basi per alcune delle nuove vie percorse dalla canzonetta nel nuovo secolo.

Il primo funge, per esempio, da modello esemplare per la «prosasticizzazione dei versi brevi», ottenuta a partire dalla compaginazione, in *Myrica* e nei *Canti di*

---

<sup>28</sup> BELTRAMI 1991, p. 139.

<sup>29</sup> CALCATERRA 1951, p. 180.

<sup>30</sup> ZUCCO 2001, p. 10.

<sup>31</sup> Ivi, p. 11.

<sup>32</sup> Cfr. BOZZOLA 2016, pp. 29 sgg.

<sup>33</sup> Ivi, p. 118.

<sup>34</sup> MENGALDO 1989, p. 51. Cfr. in proposito ZULIANI 2013, p. 207.

*Castelvecchio*, «di versi brevi isosillabici ma ritmicamente eterogenei»<sup>35</sup>; il secondo, per parte sua, realizza lo scardinamento dell'inerzia ritmica della misura breve attraverso la frizione tra segmentazione versale e sintassi, sia essa inarcante o frammentata, e questo pure nei testi di dichiarata ispirazione cantabile, come le romanze e i rondò nell'*Intermezzo melico* de *La Chimera*.

Per meglio comprendere dunque l'evoluzione metrica e stilistica della canzonetta nel corso del Novecento, è necessario partire da uno studio metrico-stilistico approfondito di quei testi che, appartenenti alle raccolte pascoliane di *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio* e a quelle dannunziane di *Primo Vere*, di *Canto novo*, de *La Chimera*, del *Poema Paradisiaco* e delle *Odi Navali*, presentino i caratteri formali propri del metro canzonettistico, al fine di rintracciarvi i germi delle nuove sperimentazioni novecentesche.

## 2. *Morfologia della canzonetta nel Settecento e opacizzazione ottocentesca*

Per comprendere come le elaborazioni pascoliana e dannunziana della canzonetta abbiano influito nella ricezione novecentesca del metro, è innanzitutto necessario capire come esso stesso venga recepito e rielaborato nella produzione dei due autori, segnalandone gli aspetti di continuità e scarto rispetto alla tradizione settecentesca e alle sue trasformazioni ottocentesche.

Risulta perciò necessario in via preliminare definire chiaramente quali siano le caratteristiche proprie del metro-canzonetta nella sua più matura e innovativa codificazione settecentesca, descritta da Zucco in *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta* (2001), quindi delinearne la progressiva opacizzazione subita nel corso dell'Ottocento.

Partendo dalla descrizione fornita da Beltrami, è possibile descrivere l'ode-canzonetta come una forma semplificata della canzone petrarchesca, caratterizzata da strofe prive di articolazione interna, da versi tendenzialmente brevi e dal ritmo cantabile con possibilità di combinazione tra parisillabi e imparisillabi, da un'ampia varietà di configurazioni rimiche che contemplan corrispondenze piane, tronche, sdruciole e

---

<sup>35</sup> BOZZOLA 2016, p. 118.

anarime<sup>36</sup> in posizione strutturante e dalla presenza di rime, tendenzialmente tronche, di collegamento tra coppie di strofe. Rispetto a queste caratteristiche generali, l'architettura dell'ode-canzone nel Settecento va arricchendosi di nuove strutture che ne complicano e raffinano il profilo.

Le prime importanti acquisizioni della canzone settecentesca riguardano l'aspetto strofico e consistono nello sviluppo della strofa geminata, su tutte quella a emistrophe tetrastiche, e nella «sperimentazione di asimmetrie nelle strofe [...] composte»<sup>37</sup>. Se infatti, da una parte, la strofa geminata è un'acquisizione già chiabreriana, con sistemi tristici, pentastici, esastici ed ennastici doppi<sup>38</sup>, essa «si precisa nelle sue caratteristiche morfologiche nel passaggio tra lo Zeno, il Gravina tragico, il Rolli, e infine nell'approdo a Metastasio»<sup>39</sup>, il quale fa ricadere la propria preferenza sul tetrastico doppio influenzandone la particolarissima fortuna nel Settecento. Prima di lui la strofa geminata tetrastica è attestata nelle opere di Benedetto Menzini, Lorenzo Magalotti e nei libretti di Apostolo Zeno, quindi nel *Viaggio* di Rolli (1716) e successivamente tutto il corso del secolo ne testimonia un largo impiego, in particolare nella sua realizzazione in settenari.

A partire dalle sperimentazioni di De Lemene, Zeno e Gravina le prime attestazioni sistematiche della strofa composta si hanno nelle *Rime* di Rolli (1717), caratterizzate ora dalla composizione di distico e tristico, ora di tetrastico e tristico, ora dalla combinazione di tetrastici dallo schema rimico differente (*Inverno*, /paab<sub>t</sub> : sssb<sub>t</sub>/; *Primavera*, /paab<sub>t</sub> : ccsb<sub>t</sub>/). Del 1719 è poi la *Primavera* di Metastasio che accosta emistrophe tetrastiche dalla diversa configurazione rimica, /paab<sub>t</sub> : sstb<sub>t</sub> /, rielaborando lo schema dell'*Inverno* rolliano.

---

<sup>36</sup> Il termine viene qui utilizzato per indicare, con Menichetti, versi «privi di rispondenza rimica programmatica fra loro, usati in posizioni prestabilite solo in virtù della loro cadenza accentativa finale» (MENICHETTI 1993, p. 117) secondo una consuetudine ripresa in ZUCCO 2001, p. 13: «*Anarime* si diranno [...] le terminazioni di verso il cui segmento postonico non viene replicato, ma che rivestono comunque una funzione strutturante, basata sulla loro relazione con le terminazioni omologhe nella stessa strofa o nelle altre strofe del testo.»

<sup>37</sup> ZUCCO 2001, p. 21. Zucco stabilisce una differenza tra strofe geminate e strofe composte: le prime si caratterizzano per essere costituite da due sotto-unità tra loro identiche per formula sillabica e schema rimico (o uguali quantomeno per il secondo aspetto) e collegate da almeno una rima tra versi in corrispondenza tra esse; le strofe composte, invece, pur essendo similmente bipartite e collegate da una rima, non risultano omogenee per formula sillabica e schema rimico (cfr. ZUCCO 2001, pp. 14-15).

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*, pp. 19-21. Il lemma “doppio” viene utilizzato come sinonimo di “geminato” in virtù dell'accostamento dei due termini operato da Zucco sulla base dell'equivalenza stabilita da Carducci tra le due definizioni e riportata nel GDLI.

<sup>39</sup> ZUCCO 2005, p. 353.

Proprio Metastasio, assieme a Frugoni, si cimenterà nell'elaborazione di nuovi assetti strofici, facendo delle stanze geminate e composte «lo spazio metrico in cui si eserciterà il gusto del secolo per la sperimentazione metrica e l'invenzione di elaborati oggetti rimici»<sup>40</sup>, di cui il vasto e ben documentato repertorio allestito da Zucco è testimone<sup>41</sup>. Importante, nel passaggio dall'aria e dalla canzonetta all'ode di impostazione frugoniana<sup>42</sup>, risulta l'iscrizione della misura endecasillabica e della strofa lunga nella gamma delle possibilità previste dalla forma; l'Ottocento farà in particolare proprio il secondo aspetto, tanto che «misure rare o rarissime nel Settecento come l'eptastico e l'ottastico geminato diventeranno piuttosto comuni nel secolo seguente»<sup>43</sup>.

La canzonetta del Settecento eredita dal Cinquecento l'uso della terminazione sdrucchiola anarima, utilizzata con valore strutturante entro la strofa<sup>44</sup>. Innovazione specificamente settecentesca, non legittimata da precedenti chiabreriani, è invece l'utilizzo interstrofico della proparossitona in punta di verso, isolata entro la strofa di appartenenza ma in corrispondenza strutturale con identica terminazione nelle altre strofe. Un primo esempio settecentesco è rilevabile nella *Primavera* di Rolli (/paab<sub>t</sub> : ccsb<sub>t</sub>/), mentre tra i precedenti se ne può menzionare l'uso in strofe composte in alcune arie di Apostolo Zeno, ad esempio in *Piaghi Imeneo quel cor* appartenente a *Narciso* (/a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>b<sub>5</sub> : psc<sub>5</sub>b<sub>3</sub>/)<sup>45</sup>. L'uso isolato della corrispondenza entro la stanza è dato, secondo Zucco, dalla particolare coscienza metrica del secolo che percepiva l'uscita sdrucchiola come equivalente a una coppia piana rimata<sup>46</sup>.

Nel Settecento l'utilizzo della sdrucchiola in punta di verso risulta normato da alcune consuetudini metriche che soltanto raramente ammettono eccezioni. La prima e più stabile è data dall'associazione di uscita proparossitona a verso imparisillabo<sup>47</sup>. La seconda, meno sistematica, è determinata dalla collocazione della sdrucchiola nelle sedi dispari della strofa o di una sua parte (in particolare in apertura di essa o delle emistrofe) mentre è tollerata la localizzazione in sede pari se coincide con la posizione pre-finale,

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 28.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 117-264.

<sup>42</sup> ZUCCO 2001, pp. 29-30, e ZUCCO 1998, pp. 353-355.

<sup>43</sup> ZUCCO 2005, p. 354.

<sup>44</sup> ZUCCO 2001, pp. 57 sgg. Ma si veda anche ZULIANI 2009, pp. 117 sgg., dove l'origine della proparossitona anarima viene fatto risalire a una «tradizione italiana precedente al Chiabrera», ivi, p. 119.

<sup>45</sup> ZUCCO 2001, p. 61.

<sup>46</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 71-72.

come una sorta di «termine percettivo»<sup>48</sup>, codificato dall'uso, dell'imminente chiusura; la terminazione proparossitona è invece di norma evitata in sede finale, dove si «necessita di una marca più forte, la rima (anche sdrucchiola) perfetta.»<sup>49</sup>

Questo segnale più marcato di chiusura è comunemente reso, da Chiabrera in poi, attraverso l'utilizzo della rima tronca nella sede finale delle emistrofe, sia essa identica per tutto il corso del testo (come nel caso delle geminate continue chiabreriane) o variata di strofa in strofa. Tuttavia nel Settecento si diffonde anche l'uso della tronca anarima come corrispondenza di collegamento tra le emistrofe, in virtù della percezione «della terminazione ossitona in sé [...] come elemento di suggello strofico, e utilizzata dunque indipendentemente dalla sua replicazione fonica.»<sup>50</sup> Se ne osservano esempi nelle «aree appartate della lirica del secolo»<sup>51</sup>, sia entro contesti rimati quasi integri dove risulta ancora ravvisabile un tessuto connettivo a coppie, sia entro contesti dove prevale l'uso irrelato della tronca, escludendo la possibilità di raggruppamenti binari<sup>52</sup>.

Più raro invece è l'utilizzo della tronca anarima entro la stanza; la sua presenza, tuttavia, risulta interessante nel momento in cui, collocata in sede pre-finale d'emistrofa e associata a misura settenaria, vede seguire un quinario piano, in rima con il corrispondente dell'altra sub-unità strofica: la lettura intersversale di settenario tronco e quinario piano permette di ricostruire un endecasillabo con *ictus* di 6<sup>a</sup>. Questa clausola d'emistrofa, ha, a partire dai libretti di Apostolo Zenò, grande fortuna nel Settecento, in particolare in presenza di settenario rimato. Tuttavia, proprio a partire da Zenò, è la variante col settenario tronco anarimo a suggerire la combinazione dei due ultimi versi in un'unica misura endecasillabica. Rolli, in un'aria dell'*Olimpia*, adotta in tal senso una soluzione mista, con settenario tronco autonomo e senza rima nella prima emistrofa e ricomponendo invece l'endecasillabo nella seconda sub-unità:

Va' mancator di fe',  
partì lontan da me  
fuggi , ma ingrato almen  
pensa a chi resta.  
In pena dell'error,  
di' almeno, traditor,

---

<sup>48</sup> Cfr. BARBIERI 2004, pp. 35-63: 43.

<sup>49</sup> ZUCCO 2001, pp. 71-75: 73.

<sup>50</sup> Ivi, p. 77.

<sup>51</sup> Ivi, p. 78.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 77-82.



Olimpia che dirà / quando si desta?<sup>53</sup>

A partire da questo utilizzo di settenario tronco più quinario piano, di cui il secondo rima col corrispettivo dell'altra emistrofa, si sviluppa, con Anton Maria Lamberti, «la suggestione di un tetrastico il cui suggello fosse un quinario senza rima, che solo come elemento ritmico costituisse il segnale di fine strofa.»<sup>54</sup> L'uso dell'uscita piana anarima connesso a questa particolare combinazione versale permette di demandare a quest'ultima la funzione di demarcare il confine di strofa, normalmente assegnata alla rima.

L'uso di uscite anarime, non sconosciuta a Chiabrera, porta, nel Settecento, alla costruzione di strofe indivise che, per presentarsi scariche di corrispondenze, possono essere definite “ritmiche”: qui la morfologia della stanza è definita attraverso l'alternarsi delle misure, il succedersi di uscite piane e sdruciole, dalla sintassi e dalla composizione tipografica. In questi tipi di strofe, che possono accostare o alternare, nel giro di pochi versi, numerose uscite irrelate, resta tuttavia pressoché costante la presenza di un ultimo verso rimato, o con il penultimo o, più raramente, con il terzultimo verso, mentre il verso incipitario risulta di norma anarimo. Anche le strofe geminate e composte possono costruirsi su sequenze di uscite anarime: in questo caso la struttura doppia è determinata dal ritorno della rima tronca alla fine di ciascuna emistrofa<sup>55</sup>.

Un altro spunto che la canzonetta del Settecento riceve e perfeziona dai secoli precedenti è la connivenza del metro con quello della ballata, dalla quale mutua «l'elemento strutturale di base, [ovvero] il ritorno regolato di rime»<sup>56</sup>. L'elemento che con più facilità viene replicato è la rima tronca in chiusura di emistrofa che, tornando identica in tutte le stanze, dà luogo al tipo di geminata detta “continua”. A questo tipo elementare di rima-*refrain* segue, per ordine di complessità, l'iterazione di specifiche parole-rima in determinate posizioni entro le stanze. La forma ritornellistica più inflazionata risulta tuttavia l'iterazione di uno o più versi finali in ogni strofa; la misura più frequente per il ritornello, specialmente nelle strofe tetrastiche composte e geminate, è di due versi. La ripetizione può tuttavia coinvolgere anche altri versi interni alla stanza che, replicati in forma identica o variata, vengono a costituire veri e propri versi-*refrain*.

---

<sup>53</sup> Cfr. *ivi*, pp. 43 sgg.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 97.

Talvolta tuttavia l'elemento ritornellistico non viene ripetuto in ogni stanza, ma ricopre alcune posizioni significative all'interno della macrostruttura del testo. Ne sono esempi l'iterazione, con o senza variazione, di una medesima unità strofica, o di una sua emistrofa, all'inizio e alla fine del testo, o al limite di una loro sottoripartizione (coppia di versi/verso). Queste strofe-*refrain*, nonché le soluzioni ad esse affini per impiego e funzione, possono inoltre essere intercalate entro la serie strofica in posizioni di rilievo, per scandire in sequenze l'andamento del testo.

Nel Settecento, inoltre, parallelamente alla distinzione tra aria e recitativo nel melodramma, nasce la differenziazione tra quello che Fasani chiama settenario «melico»<sup>57</sup>, con *ictus* di 4<sup>a</sup>, e quello non melico, con *ictus* di 3<sup>a</sup>. È Metastasio, in particolare, a contribuire alla distinzione tra i due tipi: essendo il settenario «Unico verso comune ai due tipi di discorso metrico nel suo melodramma» diventa necessario «specializzarne una configurazione ritmica come verso dell'aria»<sup>58</sup>. Dal contesto del melodramma la separazione tra specializzazione melica del settenario e il suo uso libero viene presto assimilata nella coscienza metrica del secolo, fino a superarne i confini e approdare alle porte del Novecento.

Come per il settenario, anche dell'endecasillabo viene formulata nel Settecento una variante melica, coincidente con il tipo dattilico con accenti di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sillaba. Se ne hanno esempi nelle *Canzonette sacre in aria marinaresca* di Girolamo Tornielle e in un'aria del *Floridante* (II.4) di Rolli, mentre nell'Ottocento saranno Pompeo Bettini, Domenico Gnoli e Arturo Graf<sup>59</sup> a farsi traghettatori della riduzione melica dell'endecasillabo verso il Novecento, dove sarà accolta, ad esempio, da Valeri.

Per quanto concerne invece la compaginazione di parisillabi e imparisillabi, inaugurata da Chiabrera e proseguita, attraverso il Seicento, fino allo Zeno, essa si esaurisce in buona sostanza nel Settecento con Rolli. Il secolo subisce invece l'influenza del magistero di Metastasio, parchissimo sperimentatore in questo senso e votato a ritmi caratterizzati da «pause regolari e con tono quasi costante»<sup>60</sup>.

Un ultimo accenno meritano alcuni correttivi metrici che vengono messi in atto quando la già citata clausola settenario tronco più quinario piano non si realizza

---

<sup>57</sup> FASANI 1992, p. 85.

<sup>58</sup> ZUCCO 2005, p. 351.

<sup>59</sup> BOZZOLA 2016, pp. 23-26.

<sup>60</sup> CALCATERRA 1951, p. 187.

perfettamente. Laddove, per esempio, al settenario tronco venga sostituito un equivalente piano, la ricostruzione intersillabica dell'endecasillabo risulta possibile solo operando epi-anasinafe tra l'ultima sillaba del settenario stesso e la prima del quinario seguente, qualora quest'ultimo inizi per vocale. Questa soluzione avrà grande fortuna in Pascoli, che ne sarà un abile riutilizzatore.

Sempre in questo contesto risulta interessante la presenza di dittonghi discendenti in punta al settenario pre-finale: il loro valore sillabico, in una lettura continua tra settenario e quinario, vale uno rispetto al peso bisillabico assunto dal nesso vocalico in uscita di verso, permettendo così la ricostruzione dell'endecasillabo. Questa doppia lettura dell'incontro vocalico ricorda e anticipa forse alcuni esiti della poesia pascoliana, tesa a rendere fruibili diverse letture e diversi ritmi per gli stessi versi.

Nell'Ottocento gli istituti formali della canzonetta consolidatisi nel secolo precedente se da una parte trovano prosecuzione e si affermano nella coscienza metrica, prima fra tutti la distinzione tra settenario melico e settenario libero, dall'altra cominciano a essere intaccati da un processo di lenta ma inesorabile erosione.

L'allentamento formale riguarda innanzitutto la rima, che viene meno in parte o completamente. Bozzola (2016) esemplifica il fenomeno con la prima delle *Canzoni senza rima* di Pompeo Bettini, sottolineando la funzione non strutturante delle assonanze e la posizione non regolata delle terminazioni sdrucchiole:

Le rondini gridarono,  
le nuvole si spensero  
e finì la giornata.  
Dalla finestra viene  
notte dentro la stanza;  
io sono triste, oh! triste.  
E levo dal bicchiere  
una rosa sbocciata,  
e la fiuto e la sciupo  
premendola coi labri  
perché formino baci  
invece di lamenti.<sup>61</sup>

L'opacizzazione della forma procede poi attraverso la violazione del vincolo strofico o di quello sillabico, dando luogo a componimenti mensuralmente omogenei ma ripartiti in stanze disomogenee, o a testi dove il vincolo numerico viene rispettato

---

<sup>61</sup> BOZZOLA 2016, p. 95.

ma la compaginazione versale si caratterizza per una polimetria che ruota di norma attorno a misure medio-brevi. Solo con Domenico Gnoli i due aspetti vengono a essere per la prima volta combinati dando luogo a una più completa liberazione della forma attraverso l'infrazione sia dell'isostrofismo che dell'isosillabismo. Nella raccolta *Fra terra ed astri* (I ed. 1903, successivamente ampliata e poi riedita assieme a *Eros e Odi tiberine* nelle *Poesie edite ed inedite* nel 1907<sup>62</sup>) la canzonetta giunge, attraverso il progressivo allentamento della regolarità metrica che attraversa l'opera, «a deflagrare in una specie di metrica aperta o quasi, nella quale residua solamente la predilezione per il verso breve»<sup>63</sup>. Nel testo esemplificato che segue, *Il bacio*, si può notare come, accanto all'assenza di schemi rimici regolari, i versi si allunghino e si accorcino, senza formule sillabiche esatte, attorno a una misura di base che varia di stanza in stanza (dapprima settenaria, poi ottonaria e quindi novenaria) e vengano a comporsi in stanze di differenti dimensioni, le prime due di tredici, la terza di dodici e la quarta di sei versi. Unico elemento che torna con regolarità è l'endecasillabo che in ogni stanza ricopre la terza posizione, preceduto e seguito da combinazioni versali sempre diverse:

1	Ella mi disse, (l'onda	1	4	6	
2	si rifrangeva alla sponda		4	7	
3	in fragorosa ilarità di spume)		4	8	10
4	mi disse: "Sì, tu l'hai	2	4	6	
5	meritato e l'avrai.		3	6	
6	Il luogo è questo; ancora	2	4	6	
7	un istante e sarà l'ora.		3	6	7
8	Tua sola imperatrice,	2		6	
9	imprimerò sul tuo		4	6	
10	labbro il mio bacio, e sia	1	4	6	
11	sacro suggello, quale	1	4	6	
12	su feodal diploma		4	6	
13	sigillo imperiale."	1		5	
14	Ella mi disse: (il vento	1	4	6	
15	le svolazzava la nera		4	7	
16	capellatura come una bandiera)		4	6	10
17	"Dolce e severa t'invito	1	4	7	
18	sacerdotessa al rito.		4	6	
19	Sacro è il bacio che sboccia,	1	3	6	
20	divin fiore, dal core.		2-3	5	
21	Un dio tremendo registra	2	4	7	
22	la parola del giuramento		3	8	
23	chiusa nel bacio d'amore,	1	4	7	

<sup>62</sup> Cfr. GNOLI 1907.

<sup>63</sup> BOZZOLA 2016, p. 97.

24	e chi le fa tradimento		4	7	
25	cade nel van pentimento	1	4	7	
26	e di se stesso ha orrore.”		4	6	
27	Ella mi disse: (il sole	1	4	6	
28	scagliava per un traforo		2	7	
29	di nuvole d’arancio raggi d’oro):		2	6	8 10
30	“Imminente è l’ora del Dio.		3	5	8
31	Io sarò tua e tu mio.	1	4	6-7	<sup>65</sup>
32	E poi, che il mondo tempesti!		2	4	7
33	Alato è il core che ama,		2	4	6
34	e vola intatto sull’ira		2	4	7
35	de’ flutti, sul vento che aggira		2	5	8
36	l’onde e le nubi, sul baleno	1	4	8	
37	che scoppia. Più alto, ne’ cieli		2	5	8
38	d’amore, più alto è il sereno.”		2	5	8
39	Tacque e guardò nel sole.	1	4	6	
40	Si dissero parole		2	6	
41	secrete. L’occidente era cinabro.		2	6-7	10
42	Il sole baciava la terra,		2	5	8
43	ed ella posava il suo labro		2	5	8
44	sopra il mio labro. <sup>64</sup>	1	4		

Come è possibile osservare nell’esempio appena riportato, l’infrazione del vincolo sillabico porta facilmente alla commistione di versi imparisillabi e parisillabi senza che la loro alternanza sia regolata secondo formule sillabiche costanti. L’uso contestuale di imparisillabi e parisillabi, non sconosciuto alla pratica della canzonetta settecentesca, viene qui ad acquistare un nuovo significato: esso si presenta non tanto, o non solo, come un retaggio della tradizione canzonettistica, quanto piuttosto come esito di un processo di liberazione che porta progressivamente a offuscare il discrimine tra misure pari e dispari, complice anche un trattamento ritmico piuttosto libero delle misure brevi.

Ad ogni modo, per giungere a questi esiti la pratica della canzonetta nell’Ottocento attraversa le fasi intermedie d’uopo. Nel corso del secolo si osservano infatti insolite combinazioni tra imparisillabi e parisillabi secondo configurazioni sillabiche fisse; tra gli esempi che Bozzola riporta si ricordano almeno le strofe tristiche di *Ai lettori dell’«Alchimista»* e de *La Ledra* (1854) di Nievo, formate da due settenari piani e un senario sdrucchiolo, le strofe pentastiche doppie di *Palinodia grigia* (1880) di

<sup>64</sup> GNOLI 1907, pp. 98-99.

<sup>65</sup> Il verso è stato interpretato come un ottonario con dieresi d’eccezione su «tua» e successiva sinalefe con «e»; in tal modo risulta eseguibile lo scontro tra gli ultimi due *ictus* («tu» prende accento perché inserito in “contesto sintattico oppositivo” – cfr. PRALORAN-SOLDANI 2003, p.103) senza che nel verso si succedano più di due percussioni contigue.

Zena, composte da quadrisillabi e settenari in prima e quarta sede di ciascuna emistrofa, e le quartine di settenari e ottonari trocaici alternati di «*Le caserme e le officine*» (1882) di Pompeo Bettini<sup>66</sup>. Con gli inizi del nuovo secolo si osservano invece i primi casi di libera compaginazione mensurale; tra gli altri, gli esempi delle strofe esastiche dell'*Ave* (1900) di Vittoria Aganoor Pompilj, dove si mescolano senza ordine settenari e ottonari, *Ala caduca* (1900) di Adolfo De Bosis, in quartine di ottonari e novenari variamente disposti, e *Apriamo i vetri* del solito Gnoli che declina «un baldanzoso progetto di rinnovamento metrico in una sorta di canzonetta sliricata»<sup>67</sup> dove ottonari, novenari e decasillabi di ritmo vario si succedono liberamente. Di quest'ultima si osservino almeno le prime quattro delle undici quartine di cui si compone: il rapporto tra ottonari e novenari si ricombina costantemente nelle prime tre strofe mentre dalla terza si affacciano nuove misure, un decasillabo al v. 13 e un settenario al v. 15:

1	Giace anemica la Musa	1	3	7
2	sul giaciglio de' vecchi metri:		3	6 8
3	a noi, giovani, apriamo i vetri,		2-3	6 8
4	rinnoviamo l'aria chiusa!		3	5 7
5	L'antico spirito? È morto.		2	4 7
6	Entro al sudario della storia		1	4 8
7	sta nel mausoleo della gloria:		1	5 8
8	e Lazzaro solo è risorto.		2	5 8
9	Pace alle cose sepolte!		1	4 7
10	E tu pure sei morto: il vento		3	6 8
11	dell'arte non gonfia due volte		2	5 8
12	la tua vela, o Rinascimento;		3	8
13	il vento ch'or le chiome carezza		2	4 6 9
14	fumanti delle vaporiere,		2	8
15	le chiome lunghe e nere		2	4 6
16	della novella giovinezza. <sup>68</sup>		4	8

Alla libera configurazione dei versi entro le strofe si associa un trattamento ritmico vario per ciascuna misura: gli ottonari presentano infatti scansioni ora trocaiche (vv. 1 e 4) ora con *ictus* di 4<sup>a</sup> (vv. 5 e 9), mentre i novenari accostano accentazioni con *incipit* anapestico (vv. 2, 3 e 10, il secondo con *ictus* ribattuto in seconda sede) a

<sup>66</sup> BOZZOLA 2016, pp. 38-44.

<sup>67</sup> Ivi, p. 43.

<sup>68</sup> GNOLI 1907, p. 2.

cadenze anfibrachiche (vv. 8 e 11), a scansioni con accenti portanti sulla 4<sup>a</sup> sede (vv. 6 e 16) e a versi scarichi al centro (vv. 12 e 14), senza considerare configurazioni “sporcate” da *ictus* dislocati (al v. 7 la struttura anfibrachica risulta imperfetta per l’anticipazione in prima sede del primo accento). Questa varietà mensurale e prosodica produce un “effetto prosa” che svincola la canzonetta da facili e cantabili cadenze inerziali. Il ritmo non si assesta mai cioè su moduli prevedibili o ricostruibili in base a prestabilite anticipazioni o dilazioni accentuali, ma le eventuali omoritmie si definiscono contestualmente quartina dopo quartina, in una costante variazione della norma ritmica interna. Ben diverso sarà l’uso che Pascoli farà dell’accostamento tra parisillabi e imparisillabi, accostati secondo precise geometrie e costruiti su regolarità ritmiche.

L’esito spesso dissonante che risulta dall’accostamento di misure pari e dispari, tradizionalmente e ritmicamente incompatibili, viene quindi incrementato da un trattamento libero del profilo accentuale di ciascuna misura.

La variazione della cadenza per versi che nella tradizione melica risultano tendenzialmente regolati da ritmi fissi coincide con la loro liberazione prosodica entro i confini del genere canzonetta. Il caso riguarda *in primis* il settenario melico che, pure ampiamente frequentato nel corso dell’Ottocento, non manca di essere intaccato da un uso più libero della misura. Bozzola sottolinea come sia necessario distinguere tra «*aritmie episodiche* del settenario in testi a dominante melica»<sup>69</sup> e le vere e proprie canzonette «in *settenari liberi*» dove «il vincolo melico è [...] ormai completamente sciolto»<sup>70</sup>.

Le prime, praticate da poeti periti quali Carducci accanto a componimenti interamente composti da settenari melici, altro non sarebbero che un primo segnale di una «mutata concezione del verso»<sup>71</sup>, un «segno di un affievolimento del [suo] senso ritmico [...] e delle sue diversificazioni di genere». Le seconde si configurano invece come momento di «smottamento carsico»<sup>72</sup> nel già avviato processo di liberazione metrica, testimoniando «il tramonto di quella distinzione e l’avvio di una [...] diversa conformazione ritmica»<sup>73</sup> del settenario.

---

<sup>69</sup> BOZZOLA 2016, p. 99.

<sup>70</sup> Ivi, p. 101.

<sup>71</sup> Ivi, p. 100.

<sup>72</sup> Ivi, p. 106.

<sup>73</sup> Ivi, p. 99.

Tra i molteplici esempi che il critico presenta si ripropongono qui le prime quartine di *A un'illustre straniera* (1879) di Zena che bastano a esemplificare il trattamento ritmico libero dei settenari:

1	Dimmi di che paese	1	6
2	Di che paese sei,	4	6
3	Furlana o calabrese,	2	6
4	Di cristiani o d'ebrei,	3	6
5	Tu ch'hai color di notte	1	4 6
6	Le pupille insolenti,	3	6
7	Tu che hai le scarpe rotte	1	4 6
8	E le calze pioventi,	3	6
9	Che il giorno sui crocicchi	2	6
10	Strimpelli delle vie	2	6
11	E la sera ti ficchi	3	6
12	In lebbrose osterie.	3	6

Qualcosa di simile accade all'ottonario: da una parte l'inerzia ritmica, data dalla replicazione dei tipi trocaico o dattilico, può essere rotta da brusche aritmie, come accade in Bettini e in Graf<sup>74</sup>; dall'altra, come può avvenire in quest'ultimo, si possono osservare ottonari dal profilo vario liberamente compaginati. *Medaglia antica* ne costituisce un esempio:

Fugge dal vento dispersa	1	4	7
la torbida nuvolaglia,	2		7
risplende la luna, tersa	2	5	7
come un'antica medaglia.	1	4	7
Medaglia di fino argento	2	5	7
alquanto frusta nel conio,	2	4	7
segnata d'un semispento	2		7
pallido volto gorgonio.	1	4	7
Medaglia che d'un ignoto	2		7
nume ancor serba l'impronta,	1	4	7
e che d'un mondo remoto		4	7
la buia storia racconta. <sup>75</sup>	2	4	7

Parallelamente alla liberazione del settenario e dell'ottonario melici, Bozzola rileva come il loro accostamento a versi non compatibili dal punto di vista sillabico e

<sup>74</sup> Ivi, pp. 104-105.

<sup>75</sup> GRAF 1922, p. 633.



ritmico documenti a sua volta «un certo indebolimento, almeno secondo i parametri più tradizionali, del senso del ritmo»<sup>76</sup>.

Analoghe risultano le soluzioni “prosaicizzanti” adottate da Pascoli in *Myricae* e nei *Canti di Castelvecchio*, basate sull'accostamento di versi brevi isosillabici ma caratterizzati da profili ritmici differenti, che vengono estese oltre al settenario e all'ottonario anche al decasillabo e in particolare al novenario, misura scarsamente praticata non solo nel genere canzonetta ma anche in tutto il filone principale della lirica italiana.

Se dunque la canzonetta ottocentesca dai secoli precedenti eredita e mantiene, da una parte, le consuetudini metriche del genere, dall'altra dà avvio a un processo di progressiva decostruzione e liberazione degli istituti della rima – giungendo alla sua soppressione –, della strofa – violando il vicolo numerico o eliminando le stanze stesse – e delle regolarità sillabica e ritmica – compaginando liberamente versi brevi e ritmi diversi.

Nell'Ottocento la canzonetta però acquista anche nuovi profili metrici non propriamente lirici, secondo la tendenza tipica del secolo alla conversione lirica delle forme narrative, segno della perdita di significato della tradizionale funzionalità dei metri. Interessante a tal proposito risulta l'utilizzo della terzina incatenata di versi brevi, praticata negli *Apologhi* (*Le Lucciole*, 1858) di Nievo in associazione a un uso libero del settenario:

1	Dunque al nostro guanciale	1	3	6
2	Ronzin tre volte buone	1	4	6
3	Le vespe e le zanzale;	2		6
4	E del lor pungiglione	3		6
5	Intinto pria nel mele	2	4	6
6	Carezzin le persone.	2		6
7	Frizza una punta al fiele?	1	4	6
8	Un flautin l'attuti		4	6
9	Con musiche querele	2		6
10	E mai non ci rifiuti	2		6
11	Rosei sogni il tabacco	1	3	6
12	E prosperi starnuti.	2		6
13	Ecco: s'impanca il ciacco	1	4	6
14	A cantar l'Usignuola,		3	6
15	Vuotando il fondo al sacco	2	4	6
16	D'Esopo e di Bertola. <sup>77</sup>	2		6

<sup>76</sup> BOZZOLA 2016, pp. 116-117.

La realizzazione risulta significativa se si pensa alla ricezione che questa soluzione metrica avrà tra fine Ottocento e inizi Novecento: la terzina incatenata di versi brevi, specialmente settenari, verrà ripresa nelle *Myricae* di Pascoli in *Alba festiva*, dove però i settenari sono melici, e nella produzione in metrica chiusa di Paolo Buzzi, dove lo schema, abilmente accorciato, troverà un nuovo modo di richiudersi su se stesso (/aba bcb cac/).

La canzonetta nell'Ottocento conosce inoltre il fenomeno inverso, ovvero può essere piegata a fini narrativi: Bozzola cita esempi da Rossetti, Berchet, Prati, Praga, Betteloni, Padula e Panzacchi<sup>78</sup>. Ciò va messo in relazione anche allo sviluppo della ballata romantica, genere che si è ampiamente servito della forma canzonettistica per forgiare le proprie narrazioni di gusto fantastico e popolareggiante<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> NIEVO 1970, p. 265.

<sup>78</sup> BOZZOLA 2016, pp. 55-58.

<sup>79</sup> Cfr. GIOVANNETTI 1999, pp. 163-225: 163-171.

### 3. La lezione di Pascoli: canzonette sì o no?

L'eredità pascoliana nella poesia novecentesca è un fatto ormai assodato; non solo in Pascoli si riconosce «colui che portò a maturazione la crisi della forma poetica tradizionale, e fece fare al nostro linguaggio il “salto nel fosso”» ma anche colui che consegna al Novecento nuovi «modi espressivi, certi [...] movimenti sintattici, [...] un modo nuovo di organizzazione del linguaggio»<sup>80</sup>: insomma in lui si riconosce tanto l'artefice di una sostanziale e, al contempo, sottile rottura con la tradizione, consumata entro la tradizione stessa in qualità di suo ultimo grande esponente e demolitore, quanto l'iniziatore di un nuovo modo di fare poesia, di organizzare il linguaggio e di modellare il discorso sintattico in rapporto alla griglia metrica, dando nuova visibilità e importanza alla parola presa in se stessa e ai valori timbrici ad essa connessi<sup>81</sup>.

Nonostante le innovazioni, metriche, ritmiche, sintattiche, linguistiche o foniche che siano, attraversino generi e forme della poesia sia lirica che narrativa, è possibile apprezzarne le ripercussioni in ambito canzonettistico adottando una prospettiva scorciata, capace di stringere l'obiettivo su quei fatti e fenomeni che tradizionalmente interessano il genere canzonetta.

Prima di soffermarsi sugli elementi notevoli che, alla luce dello scandaglio canzonettistico, emergono dalla ricerca condotta su *Myrica* e sui *Canti di Castelvecchio*, è bene precisare che parlare di “ode-canzonetta” in senso stretto per Pascoli è un'operazione rischiosa, passibile di fraintendimenti. Se con “ode” si possono identificare metricamente le forme della saffica e dell'ode pindarica praticate dal poeta nelle raccolte in esame, il termine “canzonetta” adoperato per designare i componimenti strofici in versi brevi e rimati diversi da sonetti, madrigali, ballate, terzine e ottave, può essere in parte fuorviante. Se da un punto di vista meramente formale ed esteriore, infatti, la definizione può essere facilmente spesa per identificare composizioni strofiche del tipo appena descritto, alla lettura l'etichetta può apparire riduttiva e inadatta. Le

---

<sup>80</sup> ANCESCHI 1962, p. 24.

<sup>81</sup> Cfr. GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010, pp. 76 sgg., e PAZZAGLIA 1974<sub>a</sub>, pp. 85-86: «La scansione accentuativa del verso deve, allora, servire innanzitutto a marcare il valore espressivo – dove suono e senso sono inscindibilmente fusi – della parola, sentita come blocco fonico, semantico e ritmico autonomo, da armonizzare nella strutturazione del verso, senza tuttavia snaturarla. Non si dà ritmo senza parola, e l'accento, prima di essere indice metrico è l'anima di essa: ne determina la vita, la durata, l'intensità. Si può anzi dire che la parola, portatrice di suono e di accento, sia il nucleo ritmico intorno al quale si organizza il verso, con le sue combinazioni di arsi, pause, intervalli, con la sua articolata successione, la sua continuità dinamica.»

ragioni vanno rintracciate in una molteplicità di fattori che riguardano sia la forma metrica in senso stretto sia le caratteristiche tradizionalmente attribuite al genere “canzonetta”, come il tema lieve, la facile cantabilità del ritmo e la sintassi tendenzialmente semplice e piana. Nel primo caso la difficoltà riguarda la continua contaminazione tra forme praticata da Pascoli che ibrida gli istituti tipici della canzonetta con quelli, ad esempio, della ballata, del madrigale, della terzina incatenata e dell’ode saffica. Nel secondo caso il carattere doloroso della materia poetica e il suo trattamento ritmico-sintattico, spesso franto e singhiozzante entro i più esteriori involucri della forma e della scansione a priori del verso, vengono a contraddire le tradizionali leggerezza tematica, cantabilità ritmica e linearità sintattica del genere.

In questa prospettiva è chiaro che, parlando di canzonetta per Pascoli, si dovranno tenere presenti i suddetti fenomeni che rendono più complesso e problematico il profilo del metro, costringendo a circoscrivere il valore dell’etichetta a un ambito insieme formale e generico: sarà dunque oggetto di indagine ogni componimento strofico caratterizzato da versi brevi al di sotto, o fino a un massimo, di undici sillabe, non riconducibili, in via preponderante od esclusiva, ad altre forme chiuse. Vengono esclusi dall’analisi delle strutture strofiche i componimenti in metro regolarmente saffico e riconducibili al modello pindarico. Per quanto riguarda invece la descrizione dei sistemi ritornellistici, i meccanismi iterativi e connettivi tipici della canzonetta saranno rilevati anche per l’ode pindarica e per le forme di derivazione madrigalesca. Per la tipologizzazione delle forme si fa riferimento alle edizioni curate da Lavezzi per *Myricae* e da Nava per i *Canti di Castelvecchio*, tenendo comunque presenti le interpretazioni date da Mengaldo nel saggio *Un’introduzione a «Myricae»*<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup> MENGALDO 1981, pp. 79-137: 88-102.

### 3.1 Morfologia strofica

#### 3.1.1 *Myricae*

Tra i centocinquantasei componimenti di *Myricae*<sup>83</sup> sono ventisette quelli che possono essere ricondotti, più o meno precisamente, al tipo formale della canzonetta. Tra essi si possono contare almeno nove casi di ibridazione tra la forma in esame e altri metri chiusi: *Alba festiva*, in terzine incatenate di settenari melici; *Nella macchia*, due lasse formate da una coppia di terzine di novenari ad anfibrachi<sup>84</sup> rimate alla Cecco d'Ascoli (/a<sub>9</sub>ba cbc/) seguite da una quartina a rima alternata di tre novenari e un quadrisillabo, secondo una struttura che ricorda il tetrastico dell'ode saffica chiuso su misura più breve (/d<sub>9</sub>ede<sub>4</sub>/); *Canzone d'aprile*, canzonetta in quattro esastici geminati e insieme continui, dove il legame a due a due è garantito dalla rima piana in posizione pre-finale mentre quello continuo dalla rima tronca conclusiva; le stanze, in senari ad anfibrachi, si chiudono con un trisillabo sulla falsariga del meccanismo di chiusura su misura breve delle odi saffiche<sup>85</sup>; *Passero solitario*, insieme di tre ballate minime monostrofiche con ripresa assorbita in ciascuna delle tre strofe esastiche di settenari melici, schema rimico /abc**bca**/; *Al fuoco*, sei quartine geminate composte da tre ottonari trocaici e chiuse da un quadrisillabo, similmente a una saffica rivisitata; il collegamento a coppie è garantito dalla replicazione delle prime due rime piane secondo lo schema /a<sub>8</sub>bcc<sub>4</sub> : a<sub>8</sub>bdd<sub>4</sub>/; *Il bacio del morto*, *La notte dei morti*, *I due cugini* e *Placido* in tre lasse di tre terzine chiuse da verso isolato, composte da novenari ad anfibrachi rimanti alla Cecco d'Ascoli. Dei restanti diciotto componimenti tredici si articolano in quartine, uno, *l'Assiuolo*, in tre doppie quartine, due, *La cucitrice* e *Notte di vento*, rispettivamente in quattro e tre strofe pentastiche, uno, *Speranze e memorie*, in due strofe esastiche, e uno, *Sera festiva*, in quattro strofe eptastiche. Se però si sottraessero al computo versale i versi-ritornello che chiudono ciascuna stanza in *Sera festiva* e *Notte di vento*, le rispettive strofe risulterebbero composte da sei e quattro versi più la

---

<sup>83</sup> D'ora in poi abbreviato con *My*.

<sup>84</sup> In questo studio il novenario ad anfibrachi con *ictus* di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e, ovviamente, 8<sup>a</sup> sillaba viene alternativamente indicato col nome di "dattilico".

<sup>85</sup> Sulla questione si veda MENGALDO 1981, p. 100.

chiusa ritornellistica; in questo studio tuttavia, qualora non vi siano spazi tipografici a separare stanze e ritornelli, le strofe si dimensionano includendovi i *refrain*.

Dei tredici componimenti in quartine, ben dodici presentano rima alterna e l'utilizzo del novenario ad anfibrachi, adoperato in serie isocoliche (*Allora, La sirena e Piano e monte*, rispettivamente di quattro, cinque e cinque strofe), in associazione a sottomisure che ne riproducano l'incedere (*Scalpitio e Il rosicchiolo*, di quattro e tre stanze, intercalano in precise posizioni trisillabi e senari<sup>86</sup>) o in combinazione con lunghezze superiori ne ricalchino la cadenza sfalsandola però in principio attraverso anacrusi (è il caso del decasillabo accentato di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, usato in sette poesie, la maggior parte delle quali appartenente alla sezione *Elegie*; in tutte – *La felicità*, di quattro stanze, *Sorella, X Agosto, L'anello, Agonia di madre e Lapide* di sei e *Alba* di quattro – si osserva l'alternanza di novenari dattilici e decasillabi anapestici). Tra le quartine soltanto *Le monache di Sogliano* non prevede l'uso del novenario ad anfibrachi e della rima alternata perfetta, bensì si avvale dell'ottonario trocaico e dell'alternanza tra rime piane e corrispondenze sdruciole anarime secondo lo schema /s<sub>8</sub>asa/, già praticato nel Settecento da Giovan Battista Casti<sup>87</sup>.

A corroborare il nesso tra quartina, novenario anfibrachico e rima alterna concorre anche il sistema delle tre doppie quartine dell'*Assiuolo*, costituite da sette novenari ad anfibrachi più un trisillabo rimanti /a<sub>9</sub>babcx<sub>1</sub>cx<sub>3t</sub> /, dove /x/ rappresenta l'onomatopea tronca *Chìù* che si ripete sempre identica in tutte le seconde emistrofe di ciascuna coppia di stanze.

Due sono poi i componimenti in stanze pentastiche. Il primo, *La cucitrice*, in ottonari trocaici, è organizzato in quattro strofe composte da una quartina a rima alternata più un verso piano a rima fissa, secondo lo schema /a<sub>8</sub>babx/; tale organizzazione strofica si avvicina a quella delle strofe geminate continue cinque-settecentesche, con la differenza che qui la rima di collegamento è piana e non tronca. Il secondo, *Notte di vento*, in novenari anfibrachici, fa seguire a una quartina un ritornello onomatopeico sempre identico («*uuuh...uuuh...uuuh...*»), in rima con il secondo verso tronco, mentre le restanti uscite piane si corrispondono tra loro; a ben vedere però il

---

<sup>86</sup> *Scalpitio* presenta nella prima e nell'ultima strofa un trisillabo al secondo verso, mentre *Il rosicchiolo* introduce al terzo verso della prima e della seconda quartina rispettivamente un trisillabo e un senario secondo una progressione crescente.

<sup>87</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 207, tipo strofico 2.5.9.

pentastico può essere descritto anche come una strofa composta anisoversale, data dalla somma di distico più tristico secondo uno schema /a<sub>9</sub>x<sub>t</sub>: aax<sub>t</sub>/, che ricorda il frugoniano /a<sub>8</sub>b<sub>t</sub> : aab<sub>t</sub>/ di *Canzonetta su l'aria della canzonetta francese L'amour m'a faite la peinture*, in *Canzoni liriche in vario metro*<sup>88</sup>.

*Speranze e memorie*, fondato sull'alternanza di ottonari trocaici e quadrisillabi, si struttura invece in due esastici geminati collegati da rima piana in penultima sede; lo schema, /a<sub>8</sub>b<sub>4</sub>a<sub>8</sub>b<sub>4</sub>c<sub>8</sub>a<sub>4</sub> : d<sub>8</sub>e<sub>4</sub>d<sub>8</sub>e<sub>4</sub>c<sub>8</sub>d<sub>4</sub>/, risulta in parte affine a quello impiegato da Frugoni nella poesia *Nelle felicissime nozze dell'eccellentissima signora Caterina da Mula*, /ababcd<sub>t</sub> : efefcd<sub>t</sub>/<sup>89</sup>, dove si osserva, oltre alla connessione strofica ad opera della tronca finale, il ruolo connettivo della piana in posizione pre-finale. L'uso combinato di ottonari e quadrisillabi risulta poi attestato nelle tavole per i tristici e i tetrastici geminati redatte da Zucco<sup>90</sup>. Lavezzi, nella sua edizione a *My*, ricorda che lo schema corrisponde a «un metro tipico della canzonetta di tono popolare (la cantilena, appunto).»<sup>91</sup>

*Sera festiva*, in novenari dattilici chiusi da settenario tronco onomatopeico con funzione ritornellistica, si struttura in quattro stanze eptastiche, geminate a coppie ma tutte tra loro collegate dall'ultimo verso-*refrain*. La geminazione strofica a due a due è garantita dalla ripetizione della coppia di rime bacciate che segue il primo quartetto di rime alternate di ciascuna stanza, determinando il seguente schema rimico-sillabico: /a<sub>9</sub>babccx<sub>7t</sub> : d<sub>9</sub>edeccx<sub>7t</sub>/ . Le due coppie di rime bacciate che legano, da una parte, il primo col secondo eptastico, e dall'altra il terzo con il quarto, sono caratterizzate da assonanza tonica e da consonanza (*mANi* : *domANi* : *campANa* : *lontANa* : *zANa*), determinando risonanze foniche particolarmente pronunciate; a ciò si deve aggiungere che la coppia *mani* : *domani* ai vv. 5 e 6 viene ripetuta identica ai vv. 12 e 13, e che il primo membro della coppia *campana* : *lontana*, vv. 19 e 20, viene replicato in punta al v. 27, in rima con *zana*, v. 26. L'iterazione di rime quasi identiche e di parole-rima costituisce, assieme al verso-*refrain* «*din don dan, din don dan*», una fitta rete di richiami sonori e di eco ritornellistiche che meritano di essere studiati distintamente più avanti.

<sup>88</sup> Cfr. *ivi*, p.175, tipo 5.1.1. Si veda FRUGONI 1779<sub>b</sub>, pp. 319-321.

<sup>89</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 153, schema n. 4.4.2. Si veda FRUGONI 1779<sub>a</sub>, pp. 334-340.

<sup>90</sup> ZUCCO 2001, pp. 132 e 144.

<sup>91</sup> LAVEZZI 2016, p. 114.

In *My*, dunque, tra le forme che più si avvicinano a quella della canzonetta si osserva la predominanza della quartina indivisa a rima alternata, con tredici occorrenze di cui una, rappresentata da *Le monache di Sogliano*, si caratterizza per l'alternanza di rime piane e sdruciole anarime. Un componimento, *L'assiuolo*, si costituisce di doppie quartine di tipo continuo, perché chiuse su una parola-rima tronca costante.

Diversi sono poi i componimenti che presentano stanze dalla struttura geminata; i collegamenti tra esse tuttavia sono spesso demandati a soluzioni alternative rispetto alla caratteristica rima tronca in uscita di emistrofa: in *Al fuoco*, come si è visto, sono le prime due rime piane ad accoppiare le stanze (schema /a<sub>8</sub>bcc<sub>4</sub> : a<sub>8</sub>bdd<sub>4</sub>/); in *Speranze e memorie* è la penultima rima piana a legare le coppie di esastici geminati (/a<sub>8</sub>b<sub>4</sub>a<sub>8</sub>b<sub>4</sub>c<sub>8</sub>a<sub>4</sub> : d<sub>8</sub>e<sub>4</sub>d<sub>8</sub>e<sub>4</sub>c<sub>8</sub>d<sub>4</sub>/) mentre ne *La cucitrice* la corrispondenza parossitona di collegamento si trova in posizione finale, associando tra loro le strofe in modo continuo. *Sera festiva* combina insieme la geminazione strofica a coppie e quella continua, la prima garantita dalle due rime bacciate in terzultima e penultima posizione che legano a due a due le stanze, la seconda dal verso-*refrain* che chiude ciascuna strofa (schema /a<sub>9</sub>babccx<sub>7t</sub> : d<sub>9</sub>edeccx<sub>7t</sub>/). Qualcosa di simile accade anche per *Canzone d'aprile*, dove la geminazione a coppie è garantita dalla penultima uscita piana mentre la continuità è data dall'iterazione della tronca finale:

Fantasma tu giungi,	a
tu parti mistero.	b
Venisti, o di lungi?	a
ché lega già il pero,	b
fiorisce il cotogno	c
laggiù.	x <sub>t</sub>
Di cincie e fringuelli	d
risuona la ripa.	e
Sei tu tra gli ornelli,	d
sei tu tra la stipa?	e
Ombra! anima! sogno!	c
sei tu...?	x <sub>t</sub>
Ogni anno a te grido	f
con palpito nuovo.	g
Tu giungi: sorrido;	f
tu parti: mi trovo	g
due lagrime amare	h
di più.	x <sub>t</sub>
Quest'anno... oh! quest'anno,	i



la gioia vien teco:	j
già l'odo, o m'inganno,	i
quell'eco dell'eco;	j
già t'odo cantare	h
<i>Cu... cu.</i>	$x_t$

*Notte di vento* recupera invece la rima tronca come connettore sia delle emistrofe asimmetriche che compongono le stanze, sia di queste ultime, collegate tra loro in modo continuo specialmente dal verso ritornellante onomatopico che chiude ogni pentastico; schema rimico /a<sub>9</sub>x<sub>t</sub>: aax<sub>v</sub>/:

Allora senti che non c'era,  
 che non ci sarebbe mai più...  
 La tenebra vidi più nera,  
 più lugubre udii la bufera...  
*uuu... uuuh... uuuh...*

Venìa come un volo di spetri,  
 gridando ad ogni émpito più:  
 un fragile squillo di vetri  
 seguiva quelli ululi tetri....  
*uuu... uuuh... uuuh...*

Oh! solo nell'ombra che porta  
 quei gridi... (chi passa laggiù?)  
 Oh! solo nell'ombra già morta  
 per sempre... (chi batte alla porta?)  
*uuu... uuuh... uuuh...*

Tirando le somme si può affermare che in *My Pascoli* quando si cimenta con la forma semplice della quartina decide di non complicarne la struttura ma, affidandosi a uno schema elementare di rime, evita qualsiasi collegamento tra stanze. A partire dalla strofa pentastica, invece, il poeta elabora complicati collegamenti rimici, arrivando a ibridare in due occasioni il modello della strofa geminata doppia con quello della geminata continua. Rilevante è inoltre la predilezione per la rima piana rispetto alla tronca nella connessione tra strofe: tre volte su sei la rispondenza parossitona è utilizzata in modo esclusivo, in due casi è combinata alla tronca mentre solo in *Notte di vento* il compito di legante strofico viene demandato alla rima ossitona. Si tratta di una tendenza ben rara, ma comunque non impossibile, nel quadro canzonettistico settecentesco: la novità di Pascoli sta qui appunto nel renderla un espediente preferibile all'alternativa tradizionalmente più inflazionata.

Compaiono inoltre qui, e specificamente in *Sera festiva* e in *Notte di vento*, alcuni esempi di ritornelli onomatopeici che verranno largamente impiegati nei *Canti di Castelvecchio*, dove acquisteranno un ruolo ancora più centrale nella connessione continua tra le strofe.

Un ultimo elemento da rilevare dal punto di vista strofico è da una parte la capacità del poeta di piegare metri di diversa tradizione a esigenze canzonettistiche, sulla scorta delle diversioni ottocentesche dei metri narrativi, e insieme la tendenza, specificamente pascoliana, all'ibridismo di metri e modelli.

In *Alba festiva*, ad esempio, la terzina dantesca è flessa in senso lirico e perciò combinata a settenari melici di grande dolcezza e cantabilità, complice anche la presenza di una trama di rispondenze foniche che del suono delle campane del giorno di festa restituiscono «i timbri diversi, legandoli a valori simbolici, sottilmente variati»<sup>92</sup>. Sempre di torsione della forma in senso lirico si può parlare per le terzine di Cecco d'Ascoli ne *Il bacio del morto*, *La notte dei morti*, *I due cugini* e *Placido*: queste, raggruppate in tre insiemi strofici di tre terzine seguite da verso isolato, perdono il tradizionale incedere narrativo-didascalico e, combinandosi con versi mensuralmente inferiori all'endecasillabo, possono essere per questo accostabili al genere canzonettistico; i novenari dattilici di cui son composte, tuttavia, si presentano spesso franti e rallentati nel ritmo dalle pause interne che impediscono la facile cantabilità dell'incedere anfibrachico, conformemente alla gravità della materia funebre, anch'essa stridente rispetto alla tradizionale levità associata al metro della canzonetta. Per questi motivi i quattro componimenti si pongono ambigualmente ai margini del presente spoglio, sospesi come sono tra forme differenti e piegati a funzioni che di quelle trascendono la categorizzazione.

Di ibridismo e camuffamento si può meglio parlare per *Il passero solitario*, dove il sistema della ballata minima e della canzonetta vengono a sovrapporsi: le tre stanze di cui si compone non sono altro, infatti, che tre ballate minime di settenari melici in cui è stata inglobata la ripresa<sup>93</sup>; per questo motivo le strofe appaiono come elastici indivisi rimati /abcbca/ (o al limite come due tristici geminati, nonostante non vi siano segni di punteggiatura a separare le emistrofe), dove la misura del settenario, nella sua selezione melica, si aggancia inequivocabilmente alla tradizione canzonettistica del Settecento.

---

<sup>92</sup> Ivi, p. 111.

<sup>93</sup> Cfr. CAPOVILLA 1978, pp. 140-141.

In *Canzone d'aprile* e *Al fuoco* si osserva poi la contaminazione della canzonetta con la forma dell'ode saffica<sup>94</sup>: ogni stanza si chiude infatti su un verso più breve, costituito da una sottomisura (rispettivamente trisillabica e quadrisillabica) delle lunghezze che lo precedono (senari e ottonari); le strofe, inoltre, sono costituite da un numero di versi superiore a quello stabilito per la saffica tradizionale e si presentano tra loro legate dai sistemi di geminazione doppia o continua che si sono visti.

Infine *Nella macchia* dispone i suoi cantabili novenari dattilici in due lasse di due tristici, forgiati sullo schema rimico delle terzine di Cecco d'Ascoli, più una quartina, chiusa su quadrisillabo. Le forme metriche qui contaminate sono diverse: da una parte l'uso del verso medio-breve dalla decisa cadenza inerziale rimanda a un contesto spiccatamente canzonettistico; la sequenza di due terzine rimate /aba cbc/ e chiuse da una quartina a rima alterna richiama invece la forma del madrigale LIV di Petrarca, qui declinato in novenari ma altrove recuperato nella sua forma esatta (ad esempio ne *L'ultima passeggiata* delle *My* e in *The hammerless gun* dei *Canti di Castelvecchio*<sup>95</sup>); la chiusura della quartina su verso breve, infine, recupera ancora una volta il modello della saffica. Anche la compaginazione, secondo studiate geometrie, di imparisillabi (novenari) e parisillabi (quadrisillabi) brevi richiamano le regolate polimetrie delle canzonette settecentesche. Nonostante ciò, l'accostamento tra novenari e quadrisillabi, ritmicamente incompatibili, risulta anomalo sia in relazione all'*usus* della raccolta, dove i novenari dattilici, se combinati con versi più brevi, si accompagnano alle dirette sottomisure del senario e del trisillabo, sia per il fatto che, anche quando l'autore accosterà nei *Canti di Castelvecchio* il novenario a misure pari, lo farà conferendo ai versi cadenze omologhe. Si può dunque ritenere che, qui come altrove, i quadrisillabi in realtà non siano altro che trisillabi con anacrusi iniziale, riassorbita per anasinafe nel verso precedente. Tutti e due i quadrisillabi conclusivi, infatti, iniziano per vocale che può legarsi a quella che precede nel verso superiore («sbuffava i suoi piccoli ringhi / argentini», vv. 9-10, e «con voce di flauto ripete, / *Io ti vedo!*», vv. 19-20).

È così che Pascoli, recupera e innova in *My* la tradizione canzonettistica, ibridandola con le forme liriche e narrative della tradizione italiana.

---

<sup>94</sup> Cfr. in proposito GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010, pp. 87-88.

<sup>95</sup> In quest'ultima raccolta in particolare il madrigale sarà soggetto a reinvenzione e complicazione strofica; si veda in proposito MENGALDO 1981, pp. 99-100.

### 3.1.2 *Canti di Castelvechio*

Dei sessantotto componimenti facenti parte dei *Canti di Castelvechio*<sup>96</sup> e de *Il ritorno a San Mauro* la maggior parte può essere accostata più o meno precisamente al metro della canzonetta. Considerando soltanto le liriche costituite da versi inferiori all'endecasillabo ed escludendo le odi pindariche in versi brevi il loro numero ammonta a quarantasette unità. Nel computo possono tuttavia essere annoverati altri tre componimenti, portando la somma totale delle liriche a cinquanta: *Valentino*, in quartine, organizzate in un sistema doppio, di endecasillabi e doppi quinari alternati; *In ritardo* e *Giovannino*, entrambi in esastici geminati di endecasillabi.

Con quindici occorrenze il tipo strofico più produttivo è, come per le *My*, quello della quartina che compare ora nella sua forma semplice, in sé conchiusa, ora come sotto-unità di strofe più lunghe, ora come emistrofa di sistemi geminati, arricchendosi di profili nuovi e più complessi rispetto alla raccolta precedente. Da questo computo si escludono per ora quei componimenti che, pur in quartine, sono frutto di contaminazione tra il metro della canzonetta e quello della saffica, presentando una misura più breve delle precedenti nell'ultimo verso di ciascuna stanza o dell'ultima quartina dei raggruppamenti strofici in cui talvolta vengono riunite.

Otto poesie si compongono quindi di quartine indivise e tra loro autonome, con formula sillabica sempre identica e con alternanza rimica regolare; di queste, quattro, *La vite* (7), *Il ritorno delle bestie* (6), *Il gelsomino notturno* (6) e *Il poeta solitario* (9), combinano insieme novenari di vario ritmo secondo disegni regolari; uno, *Fanciullo mendico* (6), alterna decasillabi anapestici e novenari ad anfibrachi; *Le ciaramelle* (10), si compone di doppi quinari così come *Primo canto* (10), il quale ha la particolarità di presentare, ogni due strofe, un quinario isolato che funge da ritornello; infine *Casa mia* si costituisce di venti quartine di settenari melici.

La forma della quartina geminata si trova rivisitata ne *L'imbrunire* (6), che accoppia nelle sue strofe distici di decasillabi ritmicamente disomogenei; il collegamento tra coppie di quartine è garantito dalla corrispondenza dell'uscita piana al secondo verso e dalla rima tronca finale di ciascuna emistrofa, secondo lo schema

---

<sup>96</sup> D'ora in poi abbreviati con *CCV*.

/A<sub>10</sub>BAC<sub>t</sub> : D<sub>10</sub>BDC<sub>v</sub>, *pattern* rimico già praticato, per esempio, da Frugoni ma con quinari, settenari e ottonari<sup>97</sup>.

Con *Valentino* si osserva invece un caso di sistema strofico doppio<sup>98</sup>, che alterna schemi rimici differenti per le strofe dispari e quelle pari senza che vi siano corrispondenze a collegare le stanze; pur condividendo la medesima formula sillabica e l'alternanza delle corrispondenze, a cambiare entro ciascun tetrastico è la natura desinenziale delle rime in seconda e quarta posizione: nelle strofe dispari infatti la rima /B/ è sempre piana (/AB<sub>5+5</sub>AB<sub>5+5</sub>/), mentre in quelle pari risulta sempre tronca (/AB<sub>5+5t</sub>AB<sub>5+5v</sub>/)<sup>99</sup>.

La quartina può poi essere utilizzata come nucleo sottomultiplo di stanze più lunghe o di raggruppamenti strofici. *La partenza del boscaiolo* presenta, ad esempio, otto gruppi strofici numerati, formati da doppie quartine a rima alterna in cui si avvicendano novenari giambici e ottonari trocaici ad eccezione dell'ultimo verso, costituito da un decasillabo tronco ritornellante che collega in modo continuo le strofe; ne *La tovaglia*, poi, si hanno sei doppie quartine di ottonari trocaici e dattilici disposti secondo un preciso ordine e rimati in base allo schema /a<sub>8</sub>babccdd/; le strofe dispari, inoltre, si distinguono da quelle pari per ripetere costantemente in punta agli ultimi due versi la parola-rima «morti»: si determina così un sistema strofico doppio che alterna strofe con e senza ritornello, per cui lo schema può essere riscritto come D: /a<sub>8</sub>babccdd/, P: /a<sub>8</sub>babccdd/. *La squilletta di Caprona*, invece, si compone di quartine a rima alterna, «raccolte a coppie a formare 7 gruppi strofici»<sup>100</sup> numerati, di novenari dattilici alternati a ottonari trocaici; *La voce*, in quartine di novenari dal ritmo alternativamente differente, presenta ogni due tetrastici un terzo dallo schema /a<sub>9</sub>x<sub>t</sub>ax<sub>v</sub>/, il quale segmenta il testo in sette sequenze strofiche non numerate di tre stanze ciascuna, chiuse dalla medesima parola-rima «Zvanî»; infine *La canzone del girarrosto* si costituisce di quattro gruppi strofici numerati, ciascuno formato da quattro tetrastici a rima alterna e dalla formula sillabica variabile: infatti, mentre le prime due e l'ultima quartina di ciascun raggruppamento si compongono di soli novenari dattilici, a questi la terza alterna, nelle sedi pari, dei trisillabi.

<sup>97</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 139, schemi del tipo 2.5.

<sup>98</sup> Si veda *ivi*, pp. 105-115.

<sup>99</sup> Per questo tipo di alternanza strofica basata sulla differenziazione desinenziale delle rime si confronti con *ivi*, p. 108-109, par. I.

<sup>100</sup> NAVA 2012, p. 178.

La quartina è inoltre l'unità di base per la maggior parte di quei componimenti che nei *CCV* ibridano la forma della canzonetta di versi brevi con quella della saffica, fenomeno che in *My* si era invece realizzato sempre in presenza di stanze costituite da un numero maggiore di versi. Ne risultano poesie che ripropongono il *pattern* astratto di tre versi maggiori sillabicamente equivalenti seguiti da un verso breve in luogo degli endecasillabi e dei quinari.

Un primo esempio può essere ricavato da *La figlia maggiore*, componimento di sedici quartine di novenari ritmicamente vari e liberamente compaginati seguiti da un quinario di chiusura accentato costantemente sulla prima e sulla quarta sillaba: in questo caso il verso breve non costituisce una sub-unità della misura superiore, come accade invece nel caso del quinario per l'endecasillabo *a minore* della strofe saffica, ma almeno i due versi, per quanto ritmicamente non compatibili, sono entrambi imparisillabi rispettando così un certo rigore nell'assortimento mensurale. Nelle cinque quartine de *La guazza*, invece, ai primi tre novenari dattilici segue sempre un senario con *ictus* sulla seconda e sulla quinta sillaba; malgrado l'accostamento tra misure dispari e misure pari, si rispetta qui perfettamente la consuetudinaria corrispondenza tra verso minore e sottomisura delle lunghezze che precedono, fondandosi il senario sul medesimo modulo anfibrachico su cui poggiano i novenari. Si osservino a tal proposito le prime due strofe della lirica:

Laggiù, nella notte, tra scosse	2 5 8
d'un lento sonaglio, uno scalpito	2 5 8
è fermo. Non anco son rosse	2 5 8
le cime dell'Alpi.	2 5
Nel cielo d'un languido azzurro,	2 5 8
le stelle si sbiancano appena:	2 5 8
si sente un confuso sussurro	2 5 8
nell'aria serena.	2 5

L'ibridazione tra i due modelli è ancora più evidente quando alle strofe di matrice saffica viene riservato un trattamento canzonettistico, quando cioè vengono accoppiate da una rima di collegamento o quando si fondano su sistemi strofici doppi.

Un esempio di "canzonetta-saffica" geminata è rappresentato da *Il viatico*, dove la rima piana del terzo verso e la tronca del settenario di chiusura legano a due a due le quartine a base novenaria. Rispetto ai casi precedentemente osservati dove l'alternanza rimica

tipica della saffica veniva rispettata, nella presente lirica il modello canzonettistico influisce nella ridefinizione del disegno rimico, realizzando uno schema, /a<sub>9</sub>abc<sub>7t</sub> : d<sub>9</sub>dbc<sub>7t</sub>/, non troppo distante da alcuni *pattern* settecenteschi<sup>101</sup>. Dal punto di vista della compaginazione versale le misure sono tutte imparisillabe: i novenari giambici al terzo verso di ogni strofa tentano un accordo ritmico con i settenari melici che seguono, non sempre melodicamente efficace. Si esemplifica con le prime quattro delle otto quartine di cui si compone la poesia:

Là, suonano a doppio. Si sente,	1-2	5	8	a	
qua presso, uno struscio di gente,	2	5	8	a	
e suona suona un campanello	2	4	8	b	
sul dolce mezzodì.	2	6		c <sub>t</sub>	
Si sente una lauda che sale	2	5	8	d	
tra il fremito delle cicale	2		8	d	
per il sentiero, ove il fringuello		4-5	8	b	
cauto via via zitti.	1	4	6	c <sub>t</sub>	
E passa un branchetto... Son quelli.	2	5	8	e	
Son poveri bimbi in capelli,	2	5	8	e	
poi donne salmeggianti in coro:	2	6	8	f	
<i>O vivo pan del ciell!...</i>	2	4	6	g <sub>t</sub>	
È un vecchio che parte; e il paese	2	5	8	h	
gli porta qualcosa che chiese,	2	5	8	h	
cantando sotto il cielo d'oro:	2	4	6	8	f
<i>O vivo pan del ciell!...</i>	2	4	6	g <sub>t</sub>	

Con *Il sonnellino* ci si trova invece di fronte a un sistema doppio dove la formula sillabica differisce nelle quartine dispari rispetto a quelle pari<sup>102</sup>: tutte a base novenaria, le prime sono chiuse da un senario, le seconde da un trisillabo. In questo caso i versi brevi posti in chiusura sul modello della saffica costituiscono effettivamente delle sotto-misure della lunghezza superiore, fondandosi tutte sulla replicazione della cellula anfibrachica. Lo schema rimico è inoltre regolarmente alternato come quello della saffica (D: /a<sub>9</sub>bab<sub>6</sub>/, P: /a<sub>9</sub>bab<sub>3</sub>/).

Il modello strofico della saffica può, come nel caso della quartina, essere replicato un certo numero di volte a formare stanze o insiemi di stanze di maggiori dimensioni.

<sup>101</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 141, tipo strofico 2.9.2.

<sup>102</sup> Cfr. ivi pp. 114-115.

*La bicicletta*, ad esempio, si costituisce di tre gruppi strofici numerati, formati da tre quartine “saffiche” a base novenaria chiuse su senario. Lo schema rimico è regolarmente alternato e al termine di ciascun gruppo strofico è presente il ritornello onomatopeico di tre sillabe «*dlin... dlin...*» (schema /a<sub>9</sub>bab<sub>6</sub> c<sub>9</sub>dcd<sub>6</sub> e<sub>9</sub>fef<sub>6</sub> x<sub>3</sub>/).

Ne *La mia sera* il *pattern* saffico si combina invece con quello della quartina semplice, dando vita a cinque strofe di otto versi. Le misure impiegate sono ancora una volta novenari e senari ad anfibrachi, mentre il profilo rimico è sempre alternato secondo lo schema /a<sub>9</sub>abcxcx<sub>6</sub>/, dove la rima fissa /x/ diventa, in chiusura di stanza, parola-*refrain*; si esemplifica con le prime due strofe:

Il giorno fu pieno di lampi;	2 5 8	a
ma ora verranno le stelle,	2 5 8	b
le tacite stelle. Nei campi	2 5 8	a
c'è un breve <i>gre gre</i> di ranelle.	2 5 8	b
Le tremule foglie dei pioppi	2 5 8	c
trascorre una gioia leggiara.	2 5 8	x
Nel giorno, che lampi! che scoppi!	2 5 8	c
Che pace, la sera!	2 5	x
Si devono aprire le stelle	2 5 8	d
nel cielo sì tenero e vivo.	2 5 8	e
Là, presso le allegre ranelle,	1-2 5 8	d
singhiozza monotono un rivo.	2 5 8	e
Di tutto quel cupo tumulto,	2 5 8	f
di tutta quell'aspra bufera,	2 5 8	x
non resta che un dolce singulto	2 5 8	f
nell'umida sera.	2 5	x

Un altro caso simile è rappresentato da *La canzone della granata*, composta da sei gruppi strofici formati da tre tetrastici di novenari di cui l'ultimo “saffico” per la presenza di un trisillabo in chiusura. La rima è sempre alternata ma le corrispondenze dei versi pari delle quartine finali di ciascun insieme avvicendano rime fisse piane nelle strofe dispari e rime fisse tronche in quelle pari; in questo modo il doppio sistema di costruzione strofica si combina a una continuità alternata tra stanze, secondo gli schemi D: /a<sub>9</sub>bab cdcd exex<sub>3</sub>/, P: /a<sub>9</sub>bab cdcd ex<sub>1</sub>ex<sub>3</sub>/.

Si esemplifica con i primi due gruppi strofici:



## I

Ricordi quand'eri saggina,	2 5 8	a
coi penduli grani che il vento	2 5 8	b
scoteva, come una manina	2 8	a
di bimbo il sonaglio d'argento?	2 5 8	b
Cadeva la brina; la pioggia	2 5 8	c
cadeva: passavano uccelli	2 5 8	d
gemendo: tu gracile e roggia	2 5 8	c
tinnivi coi cento ramelli.	2 5 8	d
Ed oggi non più come ieri	2 5 8	e
tu senti la pioggia e la brina,	2 5 8	x
ma sgrigioli come quand'eri	2 5 8	e
saggina.	2	x

## II

Restavi negletta nei solchi	2 5 8	f
quand'ogni pannocchia fu colta:	2 5 8	g
te, colsero, quando i bifolchi	2 5 8	f
v'ararono ancora una volta.	2 5 8	g
Un vecchio ti prese, recise,	2 5 8	h
legò; ti privò della bella	2 5 8	i
semenza tua rossa; e ti mise	2 5 8	h
nell'angolo, ad essere ancella.	2 5 8	i
E in casa tu resti, in un canto,	2 5 8	l
negletta qui come laggiù;	2 4 8	y <sub>t</sub>
ma niuno è di casa pur quanto	2 5 8	l
sei tu.	2	y <sub>t</sub>

Il sistema di chiusura della stanza su verso breve mutuato dalla saffica trova poi applicazione anche al di fuori del dominio della quartina, giungendo a definire un nuovo paradigma strofico svincolato dal modello tetrastico e applicabile in astratto a qualsiasi base strofica, come già verificatosi in *My*.

Dopo la quartina, con una decina di occorrenze, è l'esastico il raggruppamento versale maggiormente frequentato nei *CCV*. Come per la quartina si osservano sistemi strofici indivisi, geminati (a coppie o continui) e doppi.

Tra i componimenti in esastici indivisi rientrano *L'ora di Barga*, in doppi quinari, e *La servetta di monte*, in novenari trocaici e dattilici disposti secondo regulate formule ritmiche. Lo schema rimico, per entrambi i componimenti determinato dalla giustapposizione di due coppie rimiche alternate più una baciata, corrisponde al tipo 4.1 che Zucco individua nelle sue tavole metriche per la strofa indivisa<sup>103</sup>.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 223 sgg.

Ben cinque componimenti in esastici sono poi riportabili al tipo della geminata continua, caratterizzandosi per una o più rime-*refrain* che, ripetendosi identiche al termine di ciascuna stanza, collegano tra loro tutte le strofe. Tra queste *Canzone di marzo* e *Il fringuello cieco* presentano lo stesso schema di rime /ababbx/. Se nella seconda tutti i versi, pur caratterizzati da ritmi diversi, sono novenari, nella prima dopo i primi cinque novenari dattilici segue, sul modello saffico, un senario ad anfibrachi. Lo stesso meccanismo si ritrova ne *Il viaggio*, composto di cinque novenari ritmicamente vari e liberamente compaginati e un quinario finale sempre identico che funge da ritornello; la continuità strofica è inoltre corroborata dalla rima piana baciata degli ultimi due versi che si reitera identica per tutto il componimento secondo lo schema /a<sub>9</sub>babx<sub>5</sub>/; si esemplifica con le prime due strofe:

Si ferma, e già fischia, ed insieme,	2	5	8	a	
tra il ferreo strepito del treno,	2	4	8	b	
si sente una squilla che geme,	2	5	8	a	
là da un paesello sereno,	1	5	8	b	
paesello lungo la via:		3	5	8	x
<i>Ave Maria...</i>	1	4		x	
Un poco, tra l'ansia crescente	2	5	8	c	
della nera vaporiera,		3	8	d	
l'addio della sera si sente	2	5	8	c	
seguire come una preghiera,	2	4	8	d	
seguire il treno che s'avvia:	2	4	8	x	
<i>Ave Maria...</i>	1	4		x	

Altra poesia in esastici continui è *Il brivido*, costituita da quattro strofe di senari ad anfibrachi, con schema rimico identico a quello del componimento precedente, ovvero /a<sub>6</sub>babxx/, dove costanti risultano la rima baciata finale e l'interrogativa ritornellante conclusiva «Com'era?», isolata con una spezzatura a gradino nel secondo emistichio dell'ultimo verso; si esemplifica con le prime due strofe della poesia:

Mi scosse, e mi corse	2	5	a
le vene il ribrezzo.	2	5	b
Passata m'è forse	2	5	a
rasente, col rezzo	2	5	b
dell'ombra sua nera,	2	5	x
la morte...	2		
Com'era?	5		x

Veduta vanita,	2 5	c
com'ombra di mosca:	2 5	d
ma ombra infinita,	2 5	c
di nuvola fosca	2 5	d
che tutto fa sera:	2 5	x
la morte...	2	
Com'era?	5	x

*Mia madre*, poi, si compone di sei gruppetti strofici di settenari melici formati da un tetrastico a rima alterna e un distico, tipograficamente distinto e rilevato dal corsivo, le cui terminazioni, piana e tronca, rimangono fisse (schema /abab xy<sub>t</sub>/).

Geminata ma non continua è invece *Giovannino*, in sei esastici di endecasillabi dallo schema /ABABBC<sub>t</sub>: DEDEEC<sub>t</sub>/.

*In ritardo*, in otto gruppi strofici di endecasillabi, riesce invece a combinare mirabilmente il tipo della strofa geminata con quello della continua: il distico finale, ancora una volta graficamente separato dal tetrastico precedente, presenta una prima uscita piana, che combina a due a due le stanze, e una seconda tronca che torna identica dall'inizio alla fine della poesia secondo lo schema /ABAB CX<sub>t</sub>: DEDE CX<sub>t</sub>/.

Infine *Il compagno dei taglialegna*, in otto insiemi strofici composti da tre distici formati da un novenario e un ottonario, dà un esempio di sistema strofico doppio giocato su differenze rimiche minime, relative all'alternarsi del diverso colore delle corrispondenze tronche in quarta e ultima posizione di ciascuna stanza. Così, pur presentando il medesimo schema rimico-sillabico /a<sub>9</sub>b<sub>8</sub> a<sub>9</sub>x<sub>8t</sub> b<sub>9</sub>x<sub>8t</sub>/, strofe dispari e pari si distinguono rispettivamente per le uscite ossitone costanti in *-i* e in *-u*. Si osservino i primi quattro raggruppamenti strofici della poesia:

#### I

Nel bosco, qua e là, lombardi	a
sono taciti al lavoro.	b

Dall'alba s'ode sino a tardi	a
<i>sci</i> e <i>sci</i> e <i>sci</i> e <i>sci</i> ...	x <sub>t</sub>

È oltre mare l'Alpe loro,	b
mare, donde nasce il dì.	x <sub>t</sub>

#### II

A due a due: l'uno tra il vento,	d
----------------------------------	---

l'altro, inginocchiato, in faccia.	c
Da basso il vecchio bianco e scento, in alto la gioventù.	d y <sub>t</sub>
E forza con le forti braccia! Su e giù, e su e giù.	c y <sub>y</sub>
III	
Con loro c'è il pittore solo. ora in terra, ora sul ramo.	e f
Fa un salto, un frullo, un giro, un volo; molleggia, più qui più là:	e x <sub>t</sub>
e fa sentire il suo richiamo tra quel <i>sci e sci e sci</i> ...	f x <sub>t</sub>
IV	
Il Santo aveva da piombare un bel toppo di cipresso.	g h
Maria restava al focolare che dava latte a Gesù.	g y <sub>t</sub>
Ora il pittiere era lì presso. Disse il Santo: – Vien qui tu! –	h y <sub>t</sub>

Tra le poesie dei *CCV* accostabili al metro della canzonetta cinque presentano strofe pentastiche. *L'or di notte*, *La nonna* e *La capinera* sono costituite da stanze continue, tutte accomunate, dal punto di vista rimico, da un quartetto alternato e da un elemento ritornellistico nell'ultimo verso di ciascun pentastico, secondo lo schema rimico astratto /ababx/. Nel primo caso il ritornello è costituito dalla rima piana in *-ano* cui si somma, nelle ultime tre delle cinque strofe di cui si compone la poesia, un verso-*refrain* che, fondato sull'iterazione asindetica della parola «piano», tende, per moltiplicazione di questa, ad estendersi progressivamente a ritroso nel verso che precede; si riportano le suddette ultime tre stanze (vv. 11-25):

tre, poi cinque e sette voci,  
lente e languide, di gente:  
voci dal borgo alle croci,  
gente che non ha più niente:  
– Fate piano! piano! piano!

Non vogliamo saper nulla:  
notte? giorno? verno? state?  
Piano, voi, con quella culla!  
che non pianga il bimbo... Fate  
piano! piano! piano! piano!

Non vogliamo ricordare  
vino e grano, monte e piano,  
la capanna, il focolare,  
mamma, bimbi!... Fate piano!  
piano! piano! piano! piano!

Ne *La nonna* l'elemento di collegamento è costituito invece dalla parola-rima ossitona «sì», spesso anticipata all'interno dell'ultimo verso che, più breve, viene a configurarsi a sua volta come una sorta di *refrain*; si osservino in proposito la terza e la quarta stanza:

Sì, solo; sì, sempre, dal canto  
del fuoco, dall'umile trono;  
sì, per ogni scoppio di pianto,  
per ogni preghiera: *perdono*,  
*sì... voglio, sì... sì!*

Sì, pure al lettino del bimbo  
malato... La Morte guardava,  
la Morte presente in un nimbo...  
La tremula testa dell'ava  
diceva *sì! sì!*

Come il testo precedente anche *La capinera* (4) presenta, rifacendosi al modello della saffica, un ultimo verso più breve che, iterando costantemente l'onomatopea «*tac tac*», funge qui a pieno titolo da ritornello; si esemplifica con le prime due strofe:

Il tempo si cambia: stasera  
vuol l'acqua venire a ruscelli.  
L'annunzia la capinera  
tra li àlbatri e li avornielli:  
*tac tac.*

Non mettere, o bionda mammina,  
ai bimbi i vestiti da fuori.  
Restate, che l'acqua è vicina:  
udite tra i pini e gli allori:  
*tac tac.*

In *Foglie morte* e *Addio!* viene invece realizzato ancora una volta un sistema doppio di corrispondenze rimiche, applicato qui però a strofe non indivise ma geminate. In entrambi i casi la variazione è minima, riguardando unicamente il colore della rima tronca che chiude e collega le coppie strofiche, che vengono dunque a corrispondersi alternativamente. Nel caso di *Foglie morte*, in cinque doppi pentastici di settenari a rima alterna, la rima ossitona in chiusura di emistrofa è sempre *-u* per le emistrofe delle strofe geminate dispari, *-a* per quelle delle coppie pari. In *Addio!*, in quattro doppi pentastici di decasillabi alternati, vale lo stesso principio, per cui la terminazione tronca in *-u* accomuna le coppie strofiche dispari mentre l'uscita in *-a* collega tra loro le coppie pari. In entrambe le poesie, qui come era accaduto anche ne *La canzone della granata* e ne *Il compagno dei taglialegna*, il sistema doppio di costruzione strofica si combina con un elemento rimico costante che lega in modo continuativo e insieme alterno le stanze. Nel secondo dei due componimenti, comunque, lo schema strofico risulta inoltre complicato dall'inserzione di un verso-ritornello che, separato dai pentastici, li precede variando forma di due strofe in due strofe a seconda della coppia geminata con la quale si combina: per le coppie dispari il *refrain* risulta «Dunque, rondini rondini, addio!», per quelle pari «Oh! se, rondini rondini, anch'io...».

Ai componimenti in strofe pentastiche seguono, per ordine di frequenza, quelle fondate su base tristica. Ad eccezione de *Il sogno della vergine*, in novenari dattilici divisi in cinque gruppi strofici di quattro terzine di Cecco d'Ascoli più una quartina alternata secondo lo schema /aba cbc ded fef ghgh/<sup>104</sup>, gli altri componimenti presentano tristici geminati o composti. Appartengono al primo tipo *Temporale* e *La messa* che, rinnovando la misura versale, ripropongono però schemi di rime già settecenteschi; nel primo caso il *pattern* rimico /abc : abc/, praticato ad esempio da Chiabrera nelle *Canzoni eroiche* con l'ottonario<sup>105</sup>, viene qui adoperato in combinazione con il settenario; nella seconda poesia, invece, lo schema rimico /aab<sub>t</sub> : ccb<sub>t</sub>/, usato per

<sup>104</sup> A ben vedere lo schema rimico-strofico rimanda anche alla forma del madrigale di derivazione petrarchesca (cfr. *Rerum vulgarium fragmenta* LIV), normalmente impiegato da Pascoli senza la reduplicazione dei due terzetti prima della quartina alternata conclusiva che invece qui si osserva (cfr. MENGALDO 1981, p. 100). Inoltre, in luogo degli endecasillabi previsti dalla forma e adoperati ad esempio in *The hammerless gun*, l'autore impiega qui il novenario dattilico.

<sup>105</sup> ZUCCO 2001, p. 130, tipo strofico 1.3.4.

esempio col settenario da Chiabrera e da Frugoni<sup>106</sup>, viene qui rivisitato in novenari dattilici.

Un caso particolare è rappresentato da *Nebbia*, per la quale è difficile stabilire se sia costituita di tristici composti o di esastici continui: prendendo isolatamente ciascun potenziale doppio tristico, lo schema /a<sub>9</sub>bc : b<sub>3</sub>c<sub>9</sub>a<sub>6</sub>/ ben descrive sia dal punto di vista rimico che mensurale la bipartizione strutturale di stanze che, graficamente e sintatticamente, si presentano invece come esastici. A complicare il tutto subentra il fatto che la rima /a/ è sempre ritornellante, determinando uno schema del tipo /x<sub>9</sub>aba<sub>3</sub>b<sub>9</sub>x<sub>6</sub>/ che ricorda, non fosse per la formula sillabica, una ballata minima. Tenendo valida la bipartizione della stanza in due tristici composti, si deve attribuire a questa poesia anche la caratteristica della continuità, garantita dalla rima-*refrain* che torna costante in prima e in ultima posizione di ciascuna coppia di tristici. Se si considera invece la poesia come costituita da esastici indivisi, non è comunque possibile ignorarne la diversità strutturale rispetto alle configurazioni rimico-strofiche dei componimenti in esastici già osservati, intesi come combinazioni di un quartetto più un distico o di un pentastico più un verso con elemento ritornellante o di tre distici. Si esemplifica con l'intero componimento:

Nascondi le cose lontane,	2 5 8	x
tu nebbia impalpabile e scialba,	2 5 8	a
tu fumo che ancora rampolli,	2 5 8	b
su l'alba,	2	a
da' lampi notturni e da' crolli	2 5 8	b
d'aeree frane!	2 5	x
Nascondi le cose lontane,	2 5 8	x
nascondimi quello ch'è morto!	2 5 8	c
Ch'io veda soltanto la siepe	2 5 8	d
dell'orto,	2	c
la mura ch'ha piene le crepe	2 5 8	d
di valeriane.	5	x
Nascondi le cose lontane:	2 5 8	x
le cose son ebbre di pianto!	2 5 8	e
Ch'io veda i due peschi, i due meli,	2 5 8	f
soltanto,	2	e
che danno i soavi lor mieli	2 5 8	f
pel nero mio pane.	2 5	x

<sup>106</sup> Ivi, p. 125, tipo strofico 1.1.3/a.

Nascondi le cose lontane	2 5 8	x
che vogliono ch'ami e che vada!	2 5 8	g
Ch'io veda là solo quel bianco	2 5 8	h
di strada,	2	g
che un giorno ho da fare tra stanco	2 5 8	h
<i>don don</i> di campane...	2 5	x
Nascondi le cose lontane,	2 5 8	x
nascondile, involale al volo	2 5 8	i
del cuore! Ch'io veda il cipresso	2 5 8	j
là, solo,	2	i
qui, solo quest'orto, cui presso	2 5 8	j
sonneccia il mio cane.	2 5	x

Due sono i componimenti in eptastici, *L'uccellino del freddo* e *Ov'è?*, i quali condividono una struttura strofica simile, ricalcante quella dell'esastico formato da un quartetto alternato più un distico baciato cui segue un verso con funzione connettiva. Nel primo dei due componimenti, costituito da sei stanze numerate di novenari, il ritornello di natura onomatopeica, «*trr trr trr terit tirit*», viene a collegare in modo continuo tutte le stanze. Il secondo invece, costituito da otto strofe “saffiche” a base novenaria chiuse su trisillabo, fa coesistere un sistema di geminazione doppia, garantito dalla tronca finale che connette a due a due le stanze, con un meccanismo di connessione continua che si stabilisce solo dalla sesta strofa per mezzo della ripetizione variata del verso finale; il *pattern* rimico-sillabico è sintetizzabile con lo schema /a<sub>9</sub>babccd<sub>3t</sub>: e<sub>9</sub>fefggd<sub>3t</sub>/<sup>107</sup>.

Ne *I due girovagli* (4) la stanza si dilata fino all'ennastico, internamente articolato in due quartine, rilevate dalla sintassi e dal disegno rimico rispettivamente alternato e abbracciato, più il verso breve «*stacci! stacci!*» che, fungendo da ritornello, collega in modo continuo le stanze. Il disegno rimico risulta inoltre complicato dalla corrispondenza fonica tra l'uscita del *refrain* e le rime esterne della seconda quartina, l'ultima delle quali riproduce sempre la parola «stacci» anticipando così il ritornello; inoltre, le rime centrali della medesima quartina tornano sempre identiche in tutto il componimento configurando così lo schema /a<sub>8</sub>babxyyxx<sub>4</sub>/. L'ultima delle quattro stanze che compongono la poesia cambia tuttavia questo disegno di rime, riproducendo, il luogo delle rime /y/, la rima /b/ della stanza iniziale. Si esemplifica di seguito con la prima e l'ultima stanza:

<sup>107</sup> Cfr. *ivi*, p. 157, tipo strofico 5.1.1.



Siamo soli. Bianca l'aria	a
vola come in un mulino.	b
Nella terra solitaria	a
siamo in due, sempre in cammino.	b
Soli i miei, soli i tuoi stracci	x
per le vie. Non altro suono	y
che due gridi:	
– <i>Oggi ci sono</i>	y
<i>e doman me ne vo...</i>	
– <i>Stacci!</i>	x
<i>stacci! stacci!</i>	x
 [...]	
C'incontriamo... Io ti derido?!	v
No, compagno nello stento!	z
No, fratello! È un vano grido	v
che gettiamo al freddo vento.	z
Né c'è un viso che s'affacci	x
per dire, Eh! spazzacamino!...	b
per dire, Oh! quel vecchietto	b
degli stacci...	
degli stacci!...	x
– <i>stacci! stacci!</i>	x

Infine restano un gruppo di poesie non riconducibili ai macrogruppi fin ora individuati a causa della struttura anisoversale che caratterizza ora le loro emistroke, ora le loro stanze, ora i gruppi strofici in cui sono organizzati.

Tra questi *La tessitrice*, in quinari doppi e semplici, è l'unico che si possa definire propriamente formato da strofe composte anisoversali: i suoi primi tre raggruppamenti strofici, infatti, si compongono di due sub-unità di quattro e tre versi tra loro legate dalla rima tronca posta al loro secondo verso. Lo schema rimico-sillabico  $/A_{5+5}B_tAa_5 : C_{5+5}B_tC/$  cambia solo nell'ultima delle quattro stanze, costituita da una singola quartina a rime alternativamente piane e tronche ( $/A_{5+5}B_tAB_t/$ ). Si segnala il carattere "saffico" della prima emistrofa, con chiusura su quinario.

*Per sempre* (4) invece può essere descritta sia come una poesia in strofe composte continue anisoversali, con prima e seconda emistrofa rispettivamente costituite da un ottastico e da un esastico legati da un verso-*refrain* finale che accomuna inoltre tutte le stanze, sia come un sistema strofico doppio con formule sillabico-rimiche differenti per

le strofe dispari e quelle pari<sup>108</sup>, tutte tuttavia caratterizzate da un verso-ritornello fisso in chiusura di stanza. In entrambi i casi la sostanza non cambia, fondandosi la poesia appunto sull'alternanza di strofe di otto e sei versi, con formula rimico-sillabica /a<sub>9</sub>babccddx<sub>3</sub>/, la prima, e /a<sub>9</sub>abbccx<sub>3</sub>/, la seconda, chiuse sul verso breve sempre identico «per sempre».

Anche *Il primo cantore* (4) si può intendere come costituito da strofe composte anisoversali e continue. Da una parte, ciascuna stanza è infatti costituita dalla somma di un distico e un esastico, tra loro legati dalla rima tronca *-e* secondo lo schema /a<sub>9</sub>b<sub>3t</sub> : a<sub>9</sub>cdcdb<sub>7t</sub>/. Dall'altra la continuità è garantita dalla fissità della rima /b/ nonché dal carattere ritornellante del verso onomatopeico «sicceccè... sicceccè...» che chiude ogni strofa; il *pattern* può dunque essere riscritto come /a<sub>9</sub>x<sub>3t</sub> : abcbcx<sub>7t</sub>/. Lo schema, tuttavia, subisce un'ulteriore complicazione nelle prime tre stanze, dove la medesima rima in *-alo* torna in ogni seconda emistrofa al terzo e al quinto verso, nell'ultimo dei quali è sempre dovuta alla parola-rima «saltimpalo», configurando lo schema /a<sub>9</sub>x<sub>3t</sub> : a<sub>9</sub>bybyx<sub>7t</sub>/. La seconda emistrofa dell'ultima stanza, invece, sostituisce alla rima in *-alo* quella in *-ali*, mantenendo comunque l'assonanza tonica e la consonanza della precedente. Si sottolinea infine come ciascuna delle due emistrofe si chiuda su un imparisillabo mensuralmente inferiore alla misura novenaria di base; si esemplifica con la prima e l'ultima strofa:

I

Il primo a cantare d'amore  
 chi è?  
 Non si vede un boccio di fiore,  
 non ancora un albero ha mosso;  
 la calta sola e il titimalo  
 verdeggia su l'acqua del fosso:  
 e tu già canti, o saltimpalo,  
 sicceccè... sicceccè...

[...]

IV

Hai fretta, sei savio, sai bene  
 perché!  
 Viene il maggio, subito viene  
 la frullana grande che taglia...

<sup>108</sup> Per l'alternanza di strofe differenti per struttura rimica e formula sillabica si veda ivi, pp. 114-115.

Frulla, o falce! Forti su l'ali,  
dal nido di musco e di paglia,  
frullano i nuovi saltimpali...  
    *sicceccè... sicceccè...*

*Maria* (4) può poi essere descritto come un sistema strofico doppio che alterna, nelle sedi dispari, eptastici indivisi suggellati dalla parola-rima «nessuno» (schema /a<sub>9</sub>babccx<sub>3</sub>/) e, nelle sedi pari, tristici composti le cui emistrofe sono collegate da rima tronca variabile (/a<sub>9</sub>ab<sub>t</sub> : c<sub>9</sub>cb<sub>3t</sub>/). Qui come altrove la doppia costruzione strofica si combina con la possibilità di allacciare a distanza le stanze: in questo caso il legame è garantito per le sole stanze dispari, connesse in continuità tramite la parola-*refrain*. Da notare inoltre come tutte le stanze, composte in novenari dattilici, si chiudano sempre su un trisillabo, verso breve e sottomisura della lunghezza di base, secondo il consueto recupero e riadattamento del modello saffico in nuovi contesti.

*Passeri a sera* si caratterizza poi per la presenza di quattro coppie di gruppi strofici geminati, ciascuno formato da due quartine e un distico di doppi quinari, per un totale di dieci versi per gruppo strofico. A garantire il legame a coppie tra insiemi sono le due rime dei distici, la prima piana e la seconda tronca, che rimano a distanza con quelle del distico corrispondente secondo lo schema /A<sub>5+5</sub>BAB.CDCD.EF<sub>t</sub> : GHGH.IJJ. EF<sub>t</sub>/.

Infine *Commiato* si costituisce di due gruppi di tre esastici di novenari rimanti /a<sub>9</sub>babcc/ introdotti, intervallati e chiusi da tre quartine di novenari a rima alterna.

Con lo schema seguente si riassume la precedente disamina, riportando, per dimensione e tipologia strofica, il numero di poesie occorrenti:

strofe	indivise	geminate (o composte isoversali <sup>109</sup> )			sistemi strofici doppi		tot.
		doppie	continue	ibridazione dei due tipi	semplici	con continuità alternata	
tristiche		2		1 <sub>Comp.</sub>			3
terzine di Cecco d'Ascoli	1						1
tetrastiche	x 1	8	1		1		15
	x 2	1		1	1		
	x 3	1					
	x4	1					
tetrastiche "saffiche"	singole	2	1		1		5
	triple			1			
1 tetrastica	+ "saffica"			1			2
2 tetrastiche						1	
pentastiche			1			2	3
pentastiche "saffiche"			2				2
esastiche	2	1	3	1		1	8
esastiche "saffiche"			2				2
eptastiche			1				1
eptastiche "saffiche"		1					1
ennastiche "saffiche"			1				1
composte anisoversali <sup>110</sup> "saffiche"		1	1	1			3
		<i>Tessit.</i>	<i>Per sem.</i>	<i>Primo can.</i>			
gruppi strofici con sub- unità anisoversali	1 <i>Comm.</i>	1 <i>Passeri</i>					2
strofe anisoversali alternate "saffiche"						1 <i>Maria</i>	1
tot.	17	8	14	3	3	5	50

Come per *My* è la strofa tetrastica nella sua forma singola o combinata a imporsi con quindici occorrenze; accanto ad essa spicca la presenza della quartina plasmata sul modello della saffica, con tre versi più lunghi e uno più breve in chiusura, usata cinque volte singolarmente e due in combinazione con la quartina a formare gruppi strofici di otto o dodici versi, come accade rispettivamente ne *La mia sera* e ne *La canzone della granata*. La struttura tripartita di quest'ultima, comunque, può ricordare anche la forma

<sup>109</sup> Nel caso in cui le emistroke siano "composte", cioè sempre accoppiate da un elemento di collegamento ma caratterizzate da formule rimiche e/o sillabiche differenti, il fatto viene segnalato all'interno della tabella con la sigla "Comp."

<sup>110</sup> Per semplificazione vanno sotto questa rubrica quei casi in cui le emistroke, le stanze o le sub-unità dei gruppi strofici risultano tra loro disomogenee per numero di versi.

dell'ode pindarica, suggerita dall'identità morfologica delle prime due quartine e dalla variazione della terza.

Tale modello, come già osservato in *My*, estende la propria influenza anche a strofe di differenti dimensioni, concludendole su misura ridotta rispetto a quella di base. Circa un terzo dei testi considerati (17/49) presenta infatti questo fenomeno che, confrontato con la prassi canzonettistica settecentesca, risulta davvero di un'eccezionale particolarità. Ad esclusione infatti delle clausole strofiche formate da settenario tronco più quinario piano o da equivalenti combinazioni di versi brevi dove la seconda misura sia inferiore alla prima e dalla cui somma risulti sempre un endecasillabo regolare<sup>111</sup>, non si osservano nel repertorio allestito da Zucco casi di chiusura su verso più breve rispetto alla misura di base. Semmai, anzi, a partire dalla riforma frugoniana della strofa, è proprio l'endecasillabo, ovvero il verso più lungo ammesso nella forma dell'ode-canzonetta, a trovare cittadinanza al termine dell'emistrofa o della stanza<sup>112</sup>. Questa contaminazione di modelli, agente specialmente in presenza di sistemi strofici geminati e doppi (15/17 casi), si assesta dunque, nei *CCV* ancor più che nelle *My*, su una frequenza d'utilizzo tale da rendere il fenomeno una vera e propria prassi, un vero e proprio *modus construendi* della strofa.

Con dieci occorrenze le strofe esastiche risultano, dopo le quartine, le maggiormente impiegate, nonché quelle capaci di accogliere la maggiore varietà di forme di organizzazione strofica, tra le quali si impone con particolare frequenza (5/10 casi) il sistema di geminazione continua.

Proprio quest'ultimo, con quattordici occorrenze, risulta il tipo strofico maggiormente frequentato dall'autore, secondo solo a quello della stanza indivisa, che ne conta sedici. La continuità è data da tutta una serie di elementi ritornellanti – dalle rime, alle parole-rima, ai versi-*refrain* – che si ripetono identici in posizioni fisse in ciascuna strofa dall'inizio alla fine dei componimenti. Se si prendono inoltre in considerazione i tre casi di ibridazione tra i modelli di geminazione doppia e continua, il numero sale a diciassette. La commistione di queste due tipologie connettive, già osservata in *My*, trova alcuni antecedenti nelle sperimentazioni settecentesche; da queste le realizzazioni pascoliane si differenziano però per il fatto di assegnare preferibilmente

---

<sup>111</sup> Cfr. ZUCCO 2001, pp. 43-53.

<sup>112</sup> Ivi, pp. 29-30.

alle posizioni pre-finali di emistrofa, piuttosto che a quelle iniziali<sup>113</sup> e centrali<sup>114</sup>, il compito di connettere a coppie le sub-unità strofiche, destinando all'ultima posizione il compito di legare in modo continuo le stanze<sup>115</sup>. Il collegamento a coppie è quindi demandato alle penultime sedi delle emistrofe nelle poesie *In riardo* (CCV) e *Canzone d'aprile* (My), nonché in *Sera festiva* (My), dove anche la terzultima rima viene coinvolta nel meccanismo connettivo. Non così invece nelle altre due poesie, appartenenti ai CCV, in cui le due modalità connettive coesistono, vale a dire *Nebbia*, dove il collegamento a coppie è istituito tra le ultime due rime della prima emistrofa e le prime due della seconda mentre quello continuo è dato dalle rispettive rime di apertura e chiusura (/x<sub>9</sub>ab : a<sub>3</sub>b<sub>9</sub>x<sub>6</sub>/), e *Il primo cantore* dove, sul modello settecentesco, è la rima iniziale a collegare di volta in volta le emistrofe a coppie mentre la continuità tra stanze è data da rime costanti poste, oltre che nelle ultime sedi delle emistrofe, anche all'interno di esse (/a<sub>9</sub>x<sub>3</sub>t : a<sub>9</sub>bybyx<sub>7</sub>/).

Il sistema di geminazione a coppie invece, già adoperato in My, torna otto volte nei CCV (undici se si considerano i tre casi ibridi appena osservati) e permette di accoppiare, oltre alle consuete emistrofe, anche i gruppi strofici, come accade per esempio in *Passeri a sera*.

Rispetto a My nei CCV si registra poi l'impiego, in ben otto componimenti, di sistemi strofici doppi; questa tipologia che «mostra una continuità con la tradizione metrica a partire – almeno – dal Cinquecento»<sup>116</sup>, viene complicata in cinque casi dall'inserzione di elementi ritornellanti (rime tronche costanti e parole-*refrain*) che la apparentano al sistema della geminazione continua: le stanze dispari, da una parte, e quelle pari, dall'altra, si corrispondono infatti separatamente non solo sulla base di uno

<sup>113</sup> Si veda ad esempio l'anacreontica XXXI, *Sullo stesso argomento*, di Vittorelli (VITTORELLI 1911, pp. 143-144), con schema rimico-sillabico /abbx<sub>t</sub> : accx<sub>t</sub>/, dove il collegamento rimico a coppie è garantito dalla corrispondenza piana /a/ all'inizio di ciascuna emistrofa mentre la continuità è data dalla rima tronca costante in chiusura di ogni sub-unità strofica. O anche lo scherzo V di Parini (PARINI 1929, p. 345-346) che si comporta allo stesso modo (schema /assx<sub>t</sub> : assx<sub>t</sub>/).

<sup>114</sup> Anton Maria Lamberti nella canzonetta *El sofà* (LAMBERTI 1835<sub>a</sub>, pp. 177-179) assegna alla seconda rima dei tetrastici geminati il ruolo di connetterli a coppie, mentre la continuità è garantita sia dalla rima tronca costante in chiusura di emistrofa, sia dai due versi-*refrain* in chiusura del secondo tetrastico (schema /p<sub>5</sub>apx<sub>t</sub> : payx<sub>t</sub>/).

<sup>115</sup> Un caso particolare nella combinazione dei due tipi di geminazione, doppia e continua, è rappresentata dalla canzonetta di Frugoni *Preghiera di amante mal corrisposto* (FRUGONI 1779<sub>b</sub>, p. 200), dove la legatura a coppie si realizza banalmente attraverso la rima tronca al termine di ciascuna emistrofa, mentre la continuità, e qui sta la particolarità, è data dalla rima costante in -ata al primo verso della seconda emistrofa tetrastica (schema /p<sub>5</sub>aab<sub>t</sub> : xppb<sub>t</sub>/) e non da un elemento rimico o ritornellante costante in chiusura di stanza.

<sup>116</sup> ZUCCO 2001, p. 105.

stesso schema rimico-sillabico distintivo, ma anche, e talvolta specificamente, grazie alla costanza delle soluzioni rimiche adottate che legano in alternata continuità le strofe. Ne *Il compagno dei taglialegna*, in *Addio!* e in *Foglie morte*, ad esempio, a fronte di un *pattern* rimico-sillabico identico per tutte le strofe, è la diversa qualità della rima tronca che suggella le stanze a determinare la distinzione tra quelle dispari e quelle pari nonché la loro rispondenza alternata; si esemplifica con l'ultimo dei tre componimenti dove le coppie di strofe geminate dispari presentano tutte rima tronca finale in *-u*, mentre quelle pari presentano uscita in *-a*:

Oh! che già il vento volta	a
e porta via le piogge!	b
Dentro la quercia folta	a
ruma le foglie roggie	b
che si staccano, e <i>fru...</i>	x <sub>t</sub>
partono; un branco ad ogni	c
soffio che l'avviluppi.	d
Par che la quercia sogni	c
ora, gemendo, i gruppi	d
del novembre che fu.	x <sub>t</sub>
Volano come uccelli,	e
morte nel bel sereno:	f
picchiano nei ramelli	e
del roseo pesco, pieno	f
de' suoi cuccoli già.	y <sub>t</sub>
E il roseo pesco oscilla	g
pieno di morte foglie:	h
quale s'appende e prilla,	g
quale da lui si toglie	h
con un sibilo, e va.	y <sub>t</sub>
Ma quelle foglie morte	i
che il vento, come roccia,	j
spazza, non già di morte	i
parlano ai fiori in boccia,	j
ma sussurrano: – Orsù!	x <sub>t</sub>
Dentro ogni cocco all'uscio	k
vedo dei gialli ugnoli:	l
tu che costì nel guscio	k
di più covar ti duoli,	l
che ti pèriti più?	x <sub>t</sub>
Fuori le alucce pure,	m
tu che costì sei vivo!	n

Il vento ruglia... eppure	m
esso non è cattivo.	n
Ruglia, brontola: ma...	y <sub>t</sub>
contende a noi! Ché tutto	o
vuol che sia mondo l'orto	p
pei nuovi fiori, e il brutto,	o
il secco, il vecchio, il morto,	p
vuol che netti di qua.	y <sub>t</sub>
Noi c'indugiammo dove	q
nascemmo, un po', ma era	r
per ricoprir le nuove	q
gemme di primavera... –	r
Così dicono, e fru...	x <sub>t</sub>
partono, ad un rabuffo	s
più stridulo e più forte.	t
E tra un voletto e un tuffo	s
vanno le foglie morte,	t
e non tornano più.	x <sub>t</sub>

Ne *La canzone della granata*, poi, la distinzione tra gli schemi dei gruppi strofici dispari e pari si deve alla diversa natura desinenziale delle rime, piane e tronche, che li suggellano, mentre l'identità rimica ne garantisce la connessione alternata. In *Maria*, la continuità si dà invece solo per le coppie dispari, chiuse sulla medesima parola-rima «nessuno».

La combinazione di sistema strofico doppio e sistema continuo basato su cellule rimico-ritmiche ritornellanti non pare particolarmente frequentata dalla canzonetta settecentesca: nel repertorio allestito da Zucco l'accostamento delle due soluzioni si registra apparentemente solo nella canzonetta *La protesta* di A. M. Lamberti<sup>117</sup>, dove però la continuità non segue l'alternanza strofica dispari/pari ma coinvolge indifferentemente tutte le stanze. In questo senso l'operazione pascoliana risulta nuova, riuscendo a connettere tra loro le strofe alternativamente non solo in virtù di un

<sup>117</sup> LAMBERTI 1835<sub>b</sub>, pp. 161-162, schema D: /a<sub>3</sub>a<sub>x</sub><sub>6t</sub>s<sub>6</sub>x<sub>6t</sub> /, P: /a<sub>3t</sub>a<sub>4t</sub>x<sub>6t</sub>s<sub>6</sub>x<sub>6t</sub> /, 4; la divergenza dispari/pari si realizza per la variazione della formula sillabica relativa ai primi due versi di ogni prima sub-unità strofica, mentre la continuità è data senza soluzione di continuità da stanza a stanza grazie alla presenza di rime-*refrain* e di versi ritornellanti in chiusura di ogni seconda emistrofa. Si vedano a titolo di esempio le prime due delle quattro stanze in cui si struttura la poesia: «Quel ochio / Batochio / Quel muso trussà, / Cent'altri aminicoli / M'ha proprio inzucà: / Me sento in tel anema / Un fogo, una cosa; / Ma oh dio! che te sposa / Lassemola là. // Quel sen / che va, e vien / Sul torno laorà, / Par giusto che Venere, / Te l'abia impastà, / El braccio xe morbido, / La man butirosa; / Ma oh dio! che te sposa / Lassemola là.»



medesimo schema rimico-sillabico, ma grazie a elementi rimico-ritmici costanti a intervalli periodici.

Più simile alla realizzazione di Lamberti risulta invece *Per sempre*, componimento costituito da strofe composte anisoversali e continue descrivibile anche come un sistema doppio e continuo, visto che gli ennastici e gli eptastici che costituiscono le sub-unità dei gruppi strofici, oltre ad alternarsi regolarmente, si legano gli uni agli altri attraverso un ritornello finale costante; in questa ambiguità e sovrapposizione di modelli si riconosce ancora una volta il gusto pascoliano per l'ibridazione e la sfumatura delle strutture. Si esemplifica con l'intero componimento:

1	Io t'odio?!... Non t'amo più, vedi	2	5	7-8	a
2	non t'amo... Ricordi quel giorno?	2	5	8	b
3	Lontano portavano i piedi	2	5	8	a
4	un cuor che pensava al ritorno.	2	5	8	b
5	E dunque tornai... tu non c'eri.	2	5	8	c
6	Per casa era un'eco dell'ieri,	2-3	5	8	c
7	d'un lungo promettere. E meco	2	5	8	d
8	di te portai sola quell'eco:	2	5	8	d
9	per sempre!	2			x
10	Non t'odio. Ma l'eco sommessa	2	5	8	e
11	di quella infinita promessa	2	5	8	e
12	vien meco, e mi batte nel cuore	2	5	8	f
13	col palpito trito dell'ore;	2	5	8	f
14	mi strilla nel cuore col grido	2	5	8	g
15	d'implume caduto dal nido:	2	5	8	g
16	per sempre!	2			x
17	Non t'amo. Io guardai, col sorriso	2	5	8	h
18	nel fiore del molle tuo letto.	2	5	8	i
19	Ha tutti i tuoi occhi, ma il viso...	2	5	8	h
20	non tuo. E baciai quel visetto	2	5	8	i
21	straniero, senz'urto alle vene.	2	5	8	j
22	Le dissi: «E a me, mi vuoi bene?»	2	5	8	j
23	«Sì, tanto!» E i tuoi occhi in me fisse.	2	5	8	k
24	«Per sempre?» le dissi. Mi disse:	2	5	8	k
25	per sempre!	2			x
26	Risposi: «Sei bimba e non sai	2	5	8	l
27	Per sempre che voglia dir mai!»	2	5	8	l
28	Rispose: «Non so che vuoi dire?	2	5	8	m
29	Per sempre vuol dire Morire...	2	5	8	m
30	sì: addormentarsi la sera:	1	5	8	n
31	restare così come s'era,	2	5	8	n
32	per sempre!	2			x

La strofa composta, nella variante isoversale e anisoversale, ricorre nel *corpus* selezionato altre tre volte. Al primo tipo corrisponde il caso non privo di ambiguità di *Nebbia*, costituito da due tristici dalla formula sillabica asimmetrica e dallo schema rimico speculare ( $/x_9ab : a_3b_9x_6/$ ), interpretabili anche, per andamento sintattico e impaginazione, come esastici continui o, sulla base dello schema rimico ma non sillabico, come stanze di una ballata minima che abbiano assorbito la ripresa al loro interno, secondo un gusto per il camuffamento già osservato per nel myriceo *Passero solitario*. Tenendo valida la suddivisione in tristici composti, si assiste qui all'intreccio tra un sistema di collegamento a coppie, garantito dalle rime /a/ e /b/, e uno continuo, assicurato dalla rima /x/ che ritorna costante all'inizio e alla fine di ogni strofa.

*La tessitrice* (schema  $/A_{5+5}B_tAa_5 : C_{5+5}B_tC/$ ) e *Il primo cantore* ( $/a_9x_{3t} : a_9bybyx_{7t}/$ ) appartengono invece al tipo della composta anisoversale: la prima accoppia le emistrofe tramite una corrispondenza tronca curiosamente collocata al centro della stanza, la seconda accosta ancora una volta all'abbinamento a coppie il legame continuo tra strofe, garantito dall'iterazione di rime-ritornellanti in posizioni fisse. In entrambe si può poi individuare l'impronta del modello saffico, agente per una o entrambe le emistrofe.

Pascoli dunque, mentre contamina forme differenti (la saffica con la canzonetta, questa con l'ode pindarica e con la ballata<sup>118</sup>), ibrida anche le strutture all'interno del dominio canzonettistico, producendo esiti nuovi e complessamente articolati. La maestria pascoliana nella costruzione architettonica della strofa è ben visibile in *Maria*, sistema strofico doppio che alterna stanze dimensionalmente e morfologicamente differenti<sup>119</sup>: nelle sedi dispari gli eptastici, grazie alla parola-rima costante in chiusura di stanza, danno vita a un sistema geminato a distanza, per cui la prima stanza si lega alla terza; le strofe pari, tra loro non associate da alcun elemento ritornellante, sono costituite invece da tristici composti, tenuti insieme da rima tronca finale ( $/a_9ab_t : c_9cb_{3t}/$ ). In questo modo vengono inseriti e combinati in un solo componimento tre sistemi di organizzazione strofica differenti: la doppia strutturazione strofica, primo livello di articolazione, permette di realizzare da una parte una geminazione a intermittenza, dall'altra di dare forma a cellule su base composta.

<sup>118</sup> L'eredità della ballata è visibile, oltre che nello schema rimico "a cornice" desunto dalla variante minima del metro, anche nell'insieme di risorse ritornellistiche messe in campo nei *CCV*.

<sup>119</sup> Nella tabella *Maria* viene schedata tra le "strofe alternate anisoversali saffiche".

Ma è nel contraddire e nel variare impercettibilmente queste precise geometrie che Pascoli rivela il senso di tanto artificio: quando l'ultima quartina de *La tessitrice* scardina il sistema di strofe composte che la precedono o quando ne *Il primo cantore* la rima fissa in *-alo* viene variata in *-ali*, la rottura della regolarità si configura come svolta formale richiesta dallo sviluppo del contenuto. La struttura in Pascoli sembra infatti funzionale alla possibilità di aprirvi sorvegliate brecce, tali da potere introdurre quel tanto di variazione che sventa il rischio di stasi. È la stessa tendenza a contaminare, sovrapporre e mescolare forme e sistemi di organizzazione strofica che conferma questa necessità di dare vita a costruzioni mai identiche le une alle altre, sempre rinnovate nella combinazione e passibili, in ultima istanza, di piccoli sorvegliati cortocircuiti, funzionali alla resa dei contenuti.

### 3.2 Rime di collegamento, elementi ritornellistici e simmetrie strofiche

Molte delle articolate strutture strofiche elaborate da Pascoli in *My* e nei *CCV* reggono su sistemi di corrispondenze foniche ritornellanti di vario tipo, che spaziano dal tradizionale impiego della rima tronca di collegamento all'uso meno consueto della rima piana fino alla combinazione delle due tipologie, oppure dall'utilizzo ricorsivo di parole-rima all'adozione di versi-*refrain* capaci di associare tra loro le stanze. Non mancano inoltre specularità strofiche basate su altri elementi ricorsivi, come l'iterazione anaforica di tessere lessicali e sintagmatiche, la riproposizione di medesime costruzioni sintattiche in specifiche sedi strofiche o la ripetizione di intere stanze.

Tali tipologie ritornellanti vengono spesso ospitate e intrecciate all'interno di uno stesso componimento per dare vita ai complessi sistemi strofici precedentemente osservati. Se dei settantasette componimenti presi finora in considerazione, ben quarantaquattro si avvalgono di elementi ritornellistici di un qualche tipo, di questi oltre il 40% ne combina differenti tipologie. Se poi in questi conteggi si includono anche le tre odi pindariche (*Il croco*, *La canzone dell'ulivo* e *Il mendico*) e il componimento pseudo-madrigalesco (*Notte d'inverno*) in versi brevi che, facendo propri i meccanismi del ritornello o del collegamento rimico interstrofico, si rifanno secondariamente anche al metro della canzonetta, i computi e le percentuali sono destinati a crescere.

I due tipi di collegamento maggiormente adoperati e più frequentemente intrecciati sono costituiti dalle rime piane e da quelle tronche: la corrispondenza parossitona si trova utilizzata da sola otto volte (*My: Speranze e memorie, La cucitrice, Al fuoco; CCV: La squilletta di Caprona, Canzone di Marzo, Il croco*<sup>120</sup>, *Il fringuello cieco, Il mendico*<sup>121</sup>), mentre in quindici casi essa viene combinata con altre soluzioni ritornellistiche (*My: Sera festiva, Canzone d'aprile; CCV: I due girovaghi, Nebbia, Il brivido, L'or di notte, Notte d'inverno, La canzone della granata, Il primo cantore, La canzone dell'ulivo, L'imbrunire, La mia sera, In viaggio, In ritardo, Mia madre*), per un totale di ventitre occorrenze; la rima ossitona viene invece impiegata singolarmente in sette componimenti (*CCV: La voce, Foglie morte, Passeri a sera, Il viatico, Giovannino, La messa, La tessitrice*), mentre in dodici casi viene associata ad altre strategie di collegamento (*My: Canzone d'aprile, L'assiuolo, Notte di vento; CCV: Il compagno del taglialegna, Notte d'inverno, La canzone della granata, Il poeta solitario, L'imbrunire, Ov'è?, Addio!, In ritardo, Mia madre*), ricorrendo in tutto diciannove volte. La frequenza complessiva d'utilizzo per ciascun tipo è perciò pressoché la stessa; colpisce tuttavia un impiego lievemente sbilanciato a favore della rima piana, tradizionalmente marginalizzata in favore della tronca per la funzione connettiva poiché avvertita come poco marcata. La rima parossitona, infatti, viene impiegata da sola sia in *My* che nei *CCV*, mentre quella ossitona viene adoperata autonomamente soltanto, se pur abbondantemente, in quest'ultima raccolta.

Le corrispondenze piane e tronche con ruolo connettivo, quando usate singolarmente, ricoprono di norma l'ultima posizione della stanza o dell'emistrofa, sedi esposte e tradizionalmente destinate a questa funzione. Tuttavia in alcuni componimenti la rima di collegamento occupa una posizione centrale o talvolta pre-finale, secondo una prassi che non trova riscontri nel repertorio allestito da Zucco per la morfologia strofica della canzonetta settecentesca. Là, infatti, la rima tronca di collegamento non viene mai ospitata entro la stanza se non in qualità di rima "anticipatrice", in una delle due emistrofe, delle corrispettive ossitone in uscita di stanza che fungono, per sonorità e

<sup>120</sup> L'odicina pindarica di senari e trisillabi, schema /a<sub>6</sub>bcbca<sub>3</sub> a<sub>6</sub>dede<sub>3</sub> f<sub>6</sub>xfx<sub>3</sub>/, si compone di due gruppi strofici legati dalle rime piane costanti in *-ole* dei versi pari degli epodi tetrastici. Le rime parossitone che aprono e chiudono la strofe e l'antistrofe sono inoltre costanti entro ciascun gruppo strofico.

<sup>121</sup> In questa poesia, costituita da otto gruppi pindarici, gli insiemi strofici pari sono tutti suggellati da rima piana costante in *-una*, in corrispondenza alternata con il terzultimo verso, determinando una sorta di sistema doppio per i gruppi dispari (schema /a<sub>9</sub>bab<sub>3</sub>c<sub>6</sub> d<sub>9</sub>ede<sub>3</sub>c<sub>6</sub> f<sub>9</sub>gfg<sub>6</sub>/) e pari (schema /a<sub>9</sub>bab<sub>3</sub>c<sub>6</sub> d<sub>9</sub>ede<sub>3</sub>c<sub>6</sub> f<sub>9</sub>xfx<sub>6</sub>/).

posizione, da effettivo elemento collegante<sup>122</sup>. La rima piana poi, se anche può trovarsi in posizione iniziale o entro la stanza, mancando dell'autonomia connettiva necessaria, sempre viene combinata a una coppia di tronche in chiusura delle emistroke<sup>123</sup> o, in funzione di rima anticipatrice, alla corrispondente coppia di parossitone a suggello delle sub-unità strofiche<sup>124</sup>.

In *My* sono due le poesie che affidano alla rima piana interna funzione connettiva: *Speranze e memorie*, dove la parossitona ricopre la penultima sede delle emistroke (schema /a<sub>8</sub>b<sub>4</sub>a<sub>8</sub>b<sub>4</sub>c<sub>8</sub>a<sub>4</sub> : d<sub>8</sub>e<sub>4</sub>d<sub>8</sub>e<sub>4</sub>c<sub>8</sub>d<sub>4</sub>/), e *Al fuoco*, dove le piane si trovano in prima e seconda posizione (schema /a<sub>8</sub>bcc<sub>4</sub> : a<sub>8</sub>bdd<sub>4</sub>/). Nei *CCV* se ne registra una sola occorrenza ne *La tessitrice*, dove la rima tronca ricopre la seconda posizione entro ciascuna emistrofa (schema /A<sub>5+5</sub>B<sub>t</sub>Aa<sub>5</sub> : CB<sub>t</sub>C /). È da notare che nella *myrica Speranze e memorie* la connessione strofica è realizzata mediante la medesima parola-rima «sogno» e che anche tutta una serie di simmetrie e corrispondenze strutturanti vengono a legare tra loro le due emistroke, similmente a quanto accade nelle arie bipartite di Metastasio. Sintatticamente e retoricamente coincidenti risultano gli ultimi due versi di ciascun esastico, aperti come sono su vocativi del medesimo peso sillabico («o speranze», v. 5, e «o memorie» v. 11), cui seguono apposizioni costituite da sostantivo più complemento di specificazione e, a capo, da complemento di moto per luogo («ale di sogni / per il mare!», vv. 5-6, e «ombre di sogni / per il cielo!», vv. 11-12); i primi due distici di ciascuna stanza si corrispondono invece in modo incrociato: il primo e il secondo verso della prima emistrofa («*Paranzelle in alto mare / bianche bianche*») coincidono con il terzo e il quarto della seconda («*paranzelle sotto un velo, / nere nere*»), mentre il senso della vista attivato tra il terzo e il quarto della prima («io vedeva palpitare / come stanche») viene riattivato tra il primo e il secondo della seguente («*Volgo gli occhi; e credo in cielo / rivedere*»). Si tratta di parallelismi e specularità che, combinandosi con elementi fonico-lessicali ritornellanti, contribuiscono a connettere tra loro le stanze, secondo una prassi ampiamente attestata nella melica e più in generale nel genere dell'ode-canzonetta settecenteschi.

Tornando alle rime di collegamento, quando si combinano insieme, le corrispondenze parossitone e ossitone occupano quasi sempre le stesse posizioni,

<sup>122</sup> Cfr. ZUCCO 2001, ad es. pp. 168-169, tipi strofici 2.4.2, 2.6.1, 2.7.2 e 2.7.6.

<sup>123</sup> Ivi, p. 152 schemi del tipo 4.2; p. 175, tipo 5.2.1; p. 154, tipo 4.4.9.

<sup>124</sup> Ivi, p. 168, tipo strofico 2.6.2.

rispettivamente la penultima e l'ultima della stanza o dell'emistrofa; così *Canzone d'aprile* (/a<sub>6</sub>babcx<sub>3t</sub> : d<sub>6</sub>edecx<sub>3t</sub>/) e *In ritardo* (/ABAB CX<sub>t</sub> : DEDE CX<sub>t</sub>/), dove le rime /x/ sono fisse mentre le rime /c/ variano ogni due gruppi strofici, collegandoli a coppie; nonché *Mia madre*, /abab xy<sub>t</sub>/, dove le rime /x/ e /y<sub>t</sub>/ restano identiche dall'inizio alla fine della poesia. Anche nella «collana di madrigali caudati e ritornellanti a schema a<sup>9</sup>b<sup>9</sup>a<sup>9</sup> c<sup>9</sup>b<sup>9</sup>c<sup>9</sup> d<sup>9</sup>x<sup>9</sup>d<sup>9</sup>x<sup>6</sup>y<sup>6</sup>»<sup>125</sup> che è *Notte d'inverno*, rima piana e rima tronca di collegamento occupano rispettivamente la penultima e l'ultima sede di ciascuno dei suoi quattro gruppi strofici; la corrispondenza parossitona, consonante e assonante per la parte atona in modo costante, lega a due a due gli insiemi strofici tramite assonanza tonica (-ando, vv. 10 e 21, e -endo, vv. 42 e 43), mentre la sempre identica rima ossitona in -a è veicolata, nei primi tre gruppi strofici, dalla medesima parola-rima «oscurità».

La combinazione del nesso connettivo di rima piana più tronca in chiusura di stanza o di emistrofa non è nuova nella storia della canzonetta: a collegamento delle due parti della strofa geminata esso viene adoperato ad esempio da Frugoni, il quale realizza nelle *Canzoni liriche di vario metro* uno schema rimico affine a quello dei primi due componimenti citati (/ababcd<sub>t</sub> : efefcd<sub>t</sub>/)<sup>126</sup>; come connettore di strofe continue si trova, esteso alla terz'ultima uscita e complicato dall'uso di parole-rima nelle ultime due posizioni, in Vittorelli che, nelle *Anacreontiche e canzonette di vario argomento* e nelle *Poesie di vario metro e argomento*<sup>127</sup>, realizza uno schema rimico dove sempre fisse risultano la rima tronca finale di ciascuna emistrofa e le due rime piane bacciate che la precedono nella seconda sub-unità strofica, secondo lo schema rimico: (/paax<sub>t</sub> : pyyx<sub>t</sub>/)<sup>128</sup>.

Piana e tronca si distribuiscono invece diversamente ne *L'imbrunire*, dove, sul modello di un tipo rimico solidamente attestato nel Settecento<sup>129</sup>, la rima piana si

<sup>125</sup> MENGALDO 1981, p. 100. Non così Bigi, che rileva la struttura triadica dei vari gruppi strofici, associando la poesia alla forma dell'ode pindarica (cfr. BIGI 1962, pp. 45-46).

<sup>126</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 153 schema 4.4.2. Si veda FRUGONI 1779<sub>a</sub>, p. 334-340.

<sup>127</sup> VITTORELLI 1911, rispettivamente pp. 103-183 e pp. 307-343.

<sup>128</sup> Cfr. ZUCCO 2001, pp. 136-137, tipi strofici 2.3.3/d, 2.3.7/c e 2.3.8/b, corrispondenti a *Per nozze*, *Per le nozze Giusti-Molin* e *Pel suddetto novello parroco* in VITTORELLI 1911, pp. 134, 178 e 338.

<sup>129</sup> ZUCCO 2001, p. 139, schemi del tipo 2.5. Cfr. ad esempio ROLLI 1926, pp. 109-110: canzonetta XVI (prima coppia strofica: «Ho già penato, / crudel brunetta, / quanto è bastato / per troppo amor: // or il tuo ciglio / più non m'alletta: / ho preso esiglio / dal tuo rigor»); o PINDEMONTI 1858, pp. 14-16: *La melanconia* (prima coppia strofica: «Fonti e colline / Chiesi agli Dei: / M'udiro al fine, / Pago io vivrò. // Né mai quel fonte / Co' desir miei / Né mai quel monte / Trapasserò»).

colloca in seconda posizione nell'emistrofa tetrastica, mentre la tronca la chiude (schema rimico-sillabico /A<sub>10</sub>BAC<sub>t</sub> : DBDC<sub>t</sub>/).

Nulla di veramente nuovo, dunque, nella combinazione di rima piana e tronca come elementi di collegamento tra emistrofe e tra strofe, salvo la loro capacità di combinarsi, in poesie come *Canzone d'aprile* e *In ritardo*, in modo da dare vita ai sistemi contemporaneamente geminati e continui di cui si è precedentemente trattato.

Rima piana e rima tronca si alternano poi in chiusura dei sei gruppi strofici de *La canzone della granata*, definendo un sistema strofico doppio: l'ultima delle tre quartine di novenari dattilici a rima alterna che costituisce ogni blocco presenta nelle sedi pari terminazioni parossitone negli insiemi dispari e uscite ossitone in quelli pari.

Le rime piane e tronche di collegamento si trovano inoltre variamente associate a parole-rima ricorsive e a versi-ritornello onomatopeici e non, soluzioni che a loro volta possono essere usate in autonomia.

Nel *corpus* selezionato sono almeno dieci le poesie che si avvalgono di parole-rima ricorrenti e appartengono tutte, ad eccezione di *Sera festiva* e di *Speranze e memorie* di cui si è già detto, ai CCV: *Nebbia*, *La nonna*, *La tovaglia*, *La squilletta di Caprona*, *Il primo cantore*, *La canzone dell'ulivo*, *La mia sera* e *Maria*. Se si esclude *La squilletta di Caprona*, dove la coppia rimica fissa *primo* : *Nimo* e le altre ricorsività rimiche presenti, comparando non sistematicamente, risultano prive di un valore pienamente connettivo<sup>130</sup>, le altre poesie adoperano le parole-rima per collegare le stanze in modo continuo – come accade ad esempio ne *La nonna* (schema /a<sub>9</sub>babx<sub>6</sub>/), dove l'ultimo verso di ciascuno dei sei pentastici esce sempre col monosillabo «sì» – o per accoppiare alternativamente le strofe dispari e quelle pari, determinando sistemi doppi – come si verifica in poesie come *Maria* e *La tovaglia*. Nella prima di queste ultime ogni strofa dispari (/a<sub>9</sub>babccx<sub>3</sub>/) si chiude sulla sola parola-verso «nessuno», mentre le strofe pari (/a<sub>9</sub>ab<sub>t</sub> : c<sub>9</sub>cb<sub>3t</sub>/) si affidano a una clausola in tronca; la seconda presenta invece un identico schema rimico per le strofe dispari e per quelle pari, vale a dire /a<sub>8</sub>babccdd/, salvo chiudere costantemente le prime con la coppia baciata identica

---

<sup>130</sup> L'iterazione, anche se non sistematica, è tuttavia regolata. Indicando infatti, per ciascun gruppo strofico, con A l'assenza di rime ricorsive, con B la ricorrenza in punta di verso delle rime *primo* : *Nimo*, vv. 14-16 e 37-39 (ma nell'ultimo caso con inversione dei termini), e con C quella delle corrispondenze in *-ino* date dalle serie *becchino* : *bronzino*, vv. 18-20, e *bronzino* : *fanciullino*, vv. 41-43, si ottiene la sequenza ABCABCA. All'interno di ogni gruppo strofico, tuttavia, la posizione delle parole-rima o delle altre corrispondenze foniche viene a variare, rendendo non predicibile la loro posizione.

*morti : morti*. È anzi l'intero distico finale a riproporre, nella costruzione e nella scelta lessicale, una sorta di chiusura ritornellante: il primo verso dei distici finali delle stanze prima e terza (vv. 7 e 15) si aprono entrambi con un imperativo, rispettivamente «Bada» e «Lascia», cui seguono due complete, l'una oggettiva e l'altra finale, che riprendono il medesimo verbo coniugato in modi diversi (nell'ordine «che vengono i morti!» e «che vengano i morti»); il primo verso del distico conclusivo della quinta stanza, invece, varia struttura («Oh! non ricordano i morti», v. 39). Anche i versi conclusivi si corrispondono per costruzione, facendo precedere alla parola-rima in punta di verso almeno una coppia di aggettivi qualificativi separati da virgola e preceduti da articolo determinativo, cui si aggiunge, nella quinta stanza, un terzo aggettivo di tipo possessivo («i cari, i cari suoi morti!», v. 32); nella prima e nella terza strofa, in particolare, a un primo attributo piano ne segue sempre uno sdrucchiolo (nell'ordine «i tristi, i pallidi morti!», v. 8, e «i buoni, i poveri morti!», v. 24). Anche ne *La canzone dell'ulivo*, composta da sei odicine pindariche<sup>131</sup>, la ricorsività nei gruppi dispari della parola-rima «ulivo» al termine dell'ultimo verso dell'epodo, a sua volta in rima coi versi finali di strofe e antistrofe, determina l'opposizione tra insiemi pindarici dispari (/a<sub>9</sub>bax<sub>6</sub> c<sub>9</sub>bcx<sub>6</sub> d<sub>9</sub>dx<sub>6</sub>/) e pari (/a<sub>9</sub>bac<sub>6</sub> d<sub>9</sub>bdc<sub>6</sub> e<sub>9</sub>ec<sub>6</sub>/). La parola-*refrain* torna inoltre in punta al primo verso dell'antistrofe nell'ultima odicina, in rima alterna con la corrispondente posizione /d/.

Come nell'esempio appena osservato, anche altrove le parole-ritornello si legano in corrispondenza ad altre rime aventi la medesima funzione connettiva. In *Nebbia*, schema rimico-sillabico /x<sub>9</sub>ab : a<sub>3</sub>b<sub>9</sub>x<sub>6</sub>/, il primo verso dei cinque tristici composti della poesia termina sempre con la parola-ritornello «lontane», che trova perfetta corrispondenza rimica nell'uscita dell'ultimo verso di ciascuna stanza (nell'ordine *frane* : *valeriane* : *pane* : *campane* : *cane*, vv. 6, 12, 18, 24, 30).

Ciascuna delle sei stanze de *La mia sera*, schema /a<sub>9</sub>babcx<sub>6</sub>/, si chiude sulla parola tematica «sera», in esatta corrispondenza con l'uscita del terz'ultimo verso. La costruzione sillabico-lessicale del verso conclusivo dei tre ottastici centrali contribuisce inoltre a marcare più visibilmente l'aspetto ritornellante della clausola strofica, facendo precedere alla parola-rima un attributo sempre sdrucchiolo («nell'umida sera», v. 16, «nell'ultima sera», v. 24, «mia limpida sera», v. 32). In questa poesia, inoltre, si ritrovano anche altri elementi fonici iteranti, atti a collegare ulteriormente tra loro le

<sup>131</sup> Per tale poesia Mengaldo rimanda, sulla base dello schema strofico-rimico, ai modelli formali del madrigale e della saffica. Cfr. MENGALDO 1981, p. 100.



strofe nonché a compattarle acusticamente dall'interno: parole-rima si trovano ancora nella prima e nella seconda stanza rispettivamente in punta ai vv. 2 e 4, 9 e 11 (*stelle : ranelle*), nonché nell'ultima, *Dormi : Dormi*, in punta ai vv. 33 e 35, entro le cui estremità i medesimi imperativi tornano a rintoccare con regolare cadenza (in una lettura continua tra gli uni e gli altri intercorre sempre un peone II), a riprodurre ritmicamente e onomatopeicamente – grazie all'omeoarco – la regolare monotonia del suono delle campane, sul cui «*Don...Don...*» si apre la stanza («*Don...Don... E mi dicono, Dormi! / mi cantano, Dormi! sussurrano, / Dormi! bisbigliano, Dormi!*»). Assonanze interstrofiche legano poi le uscite del primo quartetto di versi della terza e della quarta stanza (*tempesta : restano*, vv. 17 e 19, assonano con *serena : cena*, vv. 26 e 28, mentre *canoro : oro*, vv. 18 e 20, rimano imperfettamente con *intorno : giorno*, vv. 25 e 27), mentre le rime pari del primo e le dispari del secondo quartetto dell'ultima strofa fondono fonicamente l'ottastico dall'interno (*sussurrano : azzurra : culla : nulla*, vv. 33, 35, 37 e 39).

Ne *Il primo cantore*, in stanze composte anisoversali, si osserva poi una vera e propria commistione tra gli elementi ritornellanti più vari; qui, la parola-rima «saltimpalo», costante in punta al penultimo verso di ciascuna strofa ma adoperata al plurale nella quarta e ultima stanza, è sempre seguita dal ritornello onomatopeico «*sicceccè...sicceccè...*». Questi due ultimi versi rimano poi rispettivamente col quinto e il secondo di ogni stanza, determinando lo schema /a<sub>9</sub>x<sub>3t</sub> : a<sub>9</sub>bybyx<sub>7t</sub>/, dove quattro delle otto rime presenti sono pressoché sempre costanti, associando le stanze tra loro in modo continuo.

Anche nei quattro eptastici geminati di *Sera festiva* si osserva la compresenza di diverse soluzioni connettive: infatti alla coppia baciata di parole-rima in quinta e sesta posizione di ciascuna emistrofa, che variando di due strofe in due strofe le vengono a legare a coppie, segue sempre il ritornello onomatopeico «*din don dan, din don dan*» che determina invece la continuità tra i vari raggruppamenti versali. La legatura tra le stanze viene inoltre corroborata dalla forte assonanza tonica e dalla consonanza che lega le parole-rima della prima coppia di stanze, *mani : domani* (vv. 5-6 e 12-13), con quelle della seconda, *campana : lontana* (vv. 19-20), sottoposte, nell'ultima strofa, a variazione lessicale relativa al secondo membro e a inversione chiastica nella disposizione (*zana : campana*, vv. 26-27). Il collegamento tra stanze si basa dunque qui

sull'iterazione di parole-rima, all'occorrenza sostituite da rime-fisse, di versi ritornello e su omofonie.

Proprio quella dei versi-*refrain* è un'altra categoria ritornellistica assai sfruttata da Pascoli che recupera uno degli stilemi più frequentati dalla canzonetta settecentesca<sup>132</sup>: adoperati singolarmente o in combinazione con altre soluzioni connettive, assecondando in questo secondo caso l'uso dominante del XVIII secolo<sup>133</sup>, se ne possono distinguere di due tipi, quelli onomatopeici e non onomatopeici.

Nel *corpus* dei testi presi in considerazione, oltre agli esempi già osservati, i ritornelli onomatopeici si trovano associati a soluzioni connettive altre due volte in *My* (*L'assiuolo* e *Notte di vento*) e una nei *CCV* (*Il compagno dei taglialegna*), mentre vengono impiegati autonomamente almeno tre volte nei *Canti* (*L'uccellino del freddo*, *La capinera* e *La bicicletta*).

Ne *L'assiuolo* (/a<sub>9</sub>babcx<sub>t</sub>cx<sub>3v</sub>/) e in *Notte di vento* (/a<sub>9</sub>x<sub>t</sub>: aax<sub>v</sub>/) i versi-*refrain*, rispettivamente «chiù» e «uuh... uuuh... uuuh...», tronchi e posti nell'ultimo verso delle stanze, rimano in modo costante con uno dei versi che lo precedono, contribuendo a determinare una solida continuità fonico-strutturale nonché tematico-simbolica tra le stanze: come ha infatti ben evidenziato Marcon<sup>134</sup>, attorno alla frequentatissima rima di chiusura -u e ai ritornelli che la assumono in clausola, si sedimentano di volta in volta specifici valori semantici<sup>135</sup>, capaci di unificare l'atmosfera testuale. Nel caso di queste due poesie, attorno all'uscita tronca dell'ultimo verso ritornellante si addensano valenze legate soprattutto alla morte e al suo mistero, diffondendo, anche grazie alla

---

<sup>132</sup> «La forma ritornellistica più frequentata dai versificatori del secolo XVIII è dunque la ripetizione del verso o dei versi finali di ogni strofa», in ZUCCO 2001, p. 99.

<sup>133</sup> Le possibilità combinatorie esperite dalla canzonetta settecentesca in questo senso sono varie: ZUCCO 2001, pp. 99-101, registra casi in cui il *refrain*, posto in posizione finale, viene a rimare col verso precedente, la cui rima risulta quindi anch'essa ritornellante (ad es., ma non solo, Testi); e ancora casi in cui il verso iterante è incipitario e viene a legarsi in corrispondenza con l'ultimo della stanza (Magalotti); o ancora casi più complessi dove il ritornello si combina, secondo intelaiature rimiche alternate, a rime costanti e viene affiancato nello schema a parole-rima ricorsive, anch'esse legate alternativamente a rime costanti (Vittorelli) o dove il verso-ritornello, posto in chiusura di coppia geminata, si lega fonicamente alla parola-rima costante che chiude l'emistrofa precedente (Meli). Le più differenti combinazioni, che non si esauriscono qui e che possono coinvolgere anche più di un verso ritornellante, vengono dunque a legare pressoché sempre il verso-*refrain*, o almeno uno di essi, ad altre rime o parole-rima costanti, moltiplicando gli effetti di eco fonica e contribuendo a connettere tra loro le stanze. Non mancano tuttavia casi di *refrain* irrelato, come rileva Zucco per lo *Scherzo XX* (indicato erroneamente come XVI) di Bertola, *La mammola*, dove il tristico finale ritornellante non realizza, coi due tetrastici che lo precedono, «scambi di rime» (ivi, p. 100).

<sup>134</sup> MARCON 2002, pp. 167-174.

<sup>135</sup> «Il suono, legato arbitrariamente a un significato, fa emergere qualità che lo alleano a tale significato e lo connotano nel senso del significato», in BECCARIA 1989, p. 171.

«compattezza eufonica»<sup>136</sup> dei versi contigui (ad es. «più lugubre udi la bufera... / uuh... uuuh... uuuh...», vv. 4-5, e «seguiva quelli ululi tetri... / uuh... uuuh... uuuh...», vv. 9-10, in *Notte di vento*; e l'assonanza tonica tra le rime ai vv. 13-16 ne *L'assiuolo*, *sussulto* : fu: *singulto* : chiù), un'aria funerea e fantasmatica in tutto il componimento. A rafforzamento della compattezza testuale e strofica, qui come altrove, si rilevano simmetrie costruttive e coesive trame sonore. Ne *L'assiuolo*, ad esempio, l'*incipit* e l'*explicit* delle tre strofe sono marcati da riprese tematico-descrittive (i versi incipitari 1, 9 e 17 localizzano la descrizione paesaggistica tra le cime degli alberi e il cielo stellato, rispettivamente «Dov'era la luna? ché il cielo», «Le stelle lucevano rare», «Su tutte le lucide vette», mentre i penultimi versi, 7, 15 e 23, variano la percezione del verso dell'assiuolo, connotandolo progressivamente in senso lugubre, rispettivamente «veniva una voce dai campi», «Sonava lontano il *singulto*», «e c'era quel *pianto di morte...*»), da parallelismi sintattici (i secondi emistichi dei vv. 2, 10 e 18, corrispondenti per posizione, presentano la stessa costruzione sintagmatica di tipo impressionistico, rispettivamente «alba di perla», «nebbia di latte», «sospiro di vento»), nonché da eco foniche, anche in anafora (i versi incipitari si distinguono, ad esempio, per l'imporsi di consonanti liquide e palatali: «luna», «cielo», «stelle», «lucevano», «lucide»; quelli in seconda posizione si richiamano invece a coppie: parallelismo sintattico e rima grammaticale coinvolgono gli esordi dei vv. 2 e 18, rispettivamente «*notAVA*» e «*tremAVA*», mentre un' anafora omofonica di tipo composto lega l'*incipit* di quest'ultimo a quello del decimo, *TReMava* : *TRa Mezzo*, secondo un uso ampiamente attestato nelle arie di Metastasio<sup>137</sup>), senza considerare tutti gli altri fenomeni anaforici di tipo sintattico e sonoro che, assieme alla dispersione timbrica nei versi di specifiche parole-tematiche, compattano le stanze dall'interno investendole di indistinti e polisemici plusvalori<sup>138</sup>. Accanto al ritornello, *Notte di vento* affida soprattutto a una texture timbrica omogenea il compito di legare tra loro e al loro interno le stanze: l'allitterazione insistita di /r/ e gli incontri tra questa e altre consonanti, in particolare /t/, intessono l'intero componimento, interessando in particolare le rime (*eRa* : *neRa* : *bufeRa*, vv. 1, 3 e 4, *speTRi* : *veTRi* : *teTRi*, vv. 6, 8 e 9, *poRTa* : *moRTa* : *poRTa*, vv. 11, 13 e 14). Parallelismi sintattico-retorici («Oh solo nell'ombra che porta / quei gridi...

<sup>136</sup> Ivi, p. 167.

<sup>137</sup> BENZI 2005, pp. 89-102.

<sup>138</sup> Si rimanda, per quest'ultimo aspetto, a BECCARIA 1989, pp. 163-179: 169-171.

(chi passa laggiù?)», vv. 11-12, e «Oh! solo nell'ombra già morta / per sempre... (chi batte alla porta?)», vv. 13-14 ) e chiasmi sintattico-posizionali («Allora sentii che non c'era / che non ci sarebbe mai più», vv. 1-2, e «*La tenebra vidi più nera, / più lugubre udi la bufera...*», vv. 3-4) articolano poi le stanze al loro interno, evidenziando la ripartizione in distici.

Nel sistema strofico doppio de *Il compagno dei taglialegna*, il ritornello onomatopeico a uscita ossitona che caratterizza le strofe dispari e che sempre risulta associato ad altra rima tronca, non occupa in modo costante la posizione finale della stanza e la sua forma è soggetta a variazione. Nella prima strofa, infatti, il verso «*sci e sci e sci e sci*» si trova in chiusura del secondo dei tre distici che compongono ciascuna strofa esastica, mentre nella terza, nella quinta e nella settima stanza il *refrain*, nella sua forma variata, occupa la seconda parte del verso di chiusura («tra quel *sci e sci e sci*», v. 18, «ora udiva *sci...sci...sci...*», v. 30, «quando sente *sci...sci...sci...*», v. 42). Sia che il ritornello occupi la quarta o l'ultima posizione nelle stanze, le uscite tronche in ciascun gruppo strofico occupano la quarta e la sesta posizione determinando, all'interno di una certa interscambiabilità delle posizioni e variazione della formula, una costante regolarità nella formula rimica, schematizzabile in /*abax/xbx/x/*. Le strofe pari, che di base seguono lo stesso schema rimico, sostituiscono all'uscita ossitona in *-i* quella in *-u* e aboliscono ogni forma di ritornello (nonostante un elemento iterante si osservi ai vv. 22 e 36 dove torna la parola-rima «Gesù»).

Senza alcun legame rimico con versi che li precedono sono invece i ritornelli delle poesie *L'uccellino del freddo*, *La capinera* e *La bicicletta*, i quali chiudono tutte le stanze legandole in modo continuo. Altri sono però i legami sonori che tali *refrain* possono istituire con quanto li precede: significativa in proposito risulta la «dispersione anagrammatica»<sup>139</sup> interna alle stanze del ritornello «*trr trr trr terit tirit*» de *L'uccellino del freddo* che ne intensifica il valore connettivo interstrofico contribuendo altresì al compattamento interno di ciascuna stanza nel segno di una superiore coerenza testuale; si esemplifica con le prime due strofe, evidenziando con il corsivo la disseminazione dei fonemi /t/ e /r/, propri del *refrain*, all'interno delle stanze e sottolineando gli incontri consonantici di occlusiva più /r/ che riproducono o spalleggiano il nesso /tr/:

---

<sup>139</sup> Cfr. BECCARIA 1975, p. 164.

## I

Viene il freddo. Giri per dirlo  
tu, sgricciolo, intorno le siepi;  
e sentire fai nel tuo zirlo  
lo strido di gelo che crepi.  
Il tuo trillo sembra la brina  
che sgrigiola, il vetro che incrina...  
*trr trr trr terit tirit...*

## II

Viene il verno. Nella tua voce  
c'è il verno tutt'arido e tecco.  
Tu somigli un guscio di noce,  
che ruzzola con rumor secco.  
T'ha insegnato il breve tuo trillo  
con l'elitre tremule il grillo...  
*trr trr trr terit tirit...*

Al crocevia tra le soluzioni fin qui esplorate si colloca la poesia *Foglie morte*, la quale attiva le risorse connettive della parola ricorsiva e dell'onomatopea iterata pur non ricorrendo sistematicamente né all'utilizzo di parole-rima né a quello del verso-ritornello. Formata da cinque coppie di pentastici geminati legati da tronca finale alternativamente uscente in *-u* per i raggruppamenti dispari e *-a* per quelli pari, essa presenta al termine della prima emistrofa della prima e dell'ultima coppia di stanze, la medesima onomatopea monosillabica «*fru*», che associando «l'estinzione vegetale e umana [...] al soffio di un vento stridulo e mortifero»<sup>140</sup>, connette *incipit* ed *explicit* del testo, richiudendolo circolarmente. Il legame tra le due parti è inoltre sottolineato dall'anafora «partono», esito di *rejet*, che apre le due seconde emistrofe: l'*enjambement* che segue l'onomatopea dilata nello spazio interstrofico l'effetto sospensivo dei puntini che già prolungano iconicamente il soffio del vento tra le foglie, articolando così il parallelismo non su una sola metà ma sull'intera coppia di geminate.

Nel *corpus* selezionato i componimenti che invece si avvalgono di ritornelli non (o non solo) onomatopeici sono almeno dieci e appartengono tutti ai CCV. In sette di essi i ritornelli si legano in corrispondenza fonica con altre rime del componimento o vengono accostati ad altre strategie sonore di collegamento strofico: ne *La partenza del boscaiolo*, *I due girovaghi*, *Il brivido*, *L'or di notte* e *In viaggio* i *refrain* rimano con uscite di parola aventi anch'esse valore connettivo; ne *Il ritorno delle bestie* il *refrain*,

---

<sup>140</sup> MARCON 2002, p. 173.

via via variato, si integra nel sistema delle quartine a rima alterna, entrando in regolare corrispondenza con l'uscita di verso piana in seconda posizione; ne *La canzone della granata*, poi, i due versi sdrucchioli che fungono da *refrain* al termine della prima e della seconda quartina dei primi due gruppi strofici, entrano in corrispondenza ipermetra con i secondi versi dei rispettivi tetrastici; infine in *Addio!*, il ritornello viene accostato a un sistema geminato di stanze unite per mezzo di rima ossitona.

Ne *La partenza del boscaiolo* il ritornello «*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*», plasmato sulla base di un'espressione esortativa tolta dal popolo e sulla sua affinità al verso della cinciallegra in procinto di migrare<sup>141</sup>, rima in modo costante con il terz'ultimo verso tronco, configurando lo schema rimico /ababxcx/. Se la combinazione di rima tronca e *refrain* connette tra loro le stanze in modo continuo, all'interno di ogni ottastico la compattezza tra le due emistrofe tetrastiche è garantita dal sistema di ripresa e variazione che riguarda il loro primo verso. Nelle prime cinque stanze esso viene ripreso in modo identico, salvo sovvertire l'ordine dei suoi costituenti (strofa I: «La scure prendi su, Lombardo» e «Lombardo, prendi su la scure»; II: «Più fondo scavano le talpe» e «Le talpe scavano più fondo»; III: «Per le faggete e l'abetine» e «Per l'abetine e le faggete»; IV: «Di bosco è come te, la cincia» e «La cincia è come te, di bosco»; V: «Le gemme qua e là col becco» e «Col becco qua e là le gemme»); dalla sesta all'ottava stanza, invece, il rimodellamento del primo verso della seconda emistrofa rispetto al corrispondente della precedente risulta un poco più spinto: a «Ha il nido qua e là nei buchi», v. 41, risponde «Nei buchi erbiti dove ha il nido», v. 45; «Un'azza è quella con cui squadri», v. 49, varia in «Tu squadri i tronchi, ora; con l'azza», v. 53; mentre «Rimane nella valle il canto», v. 57, trova in «E sempre il canto che rimane», v. 61, la sua ripresa diversificata. Accanto a ciò, si possono poi osservare, sia tra le sub-unità strofiche di ciascuna stanza sia tra i diversi ottastici, ulteriori riprese anaforiche, simmetriche o meno, con funzione strutturante intra- e inter-strofica. In due casi il parallelismo tra prima e seconda emistrofa riguarda i loro due secondi versi. La prima occorrenza si registra nella prima stanza, dove ai due pseudo-ritornelli che aprono le emistrofe seguono due versi aperti sulla medesima preposizione «da», che introduce, in ambedue le parti, due diversi toponimi che vengono a ripartire in due emistichi equivalenti i versi:

---

<sup>141</sup> Cfr. NAVA 2012, p. 65 e n. 8 p. 69.

La scure prendi su, Lombardo,  
 da Fiumalbo e Frassinoro!  
 Il vento ha già spiumato il cardo,  
 fruga la tua barba d'oro.  
 Lombardo, prendi su la scure,  
 da Civago e da Cerù:  
 è tempo di passar l'alture:  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

Nella quinta stanza si osserva ancora la ripetizione anaforica di un medesimo termine all'inizio del secondo verso di ciascuna emistrofa, esito qui di inarcatura sintattica. La centralità costruttiva, fonica e tematica della parola iterata è corroborata dalla sua ulteriore ripetizione, nella forma alterata o in poliptoto, entro le due sub-unità strofiche; in questo caso la posizione, se non è più simmetrica, non risulta nemmeno eccessivamente sbilanciata, essendo i termini ripetuti una volta in più egualmente nell'una e nell'altra emistrofa e sempre nella seconda metà di un verso:

Le gemme qua e là col becco  
picchia: anch'essa è taglialegna.  
 Nel bosco è un picchierellar secco  
 della cincia che t'insegna.  
 Col becco qua e là le gemme  
picchia a mo' che picchi tu.  
 Va, taglialegna, alle maremme...  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

Altrove la ripresa anaforica che lega le due emistrofe si realizza in modo asimmetrico, associando tra loro versi non coincidenti per posizione. Nella sesta stanza, ad esempio, la ripetizione pressoché incipitaria del verbo «pensa», ai versi terzo e secondo delle due sub-unità, viene a legare queste ultime in modo meno rigido, sull'onda di un pensiero fluido e insieme circolare che dai «duchi / *grandi*» si richiude a chiasmo sul «*gran tempo che fu*». Un'anafora simmetrica di tipo strutturale, ovvero quella di “e” congiunzione seguita da voce verbale di terza persona singolare al presente indicativo, se pure meno lampante, emerge comunque qui nel penultimo verso di ogni emistrofa:

Ha il nido qua è là nei buchi  
 d'ischie o d'olmi, ove gli garba;  
 e pensa forse a que' tuoi duchi,  
 grandi, dalla lunga barba.  
 Nei buchi erbiti dove ha il nido,

pensa al gran tempo che fu;  
e getta ancora il vecchio grido:  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

Altro esempio di iterazione asimmetrica si osserva poi nella strofa quarta; qui la ripetizione di «rimessa», sostantivo, e «rimesso», participio, realizzata per mezzo di figura etimologica, pur non combinandosi con anafora, contrassegna le due seconde metà delle emistroke, istituendo un parallelismo tra esse:

Di bosco è come te, la cincia:  
    campa sulla macchia anch'essa.  
Sa che, col verno che comincia,  
    ti finisce la rimessa.  
La cincia è come te, di bosco:  
    sa che pane non n'hai più.  
Va dove n'ha rimesso il Tosco:  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

Strutturazioni parallelistiche e anaforiche simmetriche tra strofe si osservano invece tra il quarto, il quinto e il settimo ottastico, tutti caratterizzati al penultimo verso dall'anafora esortativa «Va» («Va dove n'ha rimesso il Tosco», v. 31; «Va, taglialegna, alle maremme...», v. 39; «Va ora senza più corazza», v. 55), la quale si ritrova anche all'inizio del secondo emistichio del penultimo verso della strofa seconda («Fa come queste, e va pel mondo», v. 15).

La seconda emistrofa della prima stanza e la prima della seconda si legano invece per l'iterazione variata di un verso che ricorre rispettivamente in penultima e terza posizione, istituendo un legame strutturalmente sbilanciato ma convenientemente ravvicinato sul piano tematico tra le due stanze:

Lombardo, prendi su la scure,  
    da Civago e da Cerù:  
è tempo di passar l'alture:  
*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

## II

Più fondo scavano le talpe  
    nelle prata in cui già brina.  
È tempo che tu passi l'Alpe,  
    ché la neve s'avvicina.



L'organismo compositivo fa quindi perno su un sistema di parallelismi e ripetizioni che compattano fortemente le stanze al loro interno e le collegano tra loro.

Ne *I due girovagi*, composto da quattro strofe ennastiche (/a<sub>8</sub>babxyyxx<sub>4</sub>/), il ritornello non si limita al verso finale «*stacci! stacci!*», che pure è la più solida costante di collegamento continuo tra le strofe, ma nelle prime tre stanze esso si dilata a ritroso fino alla metà del settimo verso, ripartendosi su più versi spezzati a gradino:

– *Oggi ci sono*  
*e doman me ne vo...*  
– *Stacci!*  
*stacci! stacci!*

I suoi ultimi due versi rimano in modo identico attraverso la medesima parola-rima «*stacci*», a sua volta in corrispondenza perfetta con la rima costante in *-acci* al quinto verso di ciascuna stanza. Fisse, in *-ono*, risultano inoltre le rime centrali della seconda delle due quartine in cui si articola il corpo di ogni ennastico, fatta eccezione per l'ultima stanza dove esse recuperano la rima /b/, in *-ino*, della strofa iniziale, mantenendo comunque inalterata la consonanza e la corrispondenza atona. L'ultima stanza si contraddistingue inoltre per la contrazione del ritornello, del quale restano fissi il verso finale e la parola-rima in penultima sede; si esemplifica coi vv. 32-36:

Né c'è un viso che s'affacci  
per dire, Eh! spazzacamino!...  
per dire, Oh! quel vecchietto  
degli stacci...  
degli stacci!...  
– *stacci! stacci!*

Anche ne *Il brivido* e ne *L'or di notte* i motivi ritornellistici sono sottoposti in diverso modo a variazione. Nel primo componimento (/a<sub>6</sub>babxx/) ogni esastico si chiude su un verso franto a gradino che in tre casi su quattro si ripete identico («*la morte... / Com'era?*»), mentre nell'ultima strofa si mantiene invariato soltanto il secondo emistichio («*rispondi... / com'era? →*»), che funge quindi da vero e proprio ritornello, funzione evidenziata dall'isolamento e dall'esposizione ad esso riservata rispetto alla prima metà del verso. La penultima rima, in corrispondenza con l'ultima, risulta

anch'essa costante, arrivando a sovrapporsi esattamente a quella nella stanza conclusiva dove il secondo emistichio del penultimo verso replica puntualmente il *refrain*:

gli chieda – Com'era?  
rispondi...  
com'era? –

Ne *L'or di notte*, invece, il ritornello non compare che alla terza strofa («– Fate piano! piano! piano!»), con progressivo accrescimento e dilatazione a ritroso nelle due stanze successive («Fate / piano! piano! piano! piano!», vv. 19-20, «Fate piano! / piano! piano! piano! piano!»). Le prime due strofe, prive di motivo iterante, presentano comunque in chiusura la medesima rima fissa delle tre stanze successive.

Al contrario la poesia *In viaggio* reitera il ritornello, «*Ave Maria...*», al termine di ciascun esastico con esatta regolarità, facendolo rimare in modo costante con il penultimo verso. Anche internamente la lirica persegue una certa riproducibilità sia architettonica, fondando, ad esempio, il proprio incedere sulla ripresa e il rilancio lessicale e sintattico («là da un paesello sereno / paesello lungo la via», vv. 4-5), o costruendo il verso a partire da riprese anaforiche («seguire come una preghiera, / seguire il treno che s'avvia», vv. 10-11), che ne introducono talvolta la tripartizione («Si chiude, la casa; e s'appanna / [...] si chiude, restringe, accapanna», vv. 25 e 27; «tra gemiti e strilli e parole, / tra il frastuono or tremolo or piano», vv. 45-46), sia fonica, intessendo il testo di rime (perfette e imperfette, esterne, interne e tecniche) a breve distanza, con effetto di spiccata saturazione sonora («della nera vaporiera, / l'addio della sera si sente», vv. 8-9; «nella casa, ch'è una badia: / *Ave Maria...* // Il padre a quel suono rincasa / facendo un passo ad ogni tocco; / e subito all'uscio di casa», vv. 17-21; «[...] i lunghi racconti / del treno che corre per grotte / di monti, sopra lenti ponti», vv. 50-52).

Ne *Il ritorno delle bestie* il *refrain* torna a variare: intercalato ogni due quartine come quarto verso in regolare corrispondenza rimica col secondo in base allo schema alternato, esso modifica l'ordine con cui si avvicendano i tre nomi di cui si compone, iniziando la nuova versione «col nome col quale si era terminato la volta precedente»<sup>142</sup>,

---

<sup>142</sup> JENNI 1962, p. 17.

di modo che non vi siano mai rime fisse. Si esemplifica con la seconda, quarta e sesta strofa.

E il martello d'un legnaiuolo,  
più lontano, più non rimbomba.  
Passa il grido d'un bimbo solo:  
*Turella! Bianchina! Colomba!*

[...]

Ei che vede sopra ogni tetto  
già la nuvola celestina,  
le minaccia col suo falchetto:  
*Colomba! Turella! Bianchina!*

[...]

C'è silenzio lassù, dov'erra  
quel falchetto con qualche stella.  
Solo il bimbo strilla da terra:  
*Bianchina! Colomba! Turella!*

Ne *La canzone del girarrosto* i *refrain* diventano due ma restano circoscritti unicamente ai primi due dei quattro gruppi strofici che compongono la poesia: «che brontola brontola brontola...» e «che sfrigola sfrigola sfrigola...» ricorrono infatti rispettivamente in chiusura della prima e della seconda delle quattro quartine di ogni insieme strofico. I due ritornelli sdruciolli, dalla forte impronta onomatopeica, si legano inoltre in corrispondenza ipermetra col secondo verso dei tetrastici di appartenenza, la cui rima risulta anch'essa, almeno temporaneamente, fissa (*tramonto* : *brontola* : *pronto* : *brontola*; vv. 2, 4, 18, 20; *spigo* : *sfrigola* : *intrigo* : *sfrigola*, vv. 6, 8, 22, 24).

Infine, anche in *Addio!* il ritornello, separato e posto all'inizio di ciascuna stanza secondo una possibilità prevista già nella canzonetta settecentesca<sup>143</sup>, si sdoppia in due forme differenti che si alternano ogni due occorrenze: infatti, a seconda che il *refrain* introduca le emistroke delle coppie geminate dispari o pari, sarà «Dunque, rondini rondini, addio!» per le prime, e «Oh! se, rondini rondini, anch'io...» per le seconde, con rima finale però sempre costante in *-io*. La formula iterante, posta in apertura di ciascuna emistrofa, contribuisce spesso a sostenerne l'avvio come accade nel verso incipitario della prima strofa, che riprende ben due volte in anafora l'inizio del ritornello: «Dunque andate, dunque ci lasciate», v. 2; similmente, il primo verso della

---

<sup>143</sup> Cfr. ZUCCO 2001, pp. 99-100.

penultima stanza inizia col pronome personale sul quale si chiude il *refrain* che precede, collegandosi sintatticamente ad esso: «Oh! se, rondini rondini, anch'io... // io li avessi quattro rondinotti». Anche l'ultimo ritornello si inarca sintatticamente nell'emistrofa che segue, eliminando così lo spettro di una formularità inerziale fine a se stessa per corroborare invece il legame semantico tra i versi iterati e i contenuti strofici, sottolineato anche sul piano del significante dall'insistita allitterazione di /r/ e dalla rima esterna/interna in *-io* che lega ritornello e stanza: («Oh! se, rondini rondini, anch'io... // rivolando su le vite loro, / ritrovando l'alba del mio giorno, / rimurassi sempre il mio lavoro, / ricantassi sempre il mio ritorno, / mio ritorno dal mondo di là!»).

*Refrain* irrelati e non accompagnati da altri elementi strettamente ritornellanti si osservano invece in altri due componenti dei *Canti di Castelvecchio: Per sempre e Primo canto*. Nel primo, il ritornello, posto al termine di ogni strofa e ricalcante il titolo, se da una parte risulta sciolto da qualsiasi rispondenza fonica in punta di verso, trova dall'altra corrispondenza nella propria iterazione in anafora al penultimo verso della terza strofa e al secondo e terzo di quella conclusiva (vv. 24, 27 e 29), nonché nell'omeoarco e nella parziale consonanza con la coppia di rime bacciate (vv. 32-33) che lo precedono in chiusura di componimento:

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!

**Risposi:** «Sei bimba e non sai  
Per sempre che voglia dir mai!»  
**Rispose:** «Non so che vuol dire?  
Per sempre vuol dire *Morire*...  
 sì: addormentarsi la **sera**:  
 restare così come **s'era**,  
 PER SEMPRE!

Non manca poi nemmeno qui «una ricca strumentazione ritmico-metrica (anafore, riprese, parallelismi, rime interne, assonanze)»<sup>144</sup> capace di compattare e connettere altrimenti le stanze. Basti osservare, ad esempio, i primi quattro versi dell'ultima stanza sopra citata, costruiti a coppie parallele per sintassi e lessico a partire dalla ripetizione anaforica delle medesime espressioni («Risposi» / «RiPOSE», vv. 26 e 28, «Per sempre» / «Per sempre», vv. 27 e 29); o considerare l'*incipit* delle prime tre stanze, ricalcato sul medesimo motivo variato («Io t'odio?! [...]», v. 1; «Non t'odio. [...]», v. 9; «Non t'amo. [...]», v. 17); o rilevare la trama di rime identiche in reciproca corrispondenza, in punta ed entro i versi, che compatta fonicamente, ad esempio, le prime due stanze del primo gruppo strofico (ad es.: «[...]E meco / di te portai sola quell'eco: / PER SEMPRE! // Non t'odio. Ma l'eco sommessa / di quella infinita promessa / vien meco, [...]», vv. 7-12) per comprendere come Pascoli, anche quando adopera un ritornello irrelato, non affida esclusivamente ad esso il compito di legare strutturalmente le stanze, ma mette sempre in campo ulteriori soluzioni retoriche e sintattiche con finalità costruttiva per sostenere il testo dall'interno.

In *Primo canto* il ritornello «Vita da re!» intercorre, libero da corrispondenze, ogni due quartine; seguendo uno spunto del folklore romagnolo<sup>145</sup>, esso viene a verbalizzare in un sintagma di senso compiuto un verso animale, quello dei «galletti» (v. 8), proprio come accadeva con il «*tient'a su!*» de *La partenza del boscaiolo*. La sovrapposizione tra *refrain* di senso compiuto e onomatopea, frequente nella poesia pascoliana, ha inevitabili ricadute sulla semantica del testo. Se ne *La partenza del boscaiolo* il verso uccellino è insieme monito e accompagnamento per il lavoro del «Lombardo», destinato a spostarsi per guadagnare il pane come la cincia a migrare per sopravvivere, istituendo così una connessione profonda e immediata tra uomo e animale, tra esortazione umana e richiamo migratorio, anche nella presente poesia il ritornello è portatore di un plusvalore che arricchisce il contenuto della poesia; pur rimanendo immutato, il suo significato infatti non si cristallizza ma varia in relazione allo sviluppo della lirica: da iniziale canto di gioia, celebrante la vita spontanea e indolore dei galletti, esso si trasforma ironicamente in macabra sentenza che preannuncia la loro morte. Il paragone implicito tra galletti e re e, per estensione, tra animali e uomini, istituito nel *refrain*, sottolinea la miseria del destino comune in forma immediata e sintetica, contribuendo

<sup>144</sup> NAVA 2012, p. 113.

<sup>145</sup> Ivi, p. 252.

altresì a rafforzare il legame tematico che il testo istituisce con la visione leopardiana dell'esistenza<sup>146</sup>. Ancora una volta dunque, oltre a una valenza costruttiva e ritmica, il *refrain*, travalicando la staticità fine a se stessa della formula, svolge un'importante funzione semantica grazie alla sua capacità di reagire al contatto con gli altri elementi contestuali.

Un processo di semantizzazione simile e in parte inverso si osserva anche ne *L'assiuolo*: se nei due casi precedenti il verso animale veniva verbalizzato e dotato di senso compiuto acquistando così un nuovo contenuto semantico, qui del verso viene riprodotta direttamente l'onomatopea «chiù» alla quale si sovrappone, per identità con la forma meridionale del termine, il significato di "più", che «ribadisce l'irrevocabilità di laggiù, del grido che fu e del lontano ... singulto, soprattutto delle porte / che forse non s'aprono più e di quel pianto di morte»<sup>147</sup> sul quale viene a chiudersi, seguito proprio dal «chiù», la poesia.

Altro caso di attribuzione di significato all'onomatopea si ha poi in *Ov'è*, componimento in eptastici geminati dove, nelle ultime tre stanze alla semplice uscita ossitona si sostituisce una sorta di ritornello, alternato nelle sue due forme onomatopeica e non: alla verbalizzazione e semantizzazione del vagito del neonato della terz'ultima stanza («ov'è? ov'è?», v. 42), segue infatti nella successiva la sua transcodifica nel linguaggio corrente («dov'è», v. 49), per poi recuperare la forma precedente nella stanza conclusiva («ov'è? ov'è?», v. 56). L'attenzione alla commistione e alla sovrapposizione di spunti ritornellistici differenti si osserva d'altra parte fin dalle prime strofe del componimento dove, pur non essendo realizzati veri e propri *refrain*, diverse risultano le parole in punta ai loro ultimi versi che, se non precisamente onomatopeiche (eccetto il «tri... tri...» dei grilli al v. 14), a tale sfera retorica rimandano: la scelta della voce barghigiana «ciulì», al v. 7, risponde, ad esempio, alla volontà di restituire onomatopeicamente il cigolio dell'uscio, mentre il «chiù» del v. 21 rappresenta una lessicalizzazione del verso dell'assiuolo utilizzata metonimicamente per indicare l'animale. Pascoli mostra quindi qui non solo la volontà di ibridare e sovrapporre prassi connettive diverse (rima tronca e ritornello), ma di

---

<sup>146</sup> Cfr. *ivi*, p. 252 e 255, n. 41-42, dove Nava rileva come fonte sottesa al testo l'operetta morale *Il cantico del gallo silvestre* di Leopardi.

<sup>147</sup> PASQUINI 1991, pp. 126-127.

volerlo fare offuscando il confine tra parola semanticamente autonoma e onomatopea, tra senso e suono, creando equivalenze e ambiguità tra le due.

Come è emerso dall'analisi fin qui condotta dei meccanismi connettivi rimici e ritornellistici, le varie soluzioni adottate (rime piane e tronche di collegamento, parole-rima, *refrain*) sono spesso intrecciate tra loro, definendo ora precise geometrie strutturali, ora sistemi di connessione più flessibili ma altrettanto funzionali. Accanto a tali ricorrenze spesso l'autore affianca elementi retorico-sintattici più o meno sistematici (anafore, parallelismi lessicali e sintattici, termini ricorsivi in specifiche posizioni...) che risultano altrettanto significativi nell'articolazione dell'architettura testuale, similmente a quanto accade nella melica settecentesca<sup>148</sup>. In assenza di sistematici elementi rimico-ritornellistici connettivi queste soluzioni sono in grado di reggere da sole interi componimenti, conferendo ad essi quel tanto di circolare e ricorsivo che basta ad accostarli ai testi finora analizzati.

*L'ora di Barga*, ad esempio, si struttura sulla base del ritorno, non sempre regolato e talvolta variato, di termini, sintagmi e interi versi, in un continuo ripiegarsi e rilanciarsi del discorso. Tra le ricorrenze più evidenti e maggiormente strutturanti vi è la ripresa variata del primo verso del secondo esastico, «Tu dici, È l'ora; tu dici, È tardi», come ultimo verso del quarto, «mi dice, È tardi; mi dice, È l'ora», come penultimo del quinto «Lo so ch'è l'ora, lo so ch'è tardi» e come primo emistichio del penultimo verso della stanza conclusiva, «è tardi! è l'ora! [...]». La poesia si presenta così attraversata dall'inizio alla sua conclusione, con l'esclusione di sole tre stanze su sette, da questo verso che, cambiando via via forma «con inversioni chiasmiche di emistichi o membretti minori e con qualche variazione interna»<sup>149</sup>, sancisce un coinvolgimento sempre maggiore dell'io lirico rispetto al richiamo delle campane, le quali dapprima sembrano suonare indistintamente per tutti («Tu dici», v. 7), poi per il poeta («Mi dice», v. 24), il quale, dopo un ultimo tentativo di resistenza («Lo so ch'è l'ora, lo so ch'è tardi / ma un poco ancora lascia che guardi», vv. 29-30) prende finalmente coscienza del valore specifico e personale del loro messaggio, persuadendosi al ritorno («è tardi! è l'ora! Sì, ritorniamo», v. 40). La collocazione di questo ritornello, pur non presentando una

---

<sup>148</sup> Cfr. BENZI 2005, pp. 103-159, per le forme di ripetizione strutturante nelle arie metastasiane e ZUCCO 2009, pp. 142-149, per le tecniche di iterazione costruttiva adoperate nelle *Anacreontiche ad Irene* da Vittorelli.

<sup>149</sup> NAVA 2012, p. 265, n. 41.

cadenza costante, si distribuisce in modo piuttosto uniforme, preferendo la sede iniziale o il distico finale delle strofe e contrassegnando l'inizio, il cuore e la conclusione del componimento. Sulla base di una geometria più stringente e di riprese più precise si organizzano invece le stanze seconda e quinta: entrambe inizianti con l'anafora «Tu», presentano un secondo verso identico e un terzo iniziante per mezzo della medesima congiunzione avversativa «Ma». Vengono riposizionati invece il verso-ritornello, che dalla prima sede nella seconda stanza slitta alla penultima nella quinta, e il verso fisso «Ma un poco ancora lascia che guardi» che dalla terza posizione si ricolloca in chiusura. Le due strofe, inoltre condividono ben due coppie rimiche, nonché tre parole-rima (*tardi* : *guardi*, vv. 7 e 9, 29 e 30; *cielo*, vv. 8 e 26, in rima rispettivamente con «stelo» e «velo», vv. 9 e 27), risultando così assai simili per struttura ed elementi costitutivi:

Tu dici, E' l'ora; tu dici, E' TARDI,  
voce che cadì blanda dal CIELO.  
**Ma** un poco ancora lascia che GUARDI  
 l'albero, il ragno, l'ape, lo stELO,  
 cose ch'han molti secoli o un anno  
 o un'ora, e quelle nubi che vanno.

[...]

Tu vuoi che pensi dunque al ritorno,  
voce che cadì blanda dal CIELO!  
**Ma** bello è questo poco di giorno  
 che mi traluce come da un vELO!  
Lo so ch'è l'ora, lo so ch'è TARDI;  
ma un poco ancora lascia che GUARDI.

Nella myrica *Allora* si può poi osservare un complesso sistema di riprese, «simmetrie [...], ripetizioni intervallate [...], iterazioni sinonimiche»<sup>150</sup> capaci, accanto alle puntuali «ripetizioni in diagonale del primo vocabolo o sintagma di ogni quartina nell'ultima sede della stessa»<sup>151</sup>, di compattare le stanze al loro interno, nonché di connetterle tra loro. Entro ciascuna stanza, difatti, il discorso avanza solo se prima retrocede di un poco, recuperando e iterando parole ed espressioni precedenti; così, ad esempio, nella seconda quartina i primi tre versi sono saturi di poliptoti ed epanadiplosi, mentre la consueta iterazione sintagmatica apre e chiude la stanza:

<sup>150</sup> LAVEZZI 2016, p. 125.

<sup>151</sup> MENGALDO 2014, p. 46.



**Quell'anno!**... per anni che poi  
fuggirono, che fuggiranno,  
*non puoi*, mio pensiero, *non puoi*  
portare con te, che **quell'anno!**

Tra gli esempi di corrispondenza strutturale interstrofica si rilevano invece la presenza della medesima costruzione deittica, costituita da aggettivo dimostrativo più sostantivo, in chiusura delle quartine seconda, terza e quarta: « [...] quell'anno!», v. 8, « [...] quel giorno!», v. 12, « [...] quel punto!», v. 16; nonché la similarità di costruzione delle strofe prima e ultima, accomunate dall'anafora di «ma» al terzo verso e da quella del termine «felice» ai vv. 2 e 16, facendo così virtualmente coincidere le due stanze e chiudendo il componimento entro una struttura a cornice<sup>152</sup>:

1 Allora... in un tempo assai lunge  
2 felice fui molto; non ora:  
3 ma quanta dolcezza mi giunge  
4 da tanta dolcezza d'allora!

[...]

13 Un punto!... così passeggero,  
14 che in vero passò non raggiunto,  
15 ma bello così, che molto ero  
16 felice, felice, quel punto!

L'articolato sistema di riprese messe in atto in questa poesia sembra derivare dalla combinazione di alcune delle più significative pratiche iterative metastasiane, prima fra tutte quella della «*redditio* strofica»<sup>153</sup> cui si affiancano i parallelismi strutturanti interstrofici<sup>154</sup> e le ripetizioni a effetto patetico<sup>155</sup>. Come ben sottolinea Benzi nel suo studio sull'aria dei melodrammi di Metastasio, l'insistita replicazione del materiale verbale viene a ridurre «ai minimi termini», nel poeta cesareo così come in *Allora*, il

---

<sup>152</sup> Mengaldo segnala inoltre altri elementi di contatto tra le quartine liminari, ovvero «i puntini sospensivi dopo l'espressione temporale d'avvio», «la similarità di una delle due rime rispettive, *-unge* e *-unto*, che si apre a figura etimologica in *giunge-raggiunto*» e infine «la presenza di quantificatori, *molto*, *quanta*, *tanta*, *così* due volte, *molto*», ivi, p. 47.

<sup>153</sup> BENZI 2005, pp.112 sgg.

<sup>154</sup> Ivi, pp. 119 sgg.

<sup>155</sup> Ivi, pp. 127 sgg.

«coefficiente argomentativo della quartina»<sup>156</sup> a tutto vantaggio, si può aggiungere, della resa emozionale<sup>157</sup>. In questo senso va letta in *Allora* anche «la sfasatura tra verso e sintassi» in presenza di *redditio* intraversale, dal momento che «il secondo membro della ripetizione introduce una proposizione che si completa nel verso successivo», determinando, qui come in *Metastasio*, una sorta di «contrappunto alla fluidità del discorso»<sup>158</sup>. Così precisamente ai vv. 6-7, «*non puoi, mio pensiero, non puoi, / portare con te, che quell'anno!*», da confrontare ad esempio con *Semiramide riconosciuta* II III vv. 6-7 «*E puoi, tiranno, e puoi / senza rossor mirarmi?*»<sup>159</sup>; e in parte ai vv. 9-10 dove, pur mancando la struttura a cornice e l'inarcatura relativa al secondo membro della coppia iterante, il fenomeno è garantito dall'anafora «Un giorno fu quello, *ch'è senza / compagno, ch'è senza ritorno*» e dall'*enjambement* che separa il primo termine della coppia anaforica dal suo completamento in *rejet*; in questo caso la spezzatura cataforica, isolando in punta di verso l'avverbio, lo fa risuonare producendo di rimbalzo il medesimo effetto sul successivo, sul quale la dizione tende quasi naturalmente a soffermarsi, spezzando momentaneamente il flusso ritmico-sintattico.

Tra le diverse soluzioni ritornellanti adottate da Pascoli non manca infine la ripresa strofica, modalità sperimentata dall'ode e dalla canzonetta del Settecento specialmente con intento costruttivo circolare<sup>160</sup>. In *Casa mia*, appartenente ai CCV, la seconda, la quarta e la sesta quartina tornano, rispettivamente, in ultima, terz'ultima e quintultima posizione, seguendo dunque un ordine invertito. Come ha già rilevato Jenni nel suo saggio *Pascoli tecnico* le quartine ritornellanti, da leggersi «con altro tono di voce, insistito e insieme abbassato»<sup>161</sup>, costituiscono un momento di sospensione lirica e di innalzamento tonale in una poesia altrimenti tendenzialmente discorsiva, privata com'è nel suo svolgersi della bontà della prima ispirazione, invece viva nelle stanze iterate<sup>162</sup>. Poste a marcare l'apertura e la chiusura del componimento, esse inaugurano e

<sup>156</sup> Ivi, p. 112.

<sup>157</sup> Cfr. MENGALDO 2014, p. 47, «Ma cumulo di ripetizioni vuol dire anche massima sollecitazione espressiva, quasi di un'espressività indipendente dai propri contenuti».

<sup>158</sup> Ivi, p. 128.

<sup>159</sup> METASTASIO 2007, p. 362.

<sup>160</sup> Cfr. ZUCCO 2001, pp.101-102, per la corrispondenza a cornice di strofa (o emistrofa) iniziale e finale, e p. 104 per l'utilizzo di strofe-*refrain* intercalate tra le altre stanze. Dalla sovrapposizione di questi due tipi sembra nascere la pascoliana *Casa mia*, che appunto concentra le strofe iteranti all'inizio e alla fine del componimento, alternandosi contemporaneamente alle altre quartine.

<sup>161</sup> JENNI 1962, p. 17.

<sup>162</sup> «In questa poesia discorsiva e prosastica, che dal sentimento scade al sentimentalismo e fa pensare agli esempi troppo semplici di una "poesia scritta col lapis" morettiana, cioè agli esempi più divulgativi del

suggellano la visione del poeta, introducendolo prima in un'atmosfera onirica e quindi riportandolo alla realtà; l'iterazione delle descrizioni bozzettistiche ivi rappresentate ha dunque anche la funzione di permettere una seconda messa a fuoco di quanto osservato, conformemente al percorso di illusione e disillusione compiuto dal poeta: l'obiettivo si apre e poi restringe seguendo il reiterarsi speculare delle quartine ritornellanti, permettendo in questo modo il ritorno al quadro descrittivo iniziale che tuttavia risulta ormai deprivato di qualsiasi potenziale immaginativo e ridotto a una rappresentazione disincantata e consapevole del reale.

1 Mia madre era al cancello.  
2 Che pianto fu! Quante ore!  
3 Lì, sotto il verde ombrello  
4 della mimosa in fiore!

5 *M'era la casa avanti,*  
6 *tacita al vespro puro,*  
7 *tutta fiorita al muro*  
8 *di rose rampicanti.*

9 Ella non anche sazia  
10 di lagrime, parlò:  
11 – Sai, dopo la disgrazia,  
12 ci restringemmo un po'... –

13 *Una lieve ombra d'ale*  
14 *annunziò la notte*  
15 *lungo le bergamotte*  
16 *e i cedri del viale.*

17 – ci restringemmo un poco,  
18 con le tue bimbe; e fanno... –  
19 Era il suo dire fioco  
20 fioco, con qualche affanno.

21 *S'udivano sussurri*  
22 *cupi di macroglosse*  
23 *su le peonie rosse*  
24 *e sui giaggioli azzurri.*

[...]

---

crepuscolarismo, proprio le tre strofe ritornello segnano tre spazi descrittivo-lirici elevati. E forse il Pascoli, che le aveva trovate all'inizio, quando l'ispirazione era fresca e la poesia non aveva incominciato ancora a trascinarsi, le ripeté alla fine non tanto per intento di ritornello quanto per salvare, con la loro atmosfera poetica, quella composizione che nel suo largo centro gli era venuta piuttosto ovvia», ivi, pp. 17-18.

61 *S'udivano sussurri*  
62 *cupi di macroglosse*  
63 *su le peonie rosse*  
64 *e sui giaggioli azzurri.*

65 – Oh! tu lavorerai  
66 dove son io? Ma dove  
67 son io, figliuolo, sai,  
68 ci nevica e ci piove! –

69 *Una lieve ombra d'ale*  
70 *annunziò la notte*  
71 *lungo le bergamotte*  
72 *e i cedri del viale.*

73 – Oh! dolce qui sarebbe  
74 vivere? oh! qui c'è bello?  
75 Altri qui nacque e crebbe!  
76 Io sto, vedi, al cancello. –

77 *M'era la casa avanti,*  
78 *tacita al vespro puro,*  
79 *tutta fiorita al muro*  
80 *di rose rampicanti.*<sup>163</sup>

L'intreccio fitto degli elementi rimico-ritmici e retorici, dunque, se da una parte sembra riprendere e rinnovare le tecniche iterative e costruttive della canzonetta settecentesca, da confrontare ad esempio con le soluzioni strutturanti adottate da Metastasio per le sue arie e da Vittorelli per le *Anacreontiche ad Irene*<sup>164</sup>, dall'altra dà come esito la complicazione degli aspetti non solo emotivi ma soprattutto semantici e simbolici del testo. L'iterazione infatti, adoperata, oltre che per modellare l'architettura testuale, anche e soprattutto per evidenziare e caricare la singola parola di valori ulteriori, determina un plusvalore in termini di densità simbolica che a sua volta

---

<sup>163</sup> Corsivi non originali.

<sup>164</sup> «è naturalmente anche alla tecnica della ripetizione strutturante che Vittorelli affida la coesione dell'organismo metrico. Vi distingueremo tre modalità fondamentali: / a) la ripetizione (perlopiù di tipo anaforico) che allaccia il primo verso delle sottounità metriche. [...] b) ripetizioni tra elementi lessicali della prima e della seconda strofa collocate in posizione asimmetrica: [...] c) forme di parallelismo tra figure di ripetizione. [...] Vittorelli applica dunque a un organismo testuale più ampio le tecniche della ripetizione strutturante che Metastasio aveva elaborato per l'aria, [...] La tipologia delle figure [di ripetizione] è perfettamente sovrapponibile a quella dell'aria metastasiana. [...] a) *geminatio* e bipartizione anaforica del verso: [...] b) strutturazione anaforica del primo e del secondo distico del tetrastico [...] c) strutturazione anaforica del tetrastico. [...] d) distribuzione di un'anafora trimembre all'interno del tetrastico. [...] e) anafora tra versi delle due emistrofe. [...] f) disposizione in parallelo di figure anaforiche, [...]» in ZUCCO 2009, pp. 144-147. Confrontando le strategie iterative vittorelliane e, per analogia, quelle metastasiane, con quelle pascoliane osservate, è possibile stabilire, posto un utilizzo flessibile e variato delle tecniche da parte di Pascoli, numerosi parallelismi.

corroborata l'effetto patetico e spesso drammatico che la ripetizione produce in sé. Il ruolo connettivo affidato alla ripetizione rimica, lessicale e ritmica non si risolve dunque solo nella possibilità di legare e compattare strutturalmente e fonicamente il testo, ma contribuisce inoltre a unificarlo sul piano atmosferico in cui segno e significato vengono a coincidere<sup>165</sup>.

Dall'analisi proposta emerge dunque come buona parte delle risorse iterative messe a disposizione dalla tradizione della canzonetta settecentesca vengano adoperate, mescolate e sovrapposte, nonché complicate da nuove soluzioni (*in primis* la creazione del ritornello onomatopeico) per essere rifunzionalizzate in conformità alla poetica simbolista dell'autore. Specificamente pascoliana risulta quindi la frequente attribuzione di valore semantico alle risorse ritornellanti, rintracciabile nella verbalizzazione dell'onomatopea e nella sua semantizzazione, nel superamento della funzione meramente ritmica del ritornello e nella sua adozione quale verso marcato portatore di un senso pieno e spesso polivalente, nel plus-valore assegnato alla parola-rima in quanto parola-tematica o parola-simbolo, nella costellazione di valori attribuibili a specifiche clausole rimiche<sup>166</sup> nonché nel concorso delle diverse soluzioni foniche, retoriche e sintattiche con valore costruttivo al rafforzamento e all'arricchimento della semantica testuale. In altre parole Pascoli viene a investire al massimo grado gli strumenti retorici e più in generale formali di quella che Riffaterre chiama «obliquità semantica»<sup>167</sup>, potenziandone considerevolmente il valore allusivo atto a restituire la «significanza»<sup>168</sup> del testo.

---

<sup>165</sup> A proposito dei «valori di senso promossi da elementi designati come *non semantici*», Beccaria (BECCARIA 1989, p. 164) scrive che in Pascoli i «valori materici» influiscono «sulle valenze della semanticità denotativa per rinnovarle, ri-crearle, rifondarle, liberando un senso non convertibile negli elementi che singolarmente lo promuovono.»

<sup>166</sup> Marcon (MARCON 2002, pp. 167-174: 171, testo e nota 70) parla di «fonosimbolismo polivalente» per i dispositivi rimici pascoliani.

<sup>167</sup> RIFFATERRE 1983, p. 24.

<sup>168</sup> Ivi, p. 25.

### 3.3 Aspetti della versificazione

Uno sguardo alla prassi versificatoria pascoliana, mirabilmente studiata, tra gli altri, da Bigi, Pazzaglia e Mengaldo<sup>169</sup>, è utile non solo per un confronto rispetto alla tradizione lirica e melica sette- e ottocentesca, ma anche per comprenderne l'influenza rispetto alle realizzazioni canzonettistiche novecentesche.

Un primo aspetto su cui soffermarsi riguarda la commistione di versi parisillabi e imparisillabi che, praticata dalla canzonetta cinque-settecentesca e proseguita nell'Ottocento, trova nelle *My* e nei *CCV* un terreno di sviluppo particolare. Se la compaginazione di versi pari e dispari sembra orientarsi, almeno nell'Ottocento, a una resa prosastica anziché cantabile del dettato<sup>170</sup>, le soluzioni prosodiche adottate da Pascoli nel combinare le due tipologie paiono a un primo sguardo orientarsi nel senso di una loro armonizzazione. I tipi versali accostati, ad accenti fissi e mensuralmente prossimi, si caratterizzano per una scansione accentativa scalare di modo che, tolta l'anacrusi, il *pattern* ritmico degli uni si possa sovrapporre perfettamente a quello degli altri. Così accade nei componimenti in cui si combinano novenari ad anfibrachi e decasillabi anapestici (*La felicità*, *Sorella*, *X Agosto*, *L'anello*, *Agonia di madre*, *Lapide* e *Alba* nelle *My*, *Fanciullo mendico* nei *CCV*) e in quelli che accostano novenari giambici e ottonari trocaici (*La partenza del boscaiolo*, *Il compagno dei taglialegna* e *La squilletta di Caprona*, tutti appartenenti ai *CCV*). La cellula anfibrachica invece costituisce l'unità prosodica fondamentale che permette di omogeneizzare ritmicamente novenari, senari e trisillabi, rendendo gli ultimi due versi sottomisure dalla prima lunghezza. Nelle *My* il senario si combina col trisillabo in *Canzone d'aprile*, mentre viene innestato su una base di novenari dattilici e accostato al trisillabo ne *Il rosicchiolo*; nei *CCV* senario e trisillabo sono compaginati ne *Il croco*, mentre il novenario dattilico si combina con senario e/o trisillabo in ben diciassette poesie: *La poesia*, *Nebbia*, *Notte d'inverno*, *Per sempre*, *La nonna*, *La canzone della granata*, *La capinera*, *Canzone di marzo*, *Il sonnellino*, *La bicicletta*, *La canzone dell'ulivo*, *La guazza*, *La canzone del girarrosto*, *La mia sera*, *Maria*, *Il mendico*, *Le rane*<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> Cfr. BIGI 1962, PAZZAGLIA 1972, MENGALDO 1990<sub>b</sub>.

<sup>170</sup> BOZZOLA 2016, pp. 38-44.

<sup>171</sup> Cfr. MENGALDO 1990<sub>b</sub>, pp. 94-95 e n. 10.

Tuttavia, «anche quando assume un metro “fisso” e “cantilenante” qual è il novenario» Pascoli trova sempre il modo «di eludere le rigide geometrie accentuative, la monotonia delle percussioni»<sup>172</sup>. Ad esempio in presenza di quella che Mengaldo chiama «conformità ritmica [...] discreta e non continua» tra decasillabi anapestici e novenari dattilici, la dialettica tra modello metrico e organizzazione semantico-sintattica viene a scardinare non di rado la cadenza meccanica di fondo. Ciò si verifica ad esempio in corrispondenza di forti pause sintattico-espressive, di incisi o di esclamazioni che costringono a interrompere l'esecuzione continua del verso e a dare rilievo ai suoi singoli segmenti. Nelle *Elegie* myricce il cortocircuito ritmico si osserva specialmente laddove la temperatura patetica del componimento s'innalza, esigendo non solo materialmente un'accentazione più fitta, ma soprattutto una dizione espressivamente più franta e rallentata. Nell'ultima quartina di *X Agosto*, ad esempio, non solo i decasillabi si arricchiscono di un nuovo *ictus* in prima o seconda posizione, scardinando ogni prevedibile scansione, ma soprattutto i primi due versi presentano una segmentazione interna che porta a scandire e a isolare, quasi al di fuori della catena ritmica, sintagmi e parole, facendole riecheggiare ieraticamente secondo una modalità che con facilità si proietta nell'esecuzione dei due versi seguenti, realizzando, malgrado l'inerzia prosodica di base, una decelerazione finale. Addirittura gli *ictus* a contatto in seconda e terza sede del primo verso sembrano, per la pausa che li separa, non cozzare nemmeno, mentre l'*enjambement* sintagmatico tra primo e secondo verso frange la lineare e predefinita movenza del verso. Si segnalano con le barre verticali le soste sintattico-espressive presenti e possibili, che si prestano a evidenziare pressoché ciascun elemento sintagmatico, lessicale e interiettivo dei versi:

E tu,   Cielo,   dall'alto   dei mondi	2-3	6	9	
sereni,   infinito,   immortale,	2	5	8	
Oh!   d'un pianto   di stelle   lo inondi	1	3	6	9
quest'atomo   opaco   del Male!	2	5	8	

Il modello metrico latente e la cadenza sintattico-espressiva si divaricano ancora di più nella quartina incipitaria di *Agonia di madre*:

Muore. Sfugge alla morta pupilla	1	3	6	9
----------------------------------	---	---	---	---

<sup>172</sup> PAZZAGLIA 1972, pp. 123-124.

già il bimbo che geme al suo piede:	2	5	8
ode un suono lontano di squilla:	1	3	6 9
son due... gli occhi, grave, apre: vede.	2-3	5-6	8

Il deciso *incipit* trocaico dei due decasillabi, cui segue, almeno al v. 1, una cesura metrico-sintattica dopo la seconda sillaba, inverte l'andamento ritmico del verso, conferendogli cadenza dattilica. Il v. 2 principia con il monosillabo «già» il quale, secondo il *pattern* prosodico di base, dovrebbe oscurare il proprio accento in favore di quello di «bimbo» che cade in seconda posizione; tuttavia l'iperbato che colloca l'avverbio all'inizio del verso ne viene a marcare il peso e di conseguenza ad accentarne ambiguamente l'*ictus*: si produce così uno sbilanciamento ritmico alla sinistra del verso che determina un effetto dissonante, stemperato solo dalla seconda metà del verso. L'ultimo verso, infine, appare fitto di accenti e contracenti, ciascuno dei quali evidenziando un nucleo semantico-lessicale ne mette in risalto anche l'autonomia e l'isolamento ritmico: il verso risulta in questo modo particolarmente franto, sia sul piano sintattico, essendoci segni d'interpunzione pressoché dopo ogni parola, sia sul piano ritmico-verbale. Il modello dattilico di base è contraddetto dal surplus degli accenti e la misura torna al prezzo di una forzosa sinalefe tra «grave» e «apre», i cui due *ictus* vengono a cozzare come annullando astrattamente la battuta atona e la cesura necessarie invece concretamente all'esecuzione perentoria e sostenuta del verso.

Variazioni prosodiche puntiformi o sistematiche e organizzazione sintattico-espressiva possono dunque alterare il *pattern* ritmico astratto, scardinandone qualsivoglia predefinibile cadenza. L'effetto sortito, oltre che impreveduto e spesso ambiguo, può risultare, come si è visto, dissonante se non, talvolta, quasi prosastico. Così ad esempio la quartina finale di *Lapide* dove la forte perturbazione sintattica provocata da diversi iperbati e la serie continua di *enjambement* vengono rispettivamente a privare di autonomia ritmico-sintattica i versi e a offuscarne i confini: si determinano così nuove scansioni intonative che, non tenendo presenti i limiti orizzontali dei versi, ne vengono a obliterare le cadenze intrinseche. La presenza di *ictus* ribattuti, inoltre, contribuisce a sbilanciare la cadenza periodica dei novenari, peraltro scossi da un'attorta organizzazione sintattica, che incide ambiguamente sulla resa ritmica; nel primo (v. 22), ad esempio, a causa dell'iperbato, la dizione sosta prima su «pappi», sotto *ictus* di 5<sup>a</sup>, per poi scivolare piuttosto, e ormai fuori tempo, su «suoi»,



sotto accento di 7<sup>a</sup>, con l'effetto di indebolire l'*ictus* centrale; nel secondo (v. 24), l'*incipit* è frantumato in schegge ritmico-lessicali che conferiscono al verso un avvio secco, successivamente però risolto in una cadenza più regolare e ampia:

21	Lascia argentei il cardo al leggiro	1	3	6	9 <sup>173</sup>
22	tuo alito i pappi suoi come	2	5	7-8	
23	il morente alla morte un pensiero,	3	6	9	
24	vago, ultimo: l'ombra d'un nome.	1-2	5	8	

Per quanto concerne invece la compaginazione di novenari giambici e ottonari trocaici, Emilio Bigi ha interpretato il fenomeno come il tentativo di rispondere alla «fondamentale esigenza di un ritmo misterioso e cantilenante che progressivamente si scopre» dando forma novenari che, «nella mescolanza con versi più rari», perdessero «la loro troppo abituale e robusta sonorità»<sup>174</sup>. E di cantilena si può ben parlare per esempio per *La partenza del boscaiolo* per i cui novenari di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> Pazzaglia parla di «soluzione melica»<sup>175</sup>, vista la «figura accentuativa tripartita, perfettamente bilanciata nel primo e nel terzo “piede”, e con l'agilissima inarcatura melodica del secondo, che ha un ritmo ascensionale di canto spiegato»<sup>176</sup>. Questo tipo ritmico si impone nella prima stanza del componimento; il suo ritmo viene sostenuto dall'ottonario di 1<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> al v. 4 e contrappuntato, ma senza dissonanze, da quelli di 3<sup>a</sup> ai vv. 2 e 6, conferendo all'*incipit* della poesia un andamento rapido e insieme disteso, su pochi e ben calibrati *ictus*:

1	La scure prendi su, Lombardo,	2	*	6	8 <sup>177</sup>
2	da Fiumalbo e Frassinoro!	3		7	
3	Il vento ha già spiumato il cardo,	2	*	6	8
4	fruga la tua barba d'oro.	1		5	7
5	Lombardo, prendi su la scure,	2	*	6	8
6	da Civago e da Cerù:	3		7	
7	è tempo di passar l'alture:	2		6	8
8	<i>tient'a su! tient'a su! tient'a su!</i>	3		6	9

Non sempre tuttavia si ha una rispondenza scalare perfetta dei moduli giambico e trocaico di modo da determinare, con Mengaldo, «una continuità ritmica non integrale e

<sup>173</sup> Si legge con dieresi su «argentei».

<sup>174</sup> BIGI 1962, p. 48.

<sup>175</sup> PAZZAGLIA 1972, p. 106.

<sup>176</sup> *Ibidem*.

<sup>177</sup> L'assenza del potenziale *ictus* di 4<sup>a</sup>, qui come ai vv. 3 e 5, si deve al carattere “melico” di questo tipo di novenario giambico, che viene a configurarsi come una sorta di verso a percussioni fisse, in grado di attrarre su di sé gli accenti fonologici delle circostanti sedi sillabiche prive di “eleggibilità” accentuale.

senza soluzioni [...] ma frazionata e tuttavia costante perché riprende tal quale ad ogni distico»<sup>178</sup>. Talvolta infatti si possono osservare degli scarti ritmici forti oppure discrasie accentuali per cui i modelli giambico e trocaico, pur realizzati, non vengono a corrispondersi gradualmente per posizione di *ictus* o per cui la forte dissimilarità tra quantità di percussioni nell'uno e nell'altro porta a complessivi disequilibri ritmici. *Il compagno del taglialegna* presenta un po' tutti questi fenomeni. Nella seconda stanza, vv. 7-12, ad esempio, l'ottonario al v. 10, oltre a non presentare un andamento trocaico, risulta particolarmente scarico di accenti, determinando un effetto ritmico inatteso non solo in rapporto al novenario che lo precede, particolarmente ricco di *ictus*, ma anche all'interno dell'intera strofa, dove le altre relazioni accentuali vengono bene o male ottemperate:

7	A due a due: l'uno tra il vento,	2	4-5	8
8	l'altro, inginocchiato, in faccia.	1	5	7
9	Da basso il vecchio bianco e scento,	2	4	6 8
10	in alto la gioventù.	2		7
11	E forza con le forti braccia!	2		6 8
12	Su e giù, e su e giù.	1	3 5	7

Ancora più evidenti risultano le anomalie ritmiche nelle stanze quarta e quinta (vv. 19-30):

#### IV

19	Il Santo aveva da piombare	2	4	8
20	un bel toppo di cipresso.		3	7
21	Maria restava al focolare,	2	4	8
22	che dava latte a Gesù.	2	4	7
23	Ora il pittiere era lì presso.	1	4-5	8
24	Disse il Santo: – Vien qui tu! –	1	3	6-7

#### V

25	Tuffò la spugna il Santo, ed ecco	2	4	6 8
26	tinse di sinopia il filo.	1		5 7
27	– Un capo tieni tu col becco –	2	4	6 8

<sup>178</sup> MENGALDO 1990b, p. 100.

28	disse al pittiere: – costì –	1	4	7
29	Maria non più dal dolce asilo	2	4	6 8
30	ora udiva <i>sci... sci... sci...</i>	1	3	5//6//7

L'ottonario non trocaico al v. 22, pur replicando l'*incipit* giambico del novenario che lo precede, sembra non integrarsi armonicamente nella partitura ritmica, mentre l'ottonario dattilico del v. 28 sortisce, in relazione al verso che precede e a quelli che seguono, un effetto prosastico di scollamento ritmico, accentuato anche dalla cesura dopo la quinta sillaba, che smorza la possibilità di una, almeno circoscritta, cantilena dattilica. Al v. 24, inoltre, il modello trocaico latente viene ambigualmente a configgere con la realizzazione fonologica del sintagma «vien qui tu!»: la pressione della matrice ritmica – se pure già indebolita dalle precedenti infrazioni – suggerisce infatti un'accentazione di 5<sup>a</sup> data dalla possibilità di insistere sul verbo, che viene però disattesa dalla realizzazione complessiva del sintagma. Il novenario al v. 23, poi, sacrifica parte della sua cadenza giambica percuotendo il primo *ictus* sulla prima sillaba e togliendo centralità a quello di 4<sup>a</sup> per la presenza del concorrente ribattuto di 5<sup>a</sup>. Il novenario e l'ottonario ai vv. 25-26, inoltre, pur concretizzando rispettivamente le cadenze giambica e trocaica, realizzano diversi rapporti tra i rispettivi *ictus*, impedendone una reciproca combaciabilità scalare che sia non tanto perfetta quanto almeno apprezzabile: tra il primo e secondo accento dell'ottonario di 1<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, infatti, intercorrono ben tre tempi deboli, intervallo che nel novenario che precede non supera mai la singola sillaba. Al v. 30, infine, non potendo determinare gerarchie accentative tra i membri equivalenti della serie iterativa «*sci... sci... sci...*», nemmeno sulla base di un aprioristico ritmo trocaico – già infatti più volte disatteso –, risulta necessario conferire il medesimo peso a ogni particella onomatopeica, dotando ciascuna di un accento metrico, eseguibile nel contesto di una lettura rallentata, come la stessa punteggiatura suggerisce; ne risulta, ancora una volta, l'andamento imprevedibile del verso.

Ulteriori scarti ritmici sono osservabili poi nella sesta stanza: qui gli ottonari ai vv. 34 e 36 presentano una scansione dattilica, con forte effetto dissonante rispetto alle cadenze giambiche che li precedono, ma capaci, riflettendosi l'uno nell'altro a breve distanza – anche grazie alla rima che li lega –, di creare una nuova imprevista rispondenza

prosodica. Come già rilevava Pazzaglia<sup>179</sup>, al v. 35 si osserva poi un imprevedibile novenario ipometro, con ribattimento di *ictus* in 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> sillaba; il verso può tuttavia essere normalizzato, conferendo peso sillabico alla pausa sintattica segnalata dai due punti («Ma ecco si sentì: AVE!», 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>). Dopo un *incipit* strofico regolare, dunque, le brusche virate ritmiche creano nuove scansioni dissonanti, non sempre sanabili se non al prezzo di concettosi virtuosismi prosodici:

## VI

31	E' sdipanava col girello,		4	8		
32	zitto, il filo per la trave.	1	3	7		
33	L'aveva teso già bel bello,		2	4	6	8
34	stava per batterlo su...	1	4	7		
35	Ma ecco si sentì: AVE!		2	6	8	
36	Era Maria con Gesù.	1	4	7		

Di qui alla fine del componimento la situazione ritmica si regolarizza, fatta eccezione per il primo verso della stanza VII, dove il novenario realizzato presenta cadenza trocaica senza per questo armonizzarsi con l'ottonario che segue a causa di una differente distribuzione e densità degli *ictus*: «Il pittance si voltò netto... / Torto venne il segno rosso», rispettivamente accentati sulle sillabe 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>.

Anche la *Squilletta di Caprona* presenta alcuni significativi scarti ritmici. Le realizzazioni anfibrachiche dei novenari ai vv. 1, 17 e 31, già rilevate Mengaldo<sup>180</sup>, non rappresentano le sole alterazioni del *pattern* ritmico, ma in loro prossimità se ne rilevano delle altre. Nel terzo gruppo strofico, ad esempio, oltre il novenario ad anfibrachi d'esordio, l'ottonario trocaico al v. 20 vede indebolirsi l'*ictus* di 3<sup>a</sup> a causa del contraccanto di 4<sup>a</sup> che, oscurandone la centralità, viene a sparigliare le simmetrie scalari tra versi:

17	Fu quando non c'era la fonte,	2	5	8	
18	né la chiesa né il becchino.	3	7		
19	Il suo muletto cadde in monte;		4	6	8
20	gli lasciò solo il bronzino,	3-4	7		
	[...].				

<sup>179</sup> PAZZAGLIA 1972, p. 105.

<sup>180</sup> MENGALDO 1990<sub>b</sub>, p. 101.

Nella quarta stanza, poi, la riproducibilità ritmica del modello è contrastata, oltre che dal novenario anfibrachico al v. 31, dall'alta concentrazione e dallo sbilanciamento alle estremità degli *ictus* dell'ottonario al v. 30, che si trova in questo modo a non poter riflettere pianamente la cadenza del novenario giambico che lo precorre:

29	che su gli abissi senza voce		4	8
30	mise il suo dondolio blando;	1	3	6-7
31	ognuno fa il segno di croce		2	5 8
32	che si fa pericolando.		3	7

Più monotona e regolare si avverte la cadenza anfibrachica quando il novenario viene compaginato da solo o coi suoi sottomultipli: il parisillabo senario e l'imparisillabo ternario. Non mancano tuttavia, come sottolinea Mengaldo, «scansioni [...] che scartano rispetto a quelle previste dalla serie testuale. Né tanto meno [...] scansioni “arricchite” rispetto alla normalità del modulo, il che sembra avvenire [...] di preferenza con *ictus* ribattuti in 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>-8<sup>a</sup>»<sup>181</sup>. Rispetto a queste osservazioni si può aggiungere che gli scarti ritmici e/o gli incrementi delle percussioni tendono in certi testi ad addensarsi in brevi sequenze in cui la cadenza perde per un momento la sua periodicità. Così ad esempio accade nella terza strofe de *La nonna*, dove i versi, sintatticamente ed espressivamente frammentati da pause e sospensioni, si infittiscono di *ictus* (vv. 11 e 15) e talvolta trasformano il proprio profilo accentuale assumendo cadenze differenti da quella anfibrachica; al v. 13, in particolare, la percussione sulle prime tre sedi dispari muta il ritmo in trocaico e non basta la pressione dei novenari anfibrachici contigui a ripristinare la scansione di base, complice anche la loro esecuzione ritmicamente attenuata dalle pause che rompono momentaneamente il loro andamento cantilenante:

11	Sì, solo; sì, sempre, dal canto	1-2	4-5	8
12	del fuoco, dall'umile trono;		2	5 8
13	sì, per ogni scoppio di pianto,	1	3	5 8
14	per ogni preghiera: <i>perdono</i> ,		2	5 8
15	sì... <i>voglio</i> , sì... <i>sì!</i>	1-2	4-5	

---

<sup>181</sup>Ivi, p. 95, n. 9.

Un altro esempio può essere tratto da *Le rane*, dove ai vv. 31-34 il modello ad anfibrachi di base viene per due volte (vv. 32 e 34) ottenuto soltanto grazie al sostegno di *ictus* secondari su sillabe atone e dove gli accenti ribattuti a metà o alla fine dei versi tendono a movimentarli o a sbilanciarli ritmicamente; qui, tuttavia, la pressione ritmica esercitata dal contesto metrico e impressa soprattutto dal novenario iniziale agisce con più forza rispetto all'esempio precedente:

Per l'aria, mi giungono voci	2	5	8
con una sonorità stanca;	[2]	[5]	7-8
Da siepi, lunghe ombre di croci	2	4-5	8
si stendono su la via bianca.	2	[5]	7-8

Scarti ritmici isolati con effetti analoghi, capaci cioè di incidere non tanto sul proprio andamento ma di influenzare quello di una sequenza, se pur breve, si rilevano non di frequente e specialmente se collocati in sedi marcate. Nella poesia appena citata l'ultima stanza, dall'*incipit* fortemente cadenzato, si chiude su un cambio di ritmo tanto forte quanto orchestrato a partire da elementi minimi che, sommandosi, danno corpo a una nuova scansione ritmica concorrente a quella proposta dalla metrica: lo scarto ritmico di una battuta che anticipa l'*ictus* sulla prima sillaba, la cesura al mezzo, segnata da parallelismo sintattico con ripresa anaforica e dall'arsi in prima sede del nuovo emistichio, e infine l'*enjambement*, per cui il senso della nuova frase si completa nel verso successivo, contribuiscono a creare una nuova segmentazione metrico-sintattica che influisce sull'esecuzione e dunque sul ritmo di questa conclusione di componimento. Si esemplifica ponendo a confronto l'originale con la ricostruzione dei versi sulla base del ritmo, ivi inteso come combinazione di fattori accentuali, sintattici e retorici:

E sento nel lume sereno	2	5	8	E sento nel lume sereno	2	5	8
lo strepere nero del treno	2	5	8	lo strepere nero del treno	2	5	8
che non s'allontana, e che va	[2]	5	8	che non s'allontana, e che va	[2]	5	8
cercando, cercando mai sempre	2	5	8	cercando, cercando mai sempre	2	5	8
<u>ciò che</u> non è mai, <u>ciò che</u> sempre	1	5-6	8	<u>ciò che</u> non è mai,	1	5	
sarà...	2			<u>ciò che</u> sempre sarà...	1	3	6

Le alterazioni e le dissonanze ritmiche osservate nei testi che combinano misure pari e dispari non dipendono quindi dall'incompatibilità ritmica tra parisillabi e

imparisillabi, che anzi grazie ai moduli scalari o iterativi adoperati presentano cadenze tendenzialmente omogenee, né quelle delle poesie dove vengono accostate lunghezze maggiori con le loro sub-unità (novenari dattilici con senari e trisillabi ) dipendono da eclatanti rotture, quanto piuttosto da scarti e contrappunti ritmico-sintattici minimi che, per brevi sequenze, vengono a disinnescare i moduli di base, con effetti improvvisamente dissonanti.

Di vera e propria «prosasticizzazione» parla invece Bozzola relativamente all'accostamento di profili ritmici differenti per una stessa misura<sup>182</sup>. Il critico cita, per le *My*, l'aritmia al v. 18 di *Al fuoco*, dove il ritmo trocaico dominante degli ottonari viene disatteso facendo slittare l'*ictus* sulla 4<sup>a</sup> sillaba senza possibilità di alcuna compensazione («Ogni bimbo al suo fiore alza / la mano e... scivola e va», vv. 17-18). Ma, mentre tale fenomeno si presenta qui come un'anomalia circoscritta, esso si rende sistematico in diverse poesie dei *CCV* dove i diversi profili ritmici rivestono quasi sempre una specifica posizione entro la strofa, acquistando così una funzione strutturante<sup>183</sup>.

Profili ritmici diversi compaginati nelle stanze secondo *pattern* regolari interessano, ad esempio, i settenari di *Foglie morte* e di *Temporale*. Nel primo testo la netta predominanza del tipo melico, impiegato nei primi quattro versi di ogni pentastico, conferisce al componimento un «andamento da canzonetta»<sup>184</sup>, destinando la frizione ritmica alla chiusa di stanza, demarcandone così il confine inferiore. Talvolta, tuttavia, l'assenza di un accento forte di 4<sup>a</sup> nei versi che precedono e seguono i settenari lirici<sup>185</sup> di chiusura anticipa e prolunga il vero e proprio scarto, intensificando la sensazione di momentaneo scombinamento ritmico. Si vedano in proposito i versi tra la penultima e l'ultima stanza: l'inerzia ritmica data dal modulo giambico si interrompe dapprima al v. 44, dal forte *incipit* trocaico e dal corpo scarico di accenti portanti, per essere ulteriormente negato tra i vv. 45-46 a cavallo tra le strofe; qui, infatti, grazie all'*enjambement* interstrofico l'uscita tronca del settenario di 3<sup>a</sup> al v. 45 viene a far

---

<sup>182</sup> BOZZOLA 2016, pp. 118 sgg.: 118.

<sup>183</sup> MENGALDO 1990<sub>b</sub>, pp. 104-109.

<sup>184</sup> NAVA 2012, p. 189.

<sup>185</sup> In questo studio con «settenario lirico» si vuole intendere un settenario il cui trattamento ritmico risulti alternativo rispetto alla cadenza melica, con particolare riferimento al profilo del verso con *ictus* centrale di 3<sup>a</sup>, in conformità all'impiego che ne fa Bozzola ne *L'autunno della tradizione* («È notevole, viceversa, che la tradizione lirica, nel suo momento metricamente fondativo e istituzionale, valorizzi il tipo con accento portante di terza, che possiamo pertanto definire per opposizione [al tipo melico] *settenario lirico*», BOZZOLA 2016, p. 116).

ribattere il proprio accento contro quello di 1<sup>a</sup> del v. 46, determinando due forti percussioni a contatto, tanto più evidenti quanto isolate dal primo *ictus* che segue, posto in punta di verso. Lo sbilanciamento melodico prosegue nel verso successivo, anch'esso privo di forte *ictus* centrale, mentre il ritmo, che inizia a riassetarsi più decisamente a partire dal v. 48, viene presto di nuovo disatteso dal settenario di 3<sup>a</sup> in chiusura (vv. 41-50):

Noi c'indugiammo dove	4	6
nascemmo, un po', ma era	2	4 6
per ricoprir le nuove	4	6
gemme di primavera... –	1	6
Così dicono, e <i>fru...</i>	3	6
partono, ad un rabuffo	1	6
più stridulo e più forte.	2	6
E tra un voletto e un tuffo	4	6
vanno le foglie morte,	1	4 6
e non tornano più.	3	6

In *Temporale* il cortocircuito ritmico si realizza più frequentemente, intensificato anche dalla struttura tristica delle strofe che permette ai settenari di 3<sup>a</sup>, posti in coda a ogni terzetto, di intervallare con maggiore frequenza i settenari melici delle prime due sedi. I primi due versi della prima strofa, inoltre, presentano un andamento ritmico solo astrattamente melico: al v. 1, dopo un *incipit* di 1<sup>a</sup>, la sintassi franta spezza infatti con forte cesura di 4<sup>a</sup> la linea melodica del verso, mentre il v. 2 si apre con un altro forte *ictus* di 1<sup>a</sup>, cui segue una lunga valle accentuale fino alla percussione di 6<sup>a</sup>. La cadenza melica emerge nettamente, dunque, solo a partire dalla seconda terzina e mai non si impone per più di due versi che subito l'accento di 3<sup>a</sup> dell'ultimo verso la viene a negare:

1	È mezzodì. Rintomba.	1	4	6
2	Tacciono le cicale	1		6
3	nelle stridule seccie.		3	6
4	E chiaro un tuon rimbomba	2	4	6
5	dopo uno stanco, uguale,	1	4	6
6	rotolare di breccie.		3	6
7	Rondini ad ali aperte	1	4	6
8	fanno echeggiar la loggia	1	4	6
9	de' lor piccoli scoppi.		3	6



Il ritmo cantabile del settenario di 4<sup>a</sup> può poi passare in netta minoranza in quelle strofe in cui l'incontro di accenti al centro del verso profila uno schema solo potenzialmente ancipite, apparentemente oscillante tra schema melico e lirico, salvo poi concretare decisamente il secondo piuttosto che il primo. Così ad esempio accade nella quinta stanza, dove gli accenti ribattuti di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> sillaba del primo verso sono provocati dal forte cozzo di parola tronca e parola sdrucciola: «un tuon sgretola l'aria». Nello scontro tra i due *ictus* si materializza la forza dura e dirompente del tuono, che riecheggia, seguendo l'andamento discendente della proparossitona, nelle sillabe atone poste tra la percussione di 3<sup>a</sup> e di 6<sup>a</sup>. L'*ictus* di 3<sup>a</sup>, dunque, non si appoggia semplicemente a quello di 2<sup>a</sup> per essere da questo neutralizzato nel tentativo di ricondurre il verso entro il modello melico, ma entrambi gli accenti sono iconicamente marcati e contribuiscono a tratteggiare un andamento tutt'altro che pacificamente giambico del verso: quest'ultimo infatti appare fortemente sbilanciato a sinistra per il peso e l'intensità di queste percussioni, che ne determinano un andamento ritmicamente decrescente e imprevedibile. Il settenario in questione dunque, per la sua natura non pronosticabile e la cadenza differente rispetto a quelle dei versi circostanti, appare squisitamente lirico e non melico. La varietà ritmica si assapora quindi in tutta questa terzina, caratterizzata com'è da cadenze mai ripetitive (vv. 13-15):

Un tuon sgretola l'aria.	2-3	6
Sembra venuto sera.	1	4 6
Picchia ogni anta su l'anta.	1	3 6

Anche nella stanza successiva (vv. 16-18) il ritmo melico viene meno. I primi due versi, del tutto scarichi di *ictus* al centro, presentano infatti un deciso *incipit* di 1<sup>a</sup>, sottolineato dall'allitterazione di /s/, che viene a combaciare con l'esordio del settenario di 3<sup>a</sup> al v. 18; la forte pausa interna al v. 16 e l'*enjambement* tra i vv. 16-17 contribuiscono inoltre a creare nuove segmentazioni intra- e intersillabiche, rendendo maggiormente varia l'esecuzione ritmica dei versi:

Serrano. Solitaria	1	6
s'ode una capinera,	1	6
là, che canta... che canta...	1	3 6

Casi simili si osservano ancora nella nona stanza. L'aritmia del verso centrale, accentato di 3<sup>a</sup>, può essere solo forzatamente corretta con un poco probabile contraccanto di 4<sup>a</sup>, mentre le continue inarcature definiscono un ritmo metrico-sinattico non pacificato e sempre teso tra combinazioni differenti («Cresce in un gran sussulto / l'acqua, dopo ogni rotto / schianto ch'aspro diroccia»). Nell'ultima terzina, infine, l'evanescenza dell'*ictus* di 3<sup>a</sup> del secondo verso e la debolezza dell'attacco di 2<sup>a</sup> del terzo restituiscono una scansione accentuale ambigua e sfumata, tale tuttavia da determinare l'inversione nella struttura strofica dei due diversi tipi ritmici del settenario:

tra il vento e l'acqua, buono,	2	4	6
s'ode quel croccolare	1	3	6
co' suoi pigolii dietro.	2		5-6

Per quanto concerne «l'alternarsi dell'ottonario comune con l'ottonario accentato sulla 4<sup>a</sup> e sulla 7<sup>a</sup> sillaba», realizzato nelle doppie quartine de *La tovaglia*, Bigi ha affermato che esso «crea un andamento musicale dissonante»<sup>186</sup>, osservazione confermata anche da Bozzola<sup>187</sup>, secondo cui «L'effetto prosastico della commistione è accresciuto dalla varianti ritmiche interne alle singole posizioni». Bozzola sostiene la sua tesi rimandando alla prima stanza del componimento, ritmicamente varia. Interessanti, tuttavia, risultano anche la quarta e l'ultima stanza nelle quali i tipi trocaico e dattilico<sup>188</sup> sembrano sovrapporre e ibridare per un momento le due cadenze. Se in ogni gruppo strofico alle prime tre sedi dispari è sempre assegnato il tipo trocaico e alle restanti la variante con *ictus* di 4<sup>a</sup>, al v. 30, corrispondente alla sesta posizione del quarto ottastico, si dovrebbe trovare un ottonario dattilico mentre invece si osserva, dopo un esordio giambico, un accento sulla 5<sup>a</sup> sillaba («riposino fino a giorno», 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>). In questo modo, oltre a scombinare il *pattern* strofico sovrapponendo al tipo giambico-dattilico quello trocaico, si determina, sull'asse verticale tra i vv. 30-32, da una parte una forte omogeneità ritmica in esordio con regolare percussione sulla 2<sup>a</sup> sillaba, dall'altra la dissoluzione di ogni prevedibilità ritmica al centro dei versi; lo

---

<sup>186</sup> BIGI 1962, p. 48.

<sup>187</sup> BOZZOLA 2016, pp. 120-121.

<sup>188</sup> Si indica in questo luogo con "dattilico" l'ottonario con *ictus* di 4<sup>a</sup>, che definisce nell'ultima parte del verso una cadenza dattilico-trocaica (-UU-U). Se non viene omissso, l'accento iniziale oscilla plasticamente tra la 1<sup>a</sup> e la 2<sup>a</sup> sede.

scardinamento del ritmo dattilico al v. 30 impedisce infatti alla realizzazione perfetta del verso successivo di imporre verticalmente anche sull'ultimo la propria meccanica cadenza, lasciandolo invece teso tra i suoi due estremi accentuali (vv. 29-32):

che alla mensa torno torno	3	5	7
riposino fino a giorno,	2	5	7
cercando fatti lontani	2	4	7
col capo tra le due mani.	2		7

Anche nell'ultima stanza lo schema che compagina regolarmente i diversi tipi prosodici sembra essere contraddetto dalla configurazione del primo verso che presenta un forte scontro di *ictus* tra la 3<sup>a</sup> e la 4<sup>a</sup> sillaba («– Pane, sì... pane si chiama», 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>). L'effetto prosastico dato dalla mescolanza delle due diverse cadenze si rafforza dunque grazie all'impossibilità di confermare sempre la tenuta dello schema che dovrebbe avvicendarle regolarmente. La scansione astratta dei versi viene inoltre continuamente riscritta da un'esecuzione franta, fondata su una sintassi che si dà per schegge intervallate da pause e sospensioni che disattivano ulteriormente qualsiasi spinta inerziale del ritmo:

– Pane, sì... pane si chiama,	1	3-4	7
che noi spezzammo concordi:	2	4	7
ricordate?... È tela, a dama:		3	5 7
ce n'era tanta: ricordi?...	2	4	7
Queste?... Queste sono due,	1	3	5 7
come le vostre e le tue,	1	4	7
due nostre lagrime amare	2	4	7
cadute nel ricordare!	2		7

Della mescolanza di diversi tipi di novenario<sup>189</sup> (dattilico, trocaico, giambico e le loro concrete realizzazioni) parla, dopo Bigi e Pazzaglia, soprattutto Mengaldo<sup>190</sup> che

<sup>189</sup> Dal vasto repertorio assemblato da Zucco (2001, pp. 225-264) per la morfologia strofica dell'ode-canzonetta del Settecento emerge l'assenza del novenario, verso protagonista delle *My* e *CCV*. Questa mancanza, se in minima parte può essere spiegata dalla scelta programmatica dello studioso di non includere nella schedatura le arie dei melodrammi e le cantate, in larghissima parte è da attribuirsi alla tradizionale marginalità della misura, assai scarsamente frequentata fino all'Ottocento, quando, a partire da Tommaseo, comincerà a ottenere sempre più spazio nella lirica italiana fino a acquistare una nuova visibilità con le sperimentazioni barbare di Carducci (cfr. PAZZAGLIA 1974<sub>a</sub>, p. 79). Malgrado quella che Zucco chiama l'«azione ostracistica che il Metastasio esercitò contro il novenario» (2005, p. 342) e le ripercussioni di tale scelta sulla melica settecentesca, tra il XVII e il XVIII secolo la misura ebbe comunque un suo spazio nella poesia per musica: novenari dattilici, con *incipit* anapestico o con accenti di 3<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sillaba si trovano in serie isocoliche o in associazione a parisillabi e imparisillabi brevi in arie e

individua, per i componimenti che se ne avvalgono, due sottogruppi: un primo dove al novenario sono accostati «versi altri dai suoi sottomultipli o dai suoi vicini di misura, e/o onomatopeici»<sup>191</sup>, e un secondo dove la misura è utilizzata da sola. Tra i primi rientrano cinque: *L'uccellino del freddo*, *Il primo cantore*, *La figlia maggiore*, *Il viatico* e *In viaggio*; mentre tra i secondi se ne contano otto: *La voce*, *La vite*, *Il ritorno delle bestie*, *Il gelsomino notturno*, *Il poeta solitario*, *La servetta di monte*, *Il fringuello cieco* e *Commiato*. Tutti tra questi ultimi, a parte *Il fringuello cieco* e *Commiato*, presentano, contrappuntati da sporadiche eccezioni, *pattern* strutturanti che assegnano determinati tipi ritmici a specifiche sedi strofiche.

Sebbene la compresenza di accentazioni diverse per una stessa misura favorisca esiti non infrequentemente prosastici, la regolata disposizione dei ritmi e in particolare il loro accorpamento per blocchi compatti spesso ne preclude la mescolanza sfavorendo anzi esiti dissonanti. Ciò accade specialmente in poesie quali *La vite*, *Il ritorno delle bestie* e *La servetta di monte*: qui infatti i differenti tipi ritmici non si alternano né si mescolano ma, disponendosi in insiemi compatti, articolano in diverse e distinte parti la strofa. L'organizzazione in distici caratterizza, per cadenza e sintassi, le quartine del primo componimento, formate da due novenari trocaici più due novenari dattilici; i tetrastici della seconda chiudono, dopo tre novenari trocaici, su ritmo anfibrachico; gli esastici dell'ultima fanno seguire a un tetrastico fondato su ritmo trocaico un distico a cadenza dattilica. I due modelli ritmici vengono quindi a demarcare specifiche parti della stanza, contribuendo a renderne prevedibile l'andamento, affidando per altro sempre al cantilenante modulo anfibrachico il suggello strofico. A titolo di esempio si presti attenzione alla struttura prosodica dei versi delle prime due stanze de *La servetta*

---

cantate di autori quali Lemene, Maggi e soprattutto Apostolo Zeno (cfr. ZUCCO 2005, pp. 342-348). Nel pieno Settecento sarà tuttavia il magistero metastasiano a prevalere, tanto che tra i suoi contemporanei «la presenza del novenario non è più che episodica» (ZUCCO 2005, p. 346.): se ne serviranno infatti solo Goldoni, in combinazione con decasillabi, ottonari e quadrisillabi, e Paolo Rolli in alcune arie e canzonette, sia in sequenze isocoliche sia in associazione a ottonari o a settenari e quinari. Al di fuori della poesia melica, per il XVIII secolo Zucco ne ricorda l'impiego nei *Canti di Ossian* di Cesarotti (2005, pp. 346-347). Per l'Ottocento in ambito canzonettistico si deve ricordare il *Canto dei pescatori* di Remigio Zena, «in quartine, senza eccezioni, di novenari dattilici» (BOZZOLA 2016, p. 60), mentre in campo melodrammatico uno studio di Daniele Darra segnala la refrattarietà all'utilizzo della misura nei libretti per musica composti per Giuseppe Verdi (DARRA 2013, pp. 195-196). Da solo o adoperato contestualmente con altri imparisillabi o con parisillabi, il novenario resta dunque per tutto il Settecento e anche per l'Ottocento una possibilità soltanto raramente frequentata nel genere della canzonetta. In questo contesto sarà proprio Pascoli a dare nuovo spazio a questa misura, sperimentandola in nuove combinazioni scansive e associandola, con nuove soluzioni ritmiche, ad altri tipi versali.

<sup>190</sup> MENGALDO 1990<sub>b</sub>, pp. 101-109.

<sup>191</sup> Ivi, p. 101.

*di monte*, perfettamente coerente con l'articolazione sintattica e rimica (/a<sub>9</sub>babcc/) della stanza; dopo la norma stabilita nel primo esastico, nel secondo il cambio di ritmo tra primo quartetto e distico conclusivo risulta tutt'altro che imprevisto ma anzi risponde a un'esigenza ritmico-strutturale che faccia corrispondere al termine della stanza il ritmo discendente del dattilo, accennato nel penultimo e decisamente affermato nell'ultimo verso:

Sono usciti tutti. La serva	1	3	5	8
è in cucina, sola e selvaggia.		3	5	8
In un canto siede ed osserva		3	5	8
tanti rami appesi alla staggia.	1	3	5	8
Fa un giro con gli occhi, e bel bello	2		5	8
ritorna a guardarsi il pannello.	2		5	8
Non c'è nulla ch'essa conosca.		3	5	8
Tutto pende tacito e tetro.	1	3	5	8
E non ode che qualche mosca		3	6	8 <sup>192</sup>
che d'un tratto ronza ad un vetro;		3	5	8
non ode che il croccolio roco	2	[5]	7-8	
che rende la pentola al fuoco.	2		5	8

Qualcosa di simile accade anche per la divisione in distici delle quartine del *Il gelsomino notturno*, dove però i due ritmi, trocaico e dattilico, sono invertiti nella posizione. La forte paratassi, la netta autosufficienza sintattica del distico nonché, spessissimo, del verso in sé e l'assenza pressoché totale di inarcature cataforiche, specie tra primo e secondo *couplet*, rendono i versi tra loro particolarmente slegati e ritmicamente autonomi, cosicché gli scarti di cadenza appaiono giustificati da un trattamento discontinuo dei versi che ne smorza decisamente la frizione ritmica; si esemplifica con le prime due quartine:

E s'aprono i fiori notturni,	2	5	8
nell'ora che penso a' miei cari.	2	5	8
Sono apparse in mezzo ai viburni	1	3	5
le farfalle crepuscolari.	3	[5]	8
Da un pezzo si tacquero i gridi:	2	5	8
là sola una casa bisbiglia.	2	5	8
Sotto l'ali dormono i nidi,	1	3	5
come gli occhi sotto le ciglia	1	3	5

<sup>192</sup> Non è da escludere in questo verso l'indebolimento dell'*ictus* di 6<sup>a</sup> per azione di una percussione di 5<sup>a</sup> indotta dalla pressione verticale del ritmo.

Diversi appaiono invece quei casi in cui cadenze differenti si susseguano in stretta alternanza o vengono mescolate, con o senza regolarità, entro strofe dai disegni ritmici più complessi. Nella percezione complessiva del ritmo influisce sempre la sintassi, che contribuisce a donare alla scansione prosodica un effetto di volta in volta differente. Nella poesia *La voce*, ad esempio, l'alternanza di novenari trocaici e dattilici sortisce esiti differenti a seconda che i versi costituiscano delle unità di senso in sé concluse o che invece si inarchino continuamente gli uni negli altri, determinando un tipo di lettura continua. Nel primo caso, rappresentato ad esempio dalle prime tre quartine, si può percepire un andirivieni ritmico che si sposta, con periodo regolare, da una cadenza all'altra, in un movimento quasi ipnotico. I versi sono per lo più sintatticamente autonomi o si legano tendenzialmente a coppie per completezza di senso, mentre rare sono le inarcature sintattiche tra primo e secondo distico (vv. 6-7); la corrispondenza tra verso e senso fa sì che l'alternarsi dei ritmi segua ciascuna unità di significato, in un avvicinarsi fluido e senza strappi delle cadenze:

1	C'è una voce nella mia vita,	3	8
2	che avverto nel punto che muore;	2 5	8
3	voce stanca, voce smarrita,	1 3 5	8
4	col tremito del batticuore:	2 [5]	8
5	voce d'una accorsa anelante,	1 5	8
6	che al povero petto s'afferra	2 5	8
7	per dir tante cose e poi tante,	2 * 5	8 <sup>193</sup>
8	ma piena ha la bocca di terra:	2 5	8
9	tante tante cose che vuole	1 3 5	8
10	ch'io sappia, ricordi, sì... sì...	2 5	7-8
11	ma di tante tante parole	3 5	8
12	non sento che un soffio... <i>Zvanî</i> ...	2 5	8

Nelle tre quartine successive, invece, il ritmo assume un andamento prosastico per la continua concatenazione e fusione dei singoli segmenti ritmici dovuta alle ininterrotte inarcature tra versi e tra stanze nonché alla dilazione della proposizione principale che tiene sospeso il senso fino all'ultimo distico del terzo tetrastico: la lettura continua dei versi e la presenza di una pausa interna alternativa fanno sì che non sia mai

<sup>193</sup> La pressione del ritmo anfibrachico oscura il contraccanto di 3<sup>a</sup> che qui si è deciso di obliterare.

possibile individuare distintamente l'alternanza dei due tipi ritmici, tra loro legati in continuità e segmentati imprevedibilmente al loro interno. È la sintassi, dunque, a determinare il ritmo, mentre la scansione accentativa, nell'alternarsi dei modelli, risulta incapace di far percepire una pur parziale e basculante regolarità. Come se non bastasse, in questa seconda sequenza strofica si registrano alcune anomalie e infrazioni ritmiche che contribuiscono ulteriormente a movimentare il profilo accentuale dei versi e a garantirne la varietà prosodica. Rispetto agli altri novenari trocaici, ad esempio, il v. 17 si presenta particolarmente scarico di *ictus*, il v. 19 vede slittare in 6<sup>a</sup> posizione l'accento centrale e il v. 21, invece, si arricchisce di contraccento in 7<sup>a</sup> sede grazie al rilievo patetico assunto dall'aggettivo apocopato «gran», posto in rima imperfetta col suo sostantivo in uscita di verso; tra i più regolari novenari ad anfibrachi si registrano l'assenza di percussione centrale al v. 14 e l'anticipazione della battuta in 1<sup>a</sup> sede al v. 20.

13	Quando avevo tanto bisogno	1	3	5	8
14	di pane e di compassione,	2			8
15	che mangiavo solo nel sogno,	3	5		8
16	svegliandomi al primo boccone;	2	5		8
17	una notte, su la spalletta		3		8
18	del Reno, coperta di neve,		2	5	8
19	dritto e solo (passava in fretta	1	3	6	8
20	l'acqua brontolando, Si beve?);	1		5	8
21	dritto e solo, con un gran pianto	1	3		7*-8
22	d'avere a finire così,	2	5		8
23	mi sentii d'un tratto daccanto		3	5	8
24	quel soffio di voce... <i>Zvanî</i> ...		2	5	8

La dissonanza ritmica risulta dunque qui dalla particolare interazione tra la commistione di cadenze differenti, per di più variate al loro interno, e il trattamento continuo della sintassi che le viene a disporre come in linea, annullando anche la possibilità di un'opposizione periodica e cantilenante tra queste.

Un caso simile di alternanza di profili accentuali, congiunta a una non infrequente continuità sintattica intrastrofica, si osserva ne *Il poeta solitario*: le cadenze dattiliche e trocaiche dei novenari vengono a collidere in un'esecuzione quasi sempre ininterrotta, producendo effetti di notevole varietà ritmica, garantita anche dalle nuove segmentazioni originate dalle pause sintattiche interne ai versi e talvolta dal ribattere

degli *ictus*. Si esemplifica con la prima (vv.1-4), la settima (vv. 25-28) e l'ultima strofa (vv. 33-36), dove si possono osservare fenomeni di procrastinazione verbale e inarcatura sintattica (vv.1-3) o sintagmatica (vv. 26-27), pausazioni interne e incisi atti a ritardare la soluzione del periodo e a decelerarne il ritmo, variazioni accentative (v. 34) e lunghe sequenze di *ictus* eccezionalmente ribattuti a fini espressivi. Al v. 35, «O alato, io qui vivo nel fango», la necessità di sottolineare l'alterità rispetto all'«alato» usignolo del soggetto «io» – già fonologicamente rilevato dall'inserzione dell'avverbio tra esso e il verbo («io qui vivo») –, e il bisogno di rimarcare in «qui» – in posizione pressoché incidentale – l'opposizione tra cielo e terra, rendono infatti opportuna la percussione dei due monosillabi a contatto, a loro volta ribattuti rispetto agli *ictus* di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>. Ammettendo dunque per il v. 35 un'esecuzione particolarmente rallentata, è possibile accentare fino a quattro battute consecutive.

1	O dolce usignolo che ascolto	2	5	8	
2	(non sai dove), in questa gran pace	3	5	8	
3	cantare cantare tra il folto,	2	5	8	
4	là, dei sanguini e delle acace;	1	3	8	
	[...]				
25	Poi fatto silenzio, pian piano,	2	5	8	
26	nella nota mia, che t'ho presa,	3	5	8	
27	risente squillare il lontano	2	5	8	
28	campanello della sua chiesa.	3	[5]	8	
	[...]				
33	Chi sono? Non chiederlo. Io piango,	2	5	8	
34	ma di notte, perch'ho vergogna.	3	6	8	
35	O alato, io qui vivo nel fango.	2//3//4//5		8	
36	Sono un gramo rospo che sogna.	1	3	5	8

La commistione di novenari dai ritmi differenti genera effetti più decisamente prosastici nei componimenti in cui la loro mescolanza segue configurazioni tanto articolate da renderne ardua la localizzazione nella successione ritmica. La varietà ritmica in poesie come *Il primo cantore*, *La figlia maggiore*, *Il viatico* e *Ov'è?* non riesce cioè ad essere disciplinata, nell'effetto complessivo, dall'intelaiatura costruttiva che, pur ordinando sistematicamente l'avvicendamento dei profili scansivi, non può imporne un'iteratività ravvicinata tale da renderne necessario e predicibile il ritorno in



base a esiti melodici cantabili; risulta così pressoché impossibile non disperdere, dopo il primo turno strofico, il filo dei motivi ritmici che dovrebbero distendersi nuovamente nel secondo.

Il primo degli ultimi componimenti citati, combina, come sottolinea Bozzola, «addirittura tre diverse tipologie del verso [...], dattilico, trocaico e giambico, collocati rispettivamente ai vv. 1 e 6, 3-4, 5 e 7 di ciascuna strofa»<sup>194</sup>: lo schema, pur sempre regolare (ad eccezione del v. 29 dove, in luogo di un novenario giambico se ne registra uno trocaico), mescolando così frequentemente e fittamente ritmi tra loro incompatibili, ne rende impossibile ogni momentanea affermazione e qualsiasi facile riproducibilità a orecchio, senza lo schema alla mano. Come se ciò non bastasse, la presenza di rime interne e la ridistribuzione di alcuni accenti contribuiscono a ridefinire continuamente e imprevedibilmente pause e pesi entro i versi come accade, ad esempio, nella seconda stanza, vv. 9-16; qui l'anafora di «tu» ai vv. 13-14 comporta la dislocazione del primo *ictus* dei novenari giambico e anfibrachico dalla seconda alla prima sede, in conformità rispetto ai due versi trocaici che precedono: l'incipitaria omoritmia viene però subito contraddetta dai successivi *ictus*, rispettivamente di 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sillaba. A ciò si aggiungono ulteriori scansioni interne al verso, determinate dall'azione, spesso congiunta, di pause sintattiche e contrappunti timbrici, che ne spezzano l'arcata melodica: così la rima interna/esterna *c'è* : *te* ai vv. 9 e 10 viene a rafforzare fonicamente la cesura dopo *ictus* di 5<sup>a</sup> del v. 9, già segnalata dalla virgola; la rima *imbottonato* : *prato*, in punta ai vv. 12 e 14, trova poi in «palancato» un termine medio che, interno allo stesso v. 14, anticipa «prato», soddisfacendo così prima del tempo l'attesa della rima e provocando quasi una sospensione di natura ritmico-timbrica al centro del verso, cui segue la terza percussione rimica, che accentua la scheggiatura del verso in ravvicinate punte secche:

9	Un ramo non c'è, con due frasche,	2	5	8
10	per <i>te</i> !	2		
11	Brulli sono meli e marasche;	1	3	5
12	forse il mandorlo ha <i>imbottonato</i> :	1	3	8
13	<u>tu</u> nella vigna sur un palo,	<u>1</u>	4	8
14	<u>tu</u> sul <i>palancato</i> d'un <i>prato</i> ,	<u>1</u>	5	8
15	d'amore canti, o saltimpalo,	2	4	8
16	<i>sicceccè... sicceccè...</i>	3	6	

<sup>194</sup> BOZZOLA 2016, p. 120.

Anche quando in *Ov'è?* il modello giambico sembra assestarsi solidamente nel cuore degli eptastici, la varietà delle sue realizzazioni specifiche impedisce quasi sempre la monotonia ritmica. Inoltre lo scarto rispetto al tipo dattilico, che apre e segue la sequenza centrale, contribuisce a variegare e movimentare l'andamento prosodico dei novenari. La divergenza ritmica risulta particolarmente evidente tra il primo e il secondo verso di ogni stanza dove il ben noto e cantilenante andamento anfibrachico d'apertura viene presto contraddetto dalla cadenza, giambica ma sempre diversa, del verso che segue. Ancora più significativo, tuttavia, risulta l'effetto secondario sortito dallo scarto ritmico tra la fine della sequenza giambica e la ripresa del tipo dattilico: dopo il cambio di ritmo sembra infatti che il modulo ad anfibrachi riesca finalmente a imporsi in chiusura di componimento, riconducendo il novenario, dopo la varietà delle soluzioni giambiche, a una facile e ripetitiva cantabilità melica. Tuttavia la rapida e brevissima chiusura trisillabica dell'ultimo verso ossitono viene, più che a continuare, a bloccare lo slancio dattilico dei novenari precedenti, tronandone e impedendone un dispiegato affermarsi. Se per contrasto rispetto ai novenari giambici la cantilena anfibrachica sembrava dunque suggerire una nuova sequenza melodicamente inerziale, la loro rapida contrazione nel trisillabo non lascia spazio a una piena distensione del ritmo. Si esemplifica con la prima strofa:

C'è uno di nuovo stamane	2	5	8
su nella casa solitaria.	1	4	8
Dall'uscio leva il muso il cane,	2	4	6 8
ne odora la vocina in aria.	2		6 8
Eppure fu notte serena!	2	5	8
né l'uscio sui gangheri appena	2	5	8
ciulì...	2		

Nelle quartine de *La figlia maggiore* e de *Il viatico* i novenari ritmicamente vari vengono seguiti rispettivamente da un quinario e un settenario posti a suggello strofico. Nella prima delle due poesie, la formula ritmica alterna novenari dattilici e trocaici secondo configurazioni differenti per le strofe dispari e per quelle pari, ovverosia rispettivamente una coppia di versi dattilici più novenario trocaico e una coppia di trocaici seguita dal tipo dattilico, chiusi sempre da quinario con *ictus* di 1<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> o solo 4<sup>a</sup> sillaba. La varietà accentuale, determinata dalla combinazione dei due differenti tipi di novenario, si complica dunque qui per la giustapposizione di una misura differente e dal ritmo tendenzialmente non compatibile. Il quinario di 1<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, infatti, non presenta

alcuna affinità ritmica rispetto al tipo trocaico e, se anche del modello ad anfibrachi ricalca l'esordio senza anacrusi, non riesce ad armonizzarsi del tutto pacificamente con questo. Pascoli, infatti, tramite l'anasinalefe che fonde la prima vocale dei senari ai vv. 8, 16, 24 e 40 con l'ultima del novenario dattilico che precede per ottenere misura quinaria, suggerisce un tipo di lettura continua tra novenari e quinari che ridefinisce il rapporto ritmico tra essi. Se infatti, in una lettura "verticale", novenario e quinario dattilici, tolta la tesi iniziale del primo, si rispecchiano esattamente nei primi due piedi, in una esecuzione "orizzontale" il ritmo del primo viene scardinato nel momento in cui i due vengono a fondersi, rompendo la regolare cadenza dell'anfibraco e anticipando di una battuta la prima arsi del nuovo verso (⊖ – ⊖ ⊖ – ⊖ ⊖ – ⊖ – ⊖ – ⊖). La continuità esecutiva suggerita dal correttivo metrico, accompagnata sempre dall'inarcatura del periodo, contribuisce dunque a sottolineare lo scarto ritmico; si osservi in proposito la seconda quartina dove la forte inarcatura sintattica tra i vv. 7 e 8 giustifica appieno l'anasinalefe:

Nel cantuccio, zitta, da brava,	3	5	8
preparava cercine e telo	3	5	8
pei bimbi che mamma le <i>andava</i>	2	5	8
<i>a]</i> prendere in cielo	1	4	

L'inerzia ritmica è inoltre contrastata dalla segmentazione interna ai versi e alla loro frequente inarcatura che impone nuove partiture ritmiche intersversali. Si ottiene così che i due novenari che in ciascuna stanza si rispecchiano negli accenti vengano bloccati o dilatati nel loro sviluppo melodico, producendo effetti di varietà ritmica. Per esemplificare si riportano le stanze quarta e quinta (vv. 13-20):

13	L'erba è verde, piena di grilli.	1	3	5	8
14	Non un passo, non una voce	1	3	5	8
15	mai. Vivono, loro, tranquilli	1-2	5	8	
16	in]torno la croce.	1	4		
17	Si beccano, s'amano, pasco[no, <sup>195</sup>	2	5	8	
18	in mezzo a quel pieno di cose	2	5	8	
19	e] di silenzio, dove il verbasco <sup>196</sup>	3	5	8	
20	fa tra le rose.	1	4		

<sup>195</sup> Si noti qui l'azione dell'episinalefe, per cui la seconda sillaba postonica della sdrucchiola «pascono» viene riassorbita nella prima del verso che segue.

<sup>196</sup> Si noti qui nuovamente il fenomeno dell'anasinalefe, per cui la congiunzione «e» viene fusa con l'ultima sillaba del verso precedente.

Pause che dividono a metà il verso (vv. 13, 14), che lo tripartiscono (vv. 17 e 18), che isolano il *rejet* delle inarcature dal resto del verso contribuendo a sminuzzarlo in tante brevissime schegge (v. 15) o a dividerlo in due (v. 19) ed *enjambement* (vv. 14, 15 e 16, 18-19-20), spesso associati ad anasinafe (vv. 15-16 e 18-19), influiscono sui tempi e sui rapporti d'esecuzione delle percussioni accentuali. Basti osservare come la pausa al mezzo al v. 14, che sottolinea la struttura parallelistica dei due emistichi, imponga l'insolita accentazione della negazione anaforica «non», a partire dalla quale il ritmo viene ogni volta conteggiato; l'inarcatura del secondo emistichio nel verso seguente, inoltre, contribuisce ulteriormente alla ricombinazione ritmico-sillabica della frase melodica: i vv. 14-15, «Non un passo, non una voce / mai. [...] » vengono quindi scanditi in due movimenti, il primo con *ictus* di 1<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup>, il secondo accentato sulla 1<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sillaba. I novenari dattilici dei vv. 15 e 17, poi, sembrano davvero, per la loro frammentarietà, perdere il peculiare andamento cantilenante: il primo, in particolare, si spezzetta in quattro segmenti, di cui il primo, individuato da pausa sintattica forte e da ribattimento di *ictus*, è esito di *rejet*, mentre i seguenti si danno, per la sintassi marcata che interpone il soggetto tra il verbo e il predicativo del soggetto, come tasselli temporalmente sospesi entro un flusso frastico rallentato che però, infine, conosce, in corrispondenza dell'inarcatura, una lieve accelerazione. Anche il salmodiante e indiviso novenario al v. 18, dilatandosi per *enjambement* nel verso seguente, amplia il proprio respiro quasi perdendo, in una lettura continua, un poca della sua inerziale cadenza; l'arco melodico del verso si tende quindi, anche per mezzo dell'anasinafe, attraverso una valle accentuale di tre battute fino all'*ictus* di «silenzio», risollevando nell'ascesa ritmica del *rejet* il fino ad allora decrescente andamento dattilico («in mezzo a quel pieno di cose / e di silenzio, [...]», ◡ – ◡◡ – ◡◡ – ◡◡◡ – ◡). La modulazione del ritmo, dunque, pur puntellata sugli accenti del verso, si dà qui come esito imprevisto e cangiante della relazione tra questi, il metro e la sintassi.

Nelle quartine geminate de *Il viatico* la cadenza dattilica dei primi due novenari si contrappone a quella giambica del terzo novenario e del settenario di chiusa, creando nel cuore del tetrastico decisi scarti ritmici. Malgrado la differenziazione ritmica si dia in due blocchi strutturalmente separati, essa non si concretizza quasi mai opponendo realizzazioni rigidamente inerziali tali da rendere meccanica all'orecchio del lettore la

loro riproducibilità. L'intelaiatura accentuale di base viene infatti, come si è già visto, risegmentata in base a una pluralità di fattori. Per quanto concerne i novenari dattilici, ad esempio, la monotona cadenza del modulo anfibrachico viene innanzitutto attenuata dall'affastellamento di percussioni ribattute o, al contrario, da un adempimento opaco o indotto dal contesto dell'*ictus* centrale (ad es. v. 6); la frequente frammentazione sintattica dei versi, inoltre, contribuisce ad arrestarne lo sviluppo continuo, isolandone piuttosto singole cellule tra loro quasi ritmicamente slegate. Per quanto riguarda i versi di cadenza giambica, la varietà delle configurazioni spesso impedisce che tra novenario e settenario vi sia una vera e propria coincidenza ritmica. A tal proposito bisogna aggiustare le osservazioni avanzate in merito da Mengaldo, il quale afferma che «quando il novenario non è pienamente giambico, ma di 2<sup>a</sup>-6<sup>a</sup>-8<sup>a</sup> (vv. 23 e 27), è seguito pure da un settenario senza *ictus* di 4<sup>a</sup>»<sup>197</sup>. Ciò non corrisponde al vero, innanzi tutto perché il v. 23, «al niente, al niente che gli occorre», presenta, dopo quello di 2<sup>a</sup>, proprio un *ictus* di 4<sup>a</sup>; in secondo luogo perché il v. 27, «Quel giorno anche per me, campane», con effettivo accento di 6<sup>a</sup>, è seguito da un settenario facilmente percuotibile sulla 4<sup>a</sup> sillaba: «sonate pur così». Inoltre, anche gli altri due novenari giambici privi di *ictus* di 4<sup>a</sup> risultano seguiti da settenari melici provvisti di arsi centrale: i vv. 11-12, «poi donne salmeggianti in coro: / *O vivo pan del ciel!...*», presentano rispettivamente ritmi di 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>, mentre i vv. 19-20, «ancora non poté riporre / da portar via con sé» sono scanditi in 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>.

Le prime due quartine possono dare un saggio dei fenomeni sopra illustrati.

1	Là, suonano a doppio. Si sente,	1-2	5	8
2	qua presso, uno struscio di gente,	2	5	8
3	e suona suona un campanello	2	4	8
4	sul dolce mezzodi.	2	6	
5	Si sente una lauda che sale	2	5	8
6	tra il fremito delle cicale	2	[5]	8
7	per il sentiero, ove il fringuello		4-5	8
8	cauto via via zitti.	1	4	6

Da una parte gli *ictus* ribattuti al v. 1, la frammentazione sintattica ai vv. 1 e 2 e l'evanescente accento di 5<sup>a</sup> del v. 6 attenuano l'inerzia della successione anfibrachica, mentre le asimmetrie accentuali dei vv. 3 e 4 e le percussioni a contatto del v. 7, che ne

<sup>197</sup> MENGALDO 1990b, p. 103.

differenziano la scansione rispetto al v. 8, contribuiscono alla varietà prosodica e alla non sovrapponibilità delle realizzazioni giambiche. La corrispondenza ritmica di impronta dattilica che Mengaldo vede tra gli emistichi del novenario al v. 7, e l'attacco del settenario al v. 8<sup>198</sup> non risulta, in una lettura continua che tenga conto degli *enjambement* tra i vv. 6-7 e 7-8, così stringente. Per ottenere una coincidenza ritmica sarebbe necessario infatti marcare con enfasi non giustificata la preposizione «per» nel primo emistichio del v. 7, la quale, parte rigettante del verso superiore, risulta anzi debolmente accentata per essere posta non tanto all'inizio di un nuovo verso ma nel cuore di un periodo inarcante. Il secondo emistichio, invece, pur esordendo con ritmo decisamente dattilico («ove il fringuello»), si piega nel verso successivo, agganciando l'attributo «cauto» alla propria linea melodica e sottraendolo a quella versale: il ritmo si viene così a ridefinire tra settimo e ottavo verso seguendo il movimento della sintassi, secondo una ripartizione degli *ictus* in 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> sillaba.

Nelle poesie *In viaggio*, *Il fringuello cieco* e *Commiato* si trovano compaginati tutti i diversi tipi ritmici di novenario secondo un grado di libertà crescente, con effetti di evidente prosasticità. Nel primo, in esastici legati in modo continuo dal quinario ritornellante «*Ave Maria*», «mentre i giambici, trocaici [...] si installano via via in posizioni diverse, i dattilici stanno sempre e solo nella prima e terza [...]»<sup>199</sup>. Quello che Mengaldo chiama «attacco ritmico costante»<sup>200</sup> e che, nel ritornare in terza posizione, sembra dapprima suggerire un'iterazione alternata regolare, viene smentito dalla cadenza sempre diversa del quinto verso. Anche i ritmi delle sedi pari variano costantemente, impedendo l'affermazione di cadenze facilmente riproducibili. Di seguito si esemplifica con la settima stanza (vv. 37-42):

Il treno già vola e ci porta	2	5	8
sbuffando l'alito di fuoco;	2	4	8
e ancora nell'aria più smorta	2	5	8
ci giunge quell'addio più fioco,	2	6	8
dal paese che fugge via:		3	6 8
<i>Ave Maria...</i>	1	4	

<sup>198</sup> *Ibidem*.

<sup>199</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

L'attacco di 2<sup>a</sup> dei novenari giambici ai versi pari, in continuità sintattica coi precedenti dattilici, prolunga di una cellula il loro ritmo anfibrachico, immediatamente però smentito dal cambio di ritmo nel piede seguente. Lo scarto al centro del verso risulta così ancor più destabilizzante e dissonante che se non si fosse realizzato all'inizio, in quanto compiuto nel momento in cui, dopo l'*incipit* ritmico, ci si aspetta effettivamente l'adempimento del modulo dattilico. Anche l'accostamento del novenario col quinario risulta qui, come altrove, non armonizzato: la divergenza sillabica, innanzitutto, comporta, in un sistema strofico organizzato per distici in continuità logico-sintattica, la risoluzione del più ampio respiro novenario in un verso brevissimo che ne tronca bruscamente lo slancio. Tale sorta di amputazione risulta tanto più evidente quanto il ritmo dei due versi diverge. Qualcosa di diverso sembra accadere laddove l'*ictus* di 4<sup>a</sup> del novenario anticipa quello del quinario seguente (ad esempio ai vv. 23 e 24, «del più piccino che ci sia / *Ave Maria...*»); tuttavia l'effetto riesce ancora sbilanciato a causa del forte accento di 1<sup>a</sup> del ritornello e, specialmente, quando il maggior numero di percussioni e la loro differente collocazione nel novenario contribuisca a distinguere nettamente le cadenze dei due versi (specialmente ai vv. 11 e 12, «seguire il treno che s'avvia / *Ave Maria...*», *ictus* di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> e di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>).

Per *Il fringuello cieco* Mengaldo parla di «intreccio [...] capriccioso»<sup>201</sup> dei novenari, per cui, ad eccezione della prima stanza dove si succedono coppie di settenari trocaici di 5<sup>a</sup>, trocaici di 6<sup>a</sup> e dattilici, le restanti stanze mescolano senza schemi prevedibili i tre tipi ritmici. Al di là di relative regolarità rintracciabili solo a posteriori attraverso una puntuale disamina dei tipi ritmici<sup>202</sup>, non sono davvero predicibili ricorrenze costruttive, ad eccezione, forse, della predilezione in chiusura di stanza per la cadenza giambica. Prima e ultima strofa, tuttavia, si sottraggono anche a quest'ultima costante; la prima, si è detto, chiude su ritmo dattilico, mentre nell'ultima il verso finale è riconducibile al tipo giambico solo sulla base di una determinazione arbitraria del ritmo, vista la possibilità di accentare, certo al di fuori di ogni tradizionale distribuzione delle percussioni e solo presupponendo una dizione fortemente rallentata, ogni singola replicazione della parola monosillabica «sol». Infatti, non potendo stabilire a priori nella catena iterativa una qualunque gerarchia di posizione tra le varie occorrenze di «sol» e non imponendosi alla percezione del lettore una ricorsività ritmica forte né nella poesia

<sup>201</sup> Ivi, p. 107.

<sup>202</sup> *Ibidem*.

né tanto meno nella strofa, risulta legittimo attribuire rilievo ad ogni ricorrenza del monosillabo, a cui peraltro viene attribuita funzione vocativa. Si esemplifica proprio con l'ultima stanza dove non si trovano mai a contatto novenari dalla stessa cadenza, né i versi si assestano mai su un numero costante di percussioni:

Ma il dì ch'io persi cieli e nidi,	2	6	8
ahimè che fu vero, e s'è spento!	2	5	8
Sentii gli occhi pungermi, e vidi	2-3	5	8
che s'annerava lento lento.		4	6 8
Ed ora perciò mi risento:	2	5	8
– O sol sol sol sol... sole mio? –	2//3//4//5//6		8

L'effetto anticantabile di questi versi è evidente, così come lo è indubbiamente quello sortito dalla compaginazione libera dei novenari ritmicamente vari di *Commiato*, costituito da due blocchi di tre sestine, aperti, intervallati e chiusi da tre quartine a rima alterna. A proposito del trattamento ritmico di questi versi Garboli ha scritto che esso «sfida volutamente e continuamente l'infrazione», definendo la poesia «il punto di maggiore irriverenza pascoliana nei confronti delle leggi metriche, interpretate e messe a servizio di una prosa inventata»<sup>203</sup>. L'andamento prosastico dato dalla libera mescolanza dei ritmi trocaico, giambico e dattilico è enfatizzato dall'impiego di tipi che Mengaldo definisce «minori»<sup>204</sup>: configurazioni ritmiche inusitate si compongono infatti per cozzo o per sottrazione di *ictus* dai modelli principali. Talvolta, per la mancanza di un paradigma ritmico orientativo, la scansione dei versi risulta ambigua. Fenomeni di questo tipo ricorrono pressoché in tutte le stanze, tra le quali si propongono a titolo d'esempio la terza sestina e la seconda quartina:

17	... Tu venir qui? Viene chi muore...	1	4-5	8
18	E tu vuoi dunque venir qui.	2	4	8
19	Sei stanco: è vero? Hai male al cuore.	2	4	6 8
20	Quel male l'ebbi anch'io, <i>Zvanì!</i>	2	4	6 8
21	È un male che non fa dormire;	2		6 8
22	ma che alfine poi fa morire –		3	5 8
23	Si chiudevano i casolari.	3		8
24	Cresceva l'ombra delle cose.	2	4	8
25	Ancor tra i lontani filari	2	5	8
26	traspariva color di rose.	3		6 8

<sup>203</sup> GARBOLI 1985, p. 287.

<sup>204</sup> MENGALDO 1990b, p. 107.



Se al centro dell'esastico sembra assestarsi un ritmo giambico, alle estremità la cadenza dei novenari è varia e spesso ambigua. Al v. 17 il forte ribattimento degli *ictus* di 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sillaba altera il modello trocaico di base, rendendolo irriconoscibile. Al v. 21, invece, la mancanza di accenti forti nel cuore del verso porta, anche per pressione ritmica dei versi precedenti, ad appoggiare temporaneamente la dizione sul «fa» in 6<sup>a</sup> sillaba, senza però che, con ciò, il verso acquisti una cadenza pronunciatamente giambica. Nella quartina, poi, ad ogni verso è attribuito un profilo ritmico differente: anche se si percuotesse la 6<sup>a</sup> sede del v. 23 caricando l'accento secondario di «casolari» nel tentativo di assimilare il profilo accentuale di questo verso con quello dell'ultimo, la forte bipartizione del primo rispetto alla tripartizione del secondo continuerebbe a renderli melodicamente non sovrapponibili e dunque non riconoscibili a distanza.

Come per i settenari, gli ottonari e i novenari, anche per i decasillabi si osserva la commistione di tipologie differenti. La loro organizzazione in schemi facilmente leggibili, tuttavia, impedisce che la varietà sortisca effetti decisamente anticantabili. Nelle quartine de *L'imbrunire*, ad esempio, dopo una coppia di versi trocaici, dai profili comunque vari, seguono sempre due decasillabi anapestici, che con le loro cadenzate volute contribuiscono a chiudere le stanze su un ritmo facilmente individuabile. Talvolta un'accentazione debole o secondaria sull'*ictus* centrale dei decasillabi anapestici contribuisce, senza alterarne il profilo, ad accelerarne l'esecuzione, immettendo entro una stessa cadenza velocità esecutive differenti. Così ad esempio nella prima e nell'ultima stanza, con la seconda delle quali si esemplifica:

E tra i mondi, come un grigio velo,	3	5	7	9
erra il fumo d'ogni focolare.	1	3	5	9
La Via Lattea s'esala nel cielo,	* 3	6	9 <sup>205</sup>	
per la tremola serenità.	3		9	

In *Addio!* è il modello trocaico a prevalere, mentre il tipo anapestico è assegnato ai ritornelli che aprono le stanze e ai versi che le chiudono, marcandone i confini, configurando così ricorsività ritmiche facilmente individuabili e prevedibili.

Concludendo, gli effetti di varietà ritmica osservati minano quella che Bozzola definisce «una prassi, se non proprio una regola» della lirica italiana, ovverosia

<sup>205</sup> Il sintagma «Via Lattea» è stato considerato qui come una sola unità fonologica.

«l'inerzia ritmica verticale nella forma breve di versi minori»<sup>206</sup>. La commistione, in special modo quella libera, di tipologie ritmiche differenti per una stessa misura e tutta una serie di strategie (spezzature, contraccenti, inarcature...) volte a scardinare l'esecuzione inerziale delle scansioni più monotone conducono a esiti imprevedibili e prosastici. Tale lezione sarà fondamentale per la sperimentazione canzonettistica novecentesca, in particolare per quella betocchiana.

---

<sup>206</sup> BOZZOLA 2016, p. 121.

#### 4. La lezione di D'Annunzio

Nell'«enorme serbatoio» della produzione dannunziana, nel quale si riversa l'ambizione del poeta «di sperimentare metricamente tutto»<sup>207</sup>, uno spazio assai ridotto, con una quarantina di componimenti distribuiti tra *Primo Vere*, *Canto novo*, *La Chimera*, *Poema Paradisiaco* e *Odi navali*<sup>208</sup>, viene dedicato al recupero della canzonetta in versi brevi, semplici o doppi, o quantomeno di metri ad essa formalmente riconducibili. Se a questi si aggiungono quei componimenti di *PV* e della *Ch* dove settenari ed endecasillabi si alternano in quartine dalle più varie formule rimiche il loro computo sale di una dozzina di unità. Si prendono dunque in esame dodici testi in *PV*: *Ex imo corde*, *Oblivia*, *A Firenze*, *A un vecchio satiro di marmo*, *Occaso*, *Quadretto di genere*, *Rêverie*, *Notturnino*, *A un tale*, *Lontananza*, *Vespro d'agosto* e la terza parte e quinta parte di *Seyda*<sup>209</sup>; due in *CN* dal *Canto dell'ospite*: VII, «O falce di luna calante», e VIII, «Si frangono l'acque odorose»; ventisette nella *Ch*: *Le belle*, *Gorgon*, la parte VI di *Donna Francesca*, *Invito alla caccia*, *L'andrògine*, *Diana inerme* e i ventuno componimenti compresi nella sezione *Intermezzo melico*<sup>210</sup>; otto nel *PP*: *In vano*, *In votis*, *Il giogo*, *L'ora*, *Sopra un'aria antica*, *Invito alla fedeltà*, *Le tristezze ignote* e *I poeti*; uno in *ON*: *Per la festa navale nelle acque di Genova (VIII settembre MDCXXXII)*; per un totale di cinquanta poesie. Appartengono inoltre alle medesime raccolte alcune poesie in endecasillabi che, per l'utilizzo della rima tronca di collegamento o di altre soluzioni ritornellistiche, o per l'articolazione in sistemi strofici doppi, si avvicinano al tipo metrico dell'ode-canzonetta. Ove opportuno, dunque, durante la disamina degli aspetti strofici e rimici del *corpus* sopraindicato, si farà

---

<sup>207</sup> BOZZOLA 2016, p. 77.

<sup>208</sup> D'ora in poi si abbrevierà *Primo Vere* con *PV*, *Canto novo* [1882] con *CN*<sup>82</sup>, *La Chimera* con *Ch*, *Poema Paradisiaco* con *PP* e *Odi navali* con *ON*. Il testo di riferimento da cui si cita è D'ANNUNZIO 2001 [1982].

<sup>209</sup> In ANDREOLI-LORENZINI 2001, p. 806, si descrive la poesia come «ballata polimetria». Il mancato recupero al termine delle stanze di almeno una rima del tetrastico che, isolato all'inizio del componimento, può essere interpretato come una ripresa, induce a considerare la prima parte della definizione citata in senso non strettamente metrico. Mentre la polimetria è un dato di fatto, vista la difformità rimica e sillabica delle stanze dei vari gruppi strofici, la tipologizzazione, se non può essere acquisita da un punto di vista precipuamente formale, può comunque valere come indicazione relativa al ruolo di *refrain* attribuibile alla prima quartina. Con queste premesse, si è dunque ritenuto di poter considerare il componimento come la somma di parti eterogenee alcune delle quali, prese nella loro singolare strutturazione strofica, sillabica e rimica, mostrano punti di tangenza col genere della canzonetta.

<sup>210</sup> D'ora in avanti abbreviato in *IM*.

riferimento, per analogia o disparità, anche a questi componimenti per tracciare un quadro più completo.

#### 4.1 Morfologia strofica

Per quanto riguarda la strofa, l'assortimento versale e le tipologie di rima utilizzata si possono osservare tendenze compositive differenti per ciascuna raccolta.

In *PV* prevalgono, con otto occorrenze, i tetrastici in cui si alternano endecasillabi e settenari (*Ex imo corde*, *Oblivia*, *A Firenze*, *Occaso*, *A un tale*, *Vespro d'Agosto*, la terza parte di *Seyda* e, con inversione nell'ordine di comparizione delle misure, *Rêverie* e la quinta parte di *Seyda*), cui si associa sempre l'alternanza della rima, realizzata ora tra parole piane, ora tra piane e sdrucciole, le ultime tra loro in corrispondenza per posizione. I tipi strofici risultanti, rispettivamente /AbAb/ (*Ex imo corde*, *Oblivia*, *Occaso*, *A un tale*, *Vespro d'Agosto*), e /SaSa/ (*A Firenze* e la terza parte di *Seyda*) o /sAsA/ (*Rêverie* e la quinta parte di *Seyda*), si situano nel solco della tradizione settecentesca dell'ode-canzonetta<sup>211</sup> e della prassi traduttivo-imitativa oraziana del medesimo secolo<sup>212</sup>, trovando antecedenti più recenti nella produzione carducciana<sup>213</sup>. In tetrastici combinanti misura lunga e misura breve, secondo schemi che paiono alludere a certe imitazioni oraziane settecentesche<sup>214</sup>, sono anche *Lontananza* e *A un vecchio satiro di marmo*, dove fa la sua comparsa il doppio quinario. Nel primo dei due componimenti alla doppia lunghezza iniziale seguono sempre un endecasillabo di 4<sup>a</sup> e due settenari; nel secondo si combinano invece due doppi quinari e due settenari,

---

<sup>211</sup> Cfr. ZUCCO 2001, pp. 198, tipi 2.1.3, e 204, tipi 2.5.2.

<sup>212</sup> Cfr. ZUCCO 1999<sub>b</sub>, pp. 386, tipo 3.2, e 389, tipi 10.5.

<sup>213</sup> Si vedano, ad esempio: *Nei primi giorni del MDCCCLXII*, /sAsA/ (28), in *Levia Gravia* (CARDUCCI 2006, pp. 96-100); *Canzone di maggio* (poi *Idillio di maggio* in *Rime Nuove*, CARDUCCI 2011, pp. 216-218), /AbAb/ (16), *Classicismo e romanticismo*, /AbAb/ (10), e *L'imperatore della Cina*, D: /SaSa/ P: /AbAb/ (10), in *Nuove poesie* (CARDUCCI 2014, rispettivamente pp. 70-72, 74-75 e 98-99).

<sup>214</sup> La bipartizione mensurale delle due strofe pare infatti guardare a certe versioni settecentesche dell'alcaica oraziana, plasmate sul modello della soluzione rolliana /S<sub>5+5</sub>S<sub>5+5</sub>p<sub>7</sub>p<sub>7</sub>/ (cfr. ZUCCO 1999<sub>b</sub>, pp. 370-371 e 385, tipo 1.7). Se la prima delle due realizzazioni dannunziane non sembra presentare antecedenti per la formula sillabica – [5+5 11 7 7] –, la seconda recupera invece uno schema mensurale di impianto decisamente rolliano e, successivamente, carducciano – [5+5 5+5 7 7]. Lo schema delle rime ricalca invece l'alternanza della strofa “savioliana”.

similmente a quanto accade nella terza delle *Primavere elleniche* di Carducci<sup>215</sup>; alla netta bipartizione mensurale delle quartine così strutturate si oppone invece la consueta alternanza rimica che vede ancora una volta corrispondersi sdrucchiole anarime e rime piane, secondo gli schemi rispettivi /S<sub>5+5</sub>A<sub>11</sub>s7a7/ e /S<sub>5+5</sub>A<sub>5+5</sub>s7a7/. Proprio il massiccio impiego della proparossitona anarima con valore strutturante è un altro elemento che distingue *PV* dalle successive raccolte, nelle quali essa comparirà solo eccezionalmente. Oltre ai componimenti che si sono già visti la sdrucchiola in rima per posizione si ritrova anche in *Notturnino*, componimento in quattro tristici geminati di quinari rimanti /ssa : ssa/, schema già adoperato, ma con settenari, da Fantoni<sup>216</sup> e, con rima connettiva tronca, dallo stesso e da Tommaseo<sup>217</sup>. In endecasillabi faleci, o rolliani, è infine *Quadretto di genere*, in due esastici rimanti /A<sub>5s+5</sub>BABCC/. La scelta del doppio quinario, piano o nella variante con primo emistichio sdrucchiolo, piuttosto che agli *Endecasillabi* di Rolli, si connette più generalmente alla tradizione melica settecentesca: per l'endecasillabo falecio si ricorda almeno *Il gabinetto* di Fantoni<sup>218</sup>, composto da otto pentastici dallo schema rimico-sillabico /S<sub>5s+5</sub>A<sub>5s+5</sub>a<sub>5</sub>bB<sub>5s+5</sub>/, e per il doppio quinario le *Canzonette* VI e XXII di Rolli, rispettivamente in sette e tre quartine dallo schema /A<sub>5+5</sub>(a<sub>5</sub>)B<sub>5+5</sub>tC<sub>5+5</sub>(c<sub>5</sub>)B<sub>5+5</sub>t/. Probabilmente presenti nella memoria metrica del poeta, comunque, devono essere stati i più recenti endecasillabi faleci del *Prologo* delle carducciane *Juvenilia*.

Strofa tetrastica, rima alternata, versi imparisillabi semplici (quinari, settenari, endecasillabi) o doppi e sdrucchiola anarima costituiscono il continuo formale dell'odecanzonetta in *PV*. In rapporto al peso che qui assume la proparossitona, l'assenza della tronca risalta con una certa evidenza, tanto più che le sue sporadiche apparizioni nella raccolta si limitano, prive di valore connettivo, a saturare l'alternanza delle rime nelle quartine indivise di endecasillabi di *Sappho*, schema /AB<sub>t</sub>AB<sub>t</sub>'<sup>219</sup>, e in quelle delle parti

<sup>215</sup> Dove si osserva però diversa struttura rimica, /S<sub>5+5</sub>S<sub>5+5</sub>a<sub>7</sub>a<sub>7</sub>/ (cfr. CARDUCCI 2011, pp. 206-208), secondo un *pattern* strofico che si rifà nella sua interezza alle imitazioni fantoniane della strofa alcaica oraziana (cfr. ZUCCO 1999b, p. 385, tipo 1.5).

<sup>216</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 129, tipo 1.2.2.

<sup>217</sup> Per il primo cfr. *ibidem*, tipo 1.2.3; per il secondo cfr. SOLDANI 2016, p. 582.

<sup>218</sup> FANTONI 1913, p. 181.

<sup>219</sup> In questo metro già diversi componimenti carducciani che, pubblicati nella sezione *Decennali* delle *Poesie*, edite a Firenze nel 1871 presso l'editore Barbera, confluiranno successivamente in *Giambi ed epodi*; tra essi si ricordano almeno, *Agli amici della valle tiberina* (20) e *La commissione araldica* (14) – in seguito *La consulta araldica* –, in CARDUCCI 1923, rispettivamente pp. 50-52 e pp. 78-79.

di *Seyda* che rimano ugualmente in /AB<sub>t</sub>AB<sub>t</sub>/ (II, vv. 5-24, IV, vv. 41-68, VII, vv. 83-86) o diversamente in /SA<sub>t</sub>SA<sub>t</sub>/, nel caso della quartina incipitaria.

Nell'edizione definitiva del 1896 di *CN*, invece, almeno due sono i componimenti che assegnano alla rima tronca funzione strutturante e connettiva. Entrambi appartenenti al *Canto dell'ospite* e formalmente ispirati alla versione carducciana da Klopstock *Tombe precoci*<sup>220</sup>, essi si servono della corrispondenza ossitona in modo differente: la poesia VII, «O falce di luna calante», realizza un tipo di strofa ritmica (schema /p<sub>9</sub>pP<sub>6+6</sub>T/), assegnando alle ossitone anarime funzione strutturante di chiusa strofica; fanno in parte eccezione le rime identiche «sogni» e «giù», vv. 3-11 e 4-12, determinate dalla ripetizione (in parte variata) dei due versi finali nelle quartine prima e ultima:

O falce di luna calante  
che brilli su l'acque deserte,  
o falce d'argento, qual mèsse di sogni  
ondeggia al tuo mite chiarore qua giù!

Aneliti brevi di foglie,  
sospiri di fiori dal bosco  
esalano al mare: non canto non grido  
non suono pe 'l vasto silenzio va.

Oppresso d'amor, di piacere,  
il popol de' vivi s'addorme...  
O falce calante, qual mèsse di sogni  
ondeggia al tuo mite chiarore qua giù!

Rime tronche identiche ricorrono invece nella poesia VIII, «Si frangono l'acque odorose», al termine di ciascun tetrastico. La continuità tra le strofe è inoltre marcata dall'iterazione, al terzo verso di ogni quartina, dal verso-*refrain* «scintillano l'Orse nel cielo profondo», variato nell'ultima stanza:

Si frangono l'acque odorose  
con fievole musica al lido;  
scintillano l'Orse nel cielo profondo:  
un filo di luna su 'l mar tramontò

A tratti da l'aie lontane  
mi giungono i canti co 'l vento;  
scintillano l'Orse nel cielo profondo:

---

<sup>220</sup> Cfr. CAPOVILLA 2006, pp. 149-151; «versione [*Tombe precoci*] metricamente approssimativa, e ad ogni modo non inquadrabile nella metrica barbara vera e propria», ivi p. 150.

da presso è Boote che in ciel le guidò.

Il lento respir de la selva  
riempie le pause del mare;  
scintillano l'Orse nel cielo profondo:  
e il Cigno che l'alma Testiade amò.

Un brivido corre; le vene  
un gelo divino m'invade...  
Son pallide l'Orse nel cielo profondo:  
è il segno de l'alba che già si destò.

Questo diverso utilizzo delle potenzialità della rima tronca, è tanto più significativo quanto nella prima edizione del 1882 di *CN* la seconda delle poesie osservate non presentava il tipo di connessione continua che si è visto, ma impiegava l'ossitona anarima come suggello strofico:

Si frangono l'acque odorose  
con fievole musica al lido;  
scintillano l'Orse nel cielo profondo:  
un filo di luna su'l mar tramontò

A tratti da l'aie lontane  
mi giungono i canti co 'l vento;  
io veglio: da'l cuore germoglia la strofe,  
ma bianca dinanzi la pagina sta.

Ed ecco, supine le membra  
distendo a'l richiamo dei sogni...  
Oh, vieni su 'l petto, gentile vampiro;  
ti dono il mio sangue, la mia gioventù.

In queste due poesie si nota, inoltre, il ricorso al novenario e al doppio senario, risultanti dalla giustapposizione del piede anfibrachico, modulo che si ripresenterà nella composizione versale di alcuni componimenti compresi nella *Ch* e nel *PP*.

L'impiego delle corrispondenze sdruciole anarime e delle rime tronche nella *Ch* risulta invece scarsissimo, specie considerando l'ampio campione, rispetto alle altre raccolte, di testi che ricalcano o si avvicinano per qualità formali al metro e al genere canzonettistico. La proparossitona compare in un solo componimento, *Diana inerme*, in punta a tutti gli endecasillabi e i settenari che si alternano nelle sue dodici strofe tetrastiche (/SsSs/). Lo schema, privo di attestazioni nel repertorio di Zucco, trova nelle dieci quartine de *La luce* di Tommaseo, rimanti /ssss/, se non un antecedente, un

esempio quantomeno affine per il modo di saturare il tetrastico di sole corrispondenze ritmiche<sup>221</sup>. Le tronche compaiono invece esclusivamente nella sezione *IM*, che si distingue dal resto della raccolta per molti altri aspetti. Infatti, se nelle altre sezioni della *Ch* (*Immagini dell'amore e della morte e Idillii*) si ritrovano ancora i tetrastici alternanti endecasillabi e settenari (*Le belle*, la VI parte di *Donna Francesca*, *L'Andrògine*, *Diana inerme*), nonché quartine di endecasillabi con sistemi rimici differenti per strofe dispari e pari (le parti I, IX e X di *Donna Francesca*) e più in generale componimenti di versi prevalentemente endecasillabici con l'eccezione di due poesie in ottonari, *Gorgon* (in ventotto quartine rimanti /p<sub>8</sub>apa/) e *Invito alla caccia* (in sei tetrastici rimanti /a<sub>8</sub>bab/), *IM* presenta componimenti di soli versi brevi, semplici o composti, con predilezione per le misure settenaria (dodici casi su ventuno) e ottonaria (sei occorrenze).

«Romanze», con dodici occorrenze, e «Rondò», con sei, sono i titoli rematici ispirati alla tradizione melica francese che vengono attribuiti alla maggior parte delle poesie di questa sezione, risolte non a caso in «modi musicali e cantabili sulla traccia dei neoparnassiani [...] ma soprattutto del Verlaine di *Fête galantes* e *Jadis et Naguère*»<sup>222</sup>. Se la sovrapposibilità metrica tra romanza ottocentesca<sup>223</sup> e le forme settecentesche dell'ode-canzonetta, già sottolineata da Beltrami<sup>224</sup>, non si pone in discussione, la scelta invece di includere nel *corpus* dei testi analizzati anche i rondò esige una motivazione. Sebbene, come si vedrà, D'Annunzio costruisca i propri rondò sull'esempio di alcuni illustri modelli francesi, rispettando quindi le prerogative tradizionali della forma, la similarità delle soluzioni ritornellistiche impiegate rispetto alle romanze, l'adozione di un comune verso breve e l'ispirazione melica di base suggeriscono uno studio complessivo del *corpus* di *IM*, che si rivelerà poi particolarmente proficuo nella comprensione degli aspetti prosodici e sintattici di questo insieme di testi.

Da una parte le romanze si strutturano tutte in quartine ad eccezione di «Ne le sue nubi avvolta», dove prima e seconda strofa sono costituite da tristici geminati rimanti /abc : abc/ mentre terza e quarta, composte da due quartine, sono interpretabili sulla base dello schema rimico come emistroke di tetrastico geminato (/abcd : abcd/).

<sup>221</sup> TOMMASEO 1872, pp. 465-466. Cfr. SOLDANI 2016, p. 585.

<sup>222</sup> ANDREOLI-LORENZINI 2001, p. 1097.

<sup>223</sup> Il termine, di ascendenza francese e adottato in Italia per designare la ballata romantica, può risultare ambiguo. Sulla questione cfr. GIOVANNETTI 1999, pp.15-20: 15-16.

<sup>224</sup> BELTRAMI 1991, p. 143.



Gli schemi rimici alternato e incrociato, utilizzati singolarmente due volte il primo (in «Quale un dio lieto che gode» e in «Prono, su'l mar natale», rispettivamente di sette e quattro quartine) e tre il secondo (in «Il porto ampio s'addorme», «Ne la coppa elegante», e «Dolce ne la memoria», rispettivamente in dieci, otto e dieci quartine), vengono accostati tra loro e ad altre configurazioni rimiche nelle poesie organizzate su sistemi strofici doppi: i due tipi si susseguono nelle poesie «Sotto l'acqua diffuse» (12) e «Ella tremando venne» (6), dove lo schema abbracciato occupa le strofe dispari mentre quello alternato le pari; in «Dolcemente muor febbraro» (6) e «Vi sovviene? Fu il convegno?» (16), invece, all'alternanza delle corrispondenze piane nelle strofe dispari (/abab/) segue sempre quella tra parossitone anarime e rime ossitone nelle strofe pari (/pa<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/)<sup>225</sup>. Le restanti romanze «Ondeggiano i letti di rose», schema /p<sub>9</sub>aA<sub>6+6</sub>X<sub>v</sub>/<sup>226</sup>(4), e «Ecco Settembre. O amore», /xaay<sub>v</sub>/<sup>227</sup> (6), presentano rime-*refrain* che chiudono e, nel secondo caso, anche aprono ogni strofa, creando continuità fonico-strutturante tra le stanze.

Similmente a quanto accade nei rondò, ma senza la necessità metrica che vige in quelli, anche nelle romanze si rilevano casi di iterazione verbale, versale e strofica atti a strutturare e a compattare fonicamente i testi, aspetti questi che verranno approfonditi nel successivo paragrafo assieme agli altri casi simili che interessano la produzione canzonettistica e pseudo-canzonettistica dannunziana.

I rondò, dall'altra parte, presentano tutti struttura tripartita e si distinguono per numero e organizzazione strofico-rimica dei versi, sulla scorta di quanto affermato dallo stesso D'Annunzio nella nota alla *Ch*:

Questo rondò [*Rondò pastorale*] è composto, metricamente, sopra un esemplare di Clemente Marot. Gli altri quattro sono composti a similitudine di quelli (più propriamente *Rondels*) attribuiti a Francesco Villon, che son meno esatti. L'ultimo segue la regola di Carlo d'Orléans.<sup>228</sup>

<sup>225</sup> Una simile alternanza di piane anarime e di rime tronche si osserva nella IV delle *Canzonette* di Parini, *La sincerità*. Cfr. PARINI 1929, p. 325.

<sup>226</sup> Se il disegno delle corrispondenze e il sistema a rima fissa non è nuovo (cfr. ZUCCO 2001, pp. 135-137: 136 schema 2.3.3/b), del tutto inusuale è la formula sillabica.

<sup>227</sup> Simile allo schema 2.1.3/b registrato in ZUCCO 2001 a p. 134, si distingue da esso per il carattere fisso della prima rima.

<sup>228</sup> D'ANNUNZIO 2001, p. 593.

Da una parte, dunque, *Rondò pastorale*, a base ottonaria, si compone di un pentastico, un tetrastico e un esastico, la cui formula rimico-sillabica si plasma appunto sul modello del *rondeau* marotiano *De sa grande amyè*<sup>229</sup>: le due ultime stanze si chiudono sul quadrisillabo ritornellante «a'l gran Maggio» che, nella prima stanza, costituisce il primo emistichio del verso incipitario, mentre tutto il componimento si gioca sull'alternanza, l'intreccio e l'accostamento delle medesime rime secondo lo schema / $(x_4)(a_6)a_8abba aabx_4 aabbax_4$ /.

Dei quattro rondò composti sul modello villoniano, i primi tre riprendono, strettamente o con variazioni, lo schema strofico, rimico e sillabico del terzo dei *Rondels*, «Une fois me dictes ouy»<sup>230</sup>. Il primo, «Come sorga la luna», ne ricalca fedelmente lo schema, recuperando la strutturazione strofica in due quartine più un pentastico e l'intelaiatura rimica (/abba cdcd abbaa/), con replicazione all'inizio e alla fine del medesimo verso-*refrain* «Come sorga la luna». Del testo francese viene recuperato anche un certo modo di segnalare retoricamente i confini metrici delle strofe: l'anafora lessicale «amica [...]» / «O amica [...]», ai vv. 5 e 9, restituisce la simmetria che, nel *rondeau* villoniano, viene resa dal parallelismo verbale su cui si aprono le stanze seconda e terza: «Veillez [...]» / «Soyez [...]». Anche la ripresa fuori ritornello, al v. 4, della parola-rima «luna» sembra rifarsi all'*usus* del testo francese che anticipa, in punta al penultimo verso, l'«ouy» con cui termina quello finale, e che replica, in punta ai versi centrali dell'ultima stanza, la parola-rima «ame»:

*Come sorga la LUNA*  
da le cime selvose  
e grave su le cose  
sia l'oblio de la LUNA,

amica, tu verrai  
furtiva ne 'l verziere.  
Hanno i consci rosai  
ombre profonde e nere.

O amica, senz'alcuna  
tema verrai: le rose  
avran latébre ascose  
per lor sorella bruna,  
*come sorga la LUNA*.

*Une fois me dictes OUY,*  
En foy de noble et gentil femme ;  
Je vous certifie, ma Dame,  
Qu'oncques ne fuz tant resjouy.

Veillez le donc dire selon  
Que vous estes benigne et doulche,  
Car ce doulx mot n'est pas si long  
Qu'il vous face mal en la bouche.

Soyez seure, si j'en jouy,  
Que ma lealle et craintive **AME**  
Gardera trop mieulx que nul **AME**  
Vostre honneur. Avez-vous OUY ?  
*Une fois me dictes OUY.*

<sup>229</sup> MAROT 1921, p. 424.

<sup>230</sup> VILLON 1867, p. 134.

Anche il secondo rondò, «Entro i boschi alti e soli», presenta la medesima intelaiatura strofico-rimica del precedente, mantenendo inoltre inalterata, all'inizio e alla fine della poesia, la posizione del verso-ritornello «Entro i boschi altri e soli». Anche qui, ai vv. 4 e 12, si osserva la coppia di rime identiche fuori ritornello *rosignolo* : *rosignolo*, che, distribuendosi tra la prima e l'ultima stanza contribuisce, fiancheggiando i versi-*refrain*, a donare circolarità al componimento. A tale struttura a cornice risponde anche la disposizione chiastica dei due periodi nella quartina centrale, che rinserrano al centro del componimento i due soggetti poetici: «Da'l triste inno corale / pendeva ella, in ascolto. / Chino su'l davanzale, io pendea da'l suo volto.»

Il terzo, «Lungi i boschi alti e sonori», pur mantenendo la tripartizione in due tetrastici e un pentastico, altera la struttura rimica della seconda quartina, sostituendo allo schema alternato quello incrociato e uniformando le terminazioni rimiche alle corrispondenze delle strofe limitrofe secondo lo schema /abba abba abbaa/. Anche le modalità di ripresa del verso-*refrain* subiscono alcune variazioni: esso innanzitutto viene fatto slittare dal verso incipitario al quarto, per poi essere normalmente replicato in chiusura di componimento; ne viene poi diminuita l'estensione, ridotta dalla lunghezza del verso a quella dell'emistichio (v. 4, «salian canti a' nostri amori!»; v. 13, «augurando a' nostri amori»).

Il quarto rondò, «Quante volte, in su' mattini», si modella invece sullo schema strofico del sesto dei *Rondels* attribuiti a Villon, «Pour entretenir mes amours», dal quale riprende la suddivisione in due quartine più un eptastico ma del quale ricalca solo labilmente il complesso sistema di ritornelli in apertura, al mezzo e in chiusura di componimento, limitando il *refrain* alla sola ripresa speculare, negli ultimi due versi, delle parole-rima dei primi due. Anche lo schema delle rime, le stesse per tutto il componimento, segue un disegno autonomo: abbracciato e alternato rispettivamente nella prima e seconda quartina e dato quasi dalla fusione di due *pattern* incrociati nell'eptastico finale (/abbabba/).

Quante volte, in su' *mattini*  
chiari e tiepidi, io l'aspetto!  
Ella ancora ne 'l suo letto  
ride ai sogni matutini.

Su la piazza Barberini  
s'apre il ciel, zaffiro schietto.  
Il Tritone de 'l Bernini  
leva il candido suo getto.

I nudi olmi a' Cappuccini  
metton già qualche rametto:  
senton giugnere il diletto  
de' meriggi marzolini.  
Come il cuor balzami in petto  
se colei vedo, che aspetto,  
in su' tiepidi *mattini!*

L'ultimo rondò, «Com'api armoniose», che chiude la sezione di *IM*, sembra riprendere e variare il sistema strofico e ritornellistico de *Le temps a laissé son manteau* di Charles d'Orléans<sup>231</sup>: con esso, infatti, condivide la continuità delle rime dall'inizio alla fine del componimento, la suddivisione iniziale in due quartine, la prima a rima incrociata e la seconda a rima alterna, nonché il sistema ritornellistico, basato sull'iterazione di un distico all'inizio, al centro e al termine del componimento. Tuttavia, rispetto al testo francese, quello dannunziano accorcia di un verso l'esastico finale, sacrificando una parte del ritornello in chiusura. Dopo la prima regolare ripetizione dei vv. 1-2 ai vv. 7-8, l'ultima si limita al recupero del primo dei due versi del distico, sul quale il componimento si chiude:

*Com'api armoniose*  
uscenti a 'l novo sole  
per le felici aiuole  
de' gigli e de le rose,

queste che Amor compose  
delicate parole,  
*com'api armoniose*  
uscenti a 'l novo sole,

su le chiome odorose  
che Amor cingere suole  
di sogni e di viole  
spirino dolci cose,  
*com'api armoniose.*

Anche i tre restanti componimenti di *IM* presentano titoli rematici che si rifanno in vario modo alla poesia d'oltralpe.

---

<sup>231</sup> D'ORLÉANS 1927, pp. 307-308. Cfr. ANDREOLI-LORENZINI 2001, pp. 1103 e 1110.

Il primo, *Mattinata*, allude al genere lirico-musicale medievale dell'*Alba*<sup>232</sup> e si compone di quattro pentastici di settenari rimanti /ababa/.

Il secondo, *Outa occidentale*, guarda alla «elegantissima traduzione che Judith Gauthier ha fatta di talune poesie giapponesi» nel tentativo di «riprodurre in italiano la struttura di una *outa*»<sup>233</sup>, replicandone le strofette pentastiche, trasponendo nell'equivalente numero di sillabe i piedi di ciascun verso e aggiungendo, però, le rime di cui gli originali sono sprovvisti. La poesia si compone quindi in undici pentastici formati in successione da un quinario, un settenario, un altro quinario e due settenari, rimanti secondo ben quattro diversi schemi; assegnando progressivamente a ogni nuova configurazione rimica una lettera dell'alfabeto – A: /abbba/; B: /ababb/; C: /abaab/; D: /abbaa/; – è possibile descriverne la successione con la sequenza ABBAACBBDCA.

Il terzo, *Lai*, si richiama all'antica poesia francese di ispirazione musicale: i suoi sei pentastici, rimanti /abbpa/, sono formati da quattro senari più un trisillabo finale; la parossitona anarima in posizione pre-finale, l'inarcatura sistematica tra penultimo e ultimo verso e la pressione del ritmo anfibrachico fanno sì che gli ultimi due versi possano essere fusi e ricomposti in un novenario dattilico, cosicché lo schema rimico-sillabico possa essere così riscritto /a<sub>6</sub>bbag/.

Rispetto alle precedenti raccolte, nel *PP* le dimensioni delle strofe dei componimenti di versi brevi conoscono una significativa dilatazione. Accanto alle quartine a rima incrociata de *L'ora* e dell'*Invito alla fedeltà*, rispettivamente in ventiquattro e ventitre stanze di settenari, o de *Il giogo*, in quindici stanze di ottonari, e accanto ai tristici continui o doppi rispettivamente di *In vano* (/p<sub>7</sub>px/, 9) e di *Sopra un'aria antica* (/abc : abc/, 9, in senari e novenari liberamente compaginati), si rilevano anche le strofe ennastiche di settenari delle *Tristezze ignote* (/abcdacba/, 4) e di settenari semplici e doppi de *I poeti* (/AaBbCcddd/, 6).

In quarantasette senari rimanti a coppie (ad eccezione del tritico baciato dei vv. 43-45), *In votis* si presenta invece indivisa. Nemmeno le pause sintattiche offrono indicazioni per possibili scansioni regolari del testo: il primo punto fermo coincidente con la fine di una misura giunge infatti solo al v. 34, oltre la metà del componimento; le restanti pause forti si concentrano invece in chiusura di esso (vv. 43, 44 e 47).

---

<sup>232</sup> PALMIERI 1955, p. 232.

<sup>233</sup> D'ANNUNZIO 2001, p. 593.

Dando uno sguardo complessivo ai titoli adoperati nel *PP*, colpisce quello di *Romanza della donna velata* per la sua attribuzione a un componimento non in versi brevi ma in endecasillabi, raccolti in sei strofe eptastiche e rimanti /ABABABX<sub>t</sub>/. La vocazione melica ispirata dal termine “romanza” trova conferma nel pretilolo *Eufonie* che l'autore aveva assegnato alla poesia quando venne pubblicata su «Il Mattino» di Napoli (21-22 luglio 1892)<sup>234</sup>. La clausola strofica sulla parola-rima «più», per di più tronca, serve indubbiamente allo scopo, così come l'iterazione frastica «D'altro ancor mi sovviene. [...]» all'inizio della terza e della quinta stanza (vv. 15 e 19), nonché tutte le altre ripetizioni lessicali e sonore che stabiliscono rispondenze ed eco entro e tra le stanze, contribuiscono a marcare in senso cantabile il testo. Basti, in proposito, fare riferimento ad alcune delle parole-tema che percorrono verticalmente la poesia, tra tutte «musica», vv. 3, 8, 20 e 36, e «sovviene», vv. 11, 15, 29, 42 e dare saggio del complesso sistema di iterazione verbale e fonica riportando l'ultima stanza, dove bene emerge l'importanza timbrico-logica del sintagma, talvolta inarcante, sul valore puntuale della rima:

La musica fluiva, nel sovrANo  
incANto di quel giOrNO moribONDO,  
 con tal dolcezza che il mio cuore umano  
 non la sostenne. Ed un oblio profONDO  
 de la vita mi trasse in un lontaNO  
mONDO. Ah perché di quel lontaNO mONDO,  
 anima mia, non ti sovviene più?

Diversi altri componimenti in endecasillabi presentano morfologie strofiche e/o soluzioni rimico-ritornellistiche che rinviano alle modalità connettive dell'ode-canzonetta. Tra questi *La passeggiata*, *La sera* e *Aprile* si servono di parole-rima in posizioni regolate, rispettivamente a cavallo del confine metrico tra i pentastici (schema /ABBAC CDDCE EFFEG G... XYYXZ Z/) – secondo un meccanismo che ricorda l'aggancio rimico interstrofico adottato da Carducci per i semicori de *Le nozze di Levia gravida*<sup>235</sup> – e all'inizio e alla fine dei tetrastici (schema /ABBA/) e dei pentastici (/ABBBA/) che li compongono. Parallelismi lessicali e sintattici tra strofe, simmetrie

<sup>234</sup> Cfr. ANDREOLI-LORENZINI 2001, p. 1170.

<sup>235</sup> Cfr. CARDUCCI 2006, pp. 68-75. I semicori presentano sempre lo schema rimico /ABbC CDdE EFFG...XYyZ Z/ (6), «secondo la forma del capitolo quaternario con l'ultimo verso in rima con quello iniziale della strofe successiva, e con un endecasillabo di chiusa», GIULIATTINI 2006, p. 76.

interne e sistemi connettivi basati sul principio della *cobla capfinida* si presentano inoltre come costanti della loro costruzione strofica.

Infine *Hortus Larvarum*, in cinque tetrastici composti, presenta un sistema rimico saturato di corrispondenze e parole-ritornello disposte secondo regulate posizioni; lo schema, sintetizzabile in /X<sup>a</sup>YYX : YZ<sub>t</sub>X<sup>b</sup> Z<sub>t</sub>/, prevede al primo e al settimo verso di ogni blocco strofico la coppia rimica fissa *lontani* : *vani*, mentre ai versi sesto e ottavo si mantiene costante la rima tronca identica *più* : *più*. Ai versi secondo, terzo e quinto di ogni stanza si presenta una medesima rima fissa, talvolta imperfetta (stanze I e V), con variazione del corpo lessicale, ad eccezione dei vv. 18 e 35, dove viene iterata la parola «fiale», e dei vv. 13 e 37, nei quali ritorna «amare». La parola-rima «mani» viene poi replicata in punta ai vv. 12 e 36. A ben vedere ad essere iterate non sono solo le parole in punta di verso ma interi sintagmi o segmenti frastici a cui queste appartengono. Ogni stanza, dunque, principia all'insegna di un ricordo di «tempi assai lontani» (vv. 1, 9, 17, 25, 33), il quale, sviluppato nel corpo della stanza, viene poi riassorbito in quei «tempi che non sono più!» (vv. 8, 16, 24, 32, 40). È per questo che i «sogni», coagulati specialmente, nelle stanze II e V, attorno all'immagine di una donna dalle «così bianche mani» (vv. 12 e 36), «[...] avida ancor d'amare, / non più giovane, non amata più» (vv. 13-14 e 37-38), risultano completamente «vani».

I meccanismi di costruzione strofica e i sistemi di iterazione ritornellistica tipici della canzonetta, sono qui applicati in un contesto più solennemente intonato, affine allo stile dell'ode, dove è la misura lunga dell'endecasillabo a imporsi. Della facilità canzonettistica tuttavia restano la scorrevole facilità delle rime, riprese spesso all'interno dei versi, e la linearità sintattica. Si esemplifica con la prima stanza:

Il bel giardino in tempi assAI lontAnI  
occultamente pARE lontanARE.  
Le fonti, chiARE di chiaror d'opAIE,  
fan ne la calma suoni dolci e strani.  
Nei roseti le rose estenuAtE  
cadono, quasi non odoran più.  
L'Anima langue. I nOstrI sOgnI vani  
chiamano i tempi che non sono più.

Nelle *ON*, infine, il solo componimento formalmente assimilabile al metro della canzonetta è *Per la festa navale nelle acque di Genova*, in sei tristici geminati di

settenari rimanti /abc : abc/. La destinazione della poesia conferisce allo stile un tono solenne e declamatorio, concretizzato in un unico grande periodo che, dilatato dai numerosi vocativi e dalle proposizioni relative e dalle apposizioni da questi dipendenti, termina solo alla fine del componimento con la coordinazione di due periodi retti da due congiuntivi esortativi:

*Navi che dai possenti  
fianchi la Patria espresse  
ne l'acque liberate  
– e su le prue taglienti  
con la sua forza eresse  
le sue Speranze alate –,*

*Navi d'Italia, prole  
ferrea de la grande  
madre liberatrice,  
voi che splendete al sole  
oggi mentre si spande  
l'inno pe 'l ciel felice*

*ne la città dei Doria  
– odon forse gli eroi  
da le tombe profonde –  
voi, Navi a la Vittoria  
sacre e a la Gloria, voi  
che per tutte le sponde*

*recate il divin nome  
d'Italia e il suo diritto  
eterno e la sua nova  
forza, raggiando come  
fari, pronte al conflitto  
supremo, a la gran prova,*

*belle e tremende e sempre  
dai cuori a la futura  
prova cinte di vóti,  
*o Navi a cui le tempre*  
la nostra fede indura  
contro i perigli ignoti,*

*siate oggi benedette  
un'altra volta ancóra  
a la pace e a la guerra,  
e le Speranze erette  
oggi sopra ogni prora  
salutino la Terra!*



Nei dannunziani *Versi d'amore e di gloria* la morfologia strofica dei componimenti assimilabili o coincidenti con il metro della canzonetta cambia da raccolta a raccolta, prediligendo via via assortimenti versali differenti, dalla combinazione tra endecasillabi e settenari (*PV*), alla predilezione per il verso breve di impronta sette- o ottonaria (*IM*), fino alla convivenza entro una medesima raccolta (specie nel *PP* ma anche nella *Ch*) di componimenti in endecasillabi, settenari semplici o doppi, ottonari e versi di matrice anfibrachica, organizzati in modo tale da alludere variamente al modello canzonettistico. Se infatti la brevità del verso, la facilità della rima con la sua eventuale iterazione ritornellistica e la divisione in stanze regolari di per sé garantisce l'individuabilità della forma, d'altra parte nel caso di versi lunghi o doppi è l'articolazione della stanza ad ancorare il componimento alla tradizione del metro: la presenza di stanze geminate, specie continue, di sistemi strofici doppi, l'adozione della rima ritmica e di nuove strategie rimiche con valore connettivo contribuiscono infatti ad attrarre anche alcuni componimenti in endecasillabi, in doppi settenari e quinari nel campo gravitazionale dell'ode-canzonetta.

L'adozione delle risorse della tradizione, il loro frequente rimescolamento a configurare inusitati profili strofici e l'adozione di paradigmi metrici stranieri dà la misura di un'operazione intesa a testare le possibilità del metro della canzonetta, allargandone il perimetro e le possibilità formali entro una ricerca poetica volta a esperire tutto il possibile. Ciò risulterà maggiormente evidente dallo studio delle soluzioni sintattiche e prosodiche adottate, che tentando nuove strade per il genere ne scardinano sistematicamente alcune delle consuetudini più solide; ciononostante sono molti gli aspetti che agganciano ancora questo tipo di produzione ai modelli della tradizione, primo tra tutti la ricerca dell'eufonia sonora e della ripetitività lessicale e strutturale, di cui si dà breve saggio nel paragrafo che segue.

#### 4.2 Aspetti rimico-ritornellistici e simmetrie intra- e interstrofiche

Nelle raccolte prese in esame l'iterazione strutturante di una rima si realizza di rado, specie nei componimenti in versi brevi, presentandosi invece più frequentemente in corrispondenza di misure più lunghe, endecasillabiche o doppie. Fenomeni di questo tipo si osservano prevalentemente nella *Ch*; sono almeno tre i componimenti a base endecasillabica che qui ripropongono inalterata una o più coppie rimiche per una parte o per tutto il componimento: *Athenais medica*, in due gruppi rispettivamente di sei e quattro quartine a rima incrociata costante /*YYYX*/ (in *-ere* e *-ici*, per il primo gruppo, e in *-ite* e *-enti*, per il secondo); la VI parte di *Donna Francesca*, in cinque quartine di endecasillabi e settenari a rima incrociata con le corrispondenze esterne fisse, secondo lo schema /*XaAX*/; *Donna Clara*, in cinque quartine abbracciate con rime esterne costanti /*XAAX*/.

All'*IM* appartengono poi due casi di rima iterante con funzione connettiva: il primo, che si realizza in presenza di versi medi e doppi, appartiene alla *Romanza* «Ondeggiano i letti di rose», dove ognuno dei quattro tetrastici si chiude sull'uscita tronca consonantica *-ir* (schema  $p_9aA_{6+6}X_t$ ); il secondo, unico caso di attestazione in presenza di versi brevi, riguarda la *Romanza* «Ecco Settembre. O amore», in sei quartine di settenari dove risultano costanti la rima piana del primo verso e la tronca dell'ultimo, secondo lo schema /*xaay\_t*/. La funzione connettiva della rima tronca in sede di clausola strofica appare circoscritta a questi e a pochi altri componimenti: funzione legante hanno anche le tronche anarime che chiudono le quartine della poesia VII del *Canto dell'ospite* (*CN*) e le rime fisse in *-o* che suggellano l'VIII poesia del medesimo ciclo di liriche, mentre nelle già analizzate *Hortus Larvarum* e *Romanza della donna velata*, *PP*, si osserva al termine di ciascuna stanza la corrispondenza di uscita ossitona e rima identica nell'iterazione della parola-rima «più».

Proprio l'iterazione di parole-rima riguarda gli altri esempi registrati di rima costante, o quantomeno iterante. I casi, alcuni già precedentemente osservati, riguardano tutti il *PP* e si possono distinguere in due gruppi: un primo in cui la parola-*refrain* ha effettivo valore strutturante essendo iterata in modo costante in tutta la poesia nella medesima posizione; un secondo in cui l'iterazione, che in sé costituisce un fenomeno fisso e perciò costruttivo, rimane confinata nella sua realizzazione particolare in un

luogo circoscritto della poesia. Appartengono al primo tipo, oltre alla già ricordata *Hortus Larvarum*, *In vano* e *Romanza della donna velata*: l'una, in tristici di settenari, dopo le prime due posizioni irrelate presenta come chiusa costante il sintagma «in vano», configurando lo schema /ppx/; l'altra, in eptastici di endecasillabi a rima alterna, chiude sulla rima costante «più» (schema /ABABABX<sub>i</sub>/). Al secondo gruppo appartengono componimenti come *La passeggiata*, *La sera* e *Aprile*, dove l'iterazione localizzata della parola rima funge ora da aggancio interstrofico (*La passeggiata*: ABBAC CDDCE EFFEG... XYYXZ Z), ora da segnalatore del confine metrico delle stanze (*La sera*: ABBA; *Aprile*: ABBBA). In quest'ultimo gruppo, dunque, non si osserva mai una parola-rima continuamente fissa, ma un fenomeno costante di ripetizione che ripropone in specifiche e prevedibili sedi termini momentaneamente iteranti. È significativo che queste modalità di iterazione coinvolgano poesie prevalentemente in endecasillabi, quasi che la soluzione ritornellante, che avvicina tali poesie ai meccanismi dell'ode-canzonetta, non si renda necessaria per i componimenti strofici in versi brevi. Un simile comportamento si è già osservato relativamente alla rima fissa, quasi l'ausilio di tali meccanismi iterativi venga specificamente destinato a sgravare con intagli sonori prevedibili la corposa linea degli endecasillabi.

Le altre modalità iterative esperite coinvolgono versi e strofe. La precisione e la prevedibilità dell'automatismo replicativo è ancora una volta direttamente proporzionale alla lunghezza dei versi impiegati, quasi a riconfermare la relazione tra verso non breve e correttivo formale inteso a scaricarne la portata semantica e a sollevarne la gravezza tonale. Ferrea e presto prevedibile, ad esempio, è la sistematicità con cui in *Ricordo di Firenze (PV)*, in pentastici di endecasillabi, il verso iniziale di ciascuna strofa si ripresenta come suo verso conclusivo (/ABABA/, 8); si esemplifica con le prime due stanze:

La vedevo passare ogni mattina  
 sotto le mie finestre spalancate  
 quel demonietto d'una crestaina  
 piena di guizzi e di procaci occhiate:  
la vedevo passare ogni mattina.

Eran biondi e ricciuti i suoi capelli  
 di sotto a 'l cappellin di seta nera  
 e su la fronte le scendean ribelli  
 dandole un'aria seducente e fiera:  
eran biondi e ricciuti i suoi capelli...

Precisa e prevedibile è anche l'iterazione che si osserva nel penultimo verso delle quattro quartine della poesia VIII appartenente al *Canto dell'ospite (CN)*, costituita da novenari e da doppi senari; il verso-*refrain* «scintillano l'Orse nel cielo profondo» varia nell'ultima stanza, marcando la conclusione del componimento: «Son pallide l'Orse ne cielo profondo».

Variabile e iterante solo in senso lasco risulta invece il verso finale delle stanze di *In vano (PP)*, alla cui estremità torna sempre, come si è visto, il sintagma costante «in vano». La ricorsività frastica, più forte nelle prime quattro stanze grazie a un più deciso parallelismo sintattico e all'anafora del soggetto «Noi», viene ad appannarsi progressivamente a partire dalla quinta strofa, con un effetto di diluizione intensiva presto compensato sia a livello strofico da altre soluzioni iterative – specie le anafore negative che aprono le stanze quinta, sesta e settima, e il parallelismo oppositivo «Dietro di noi» / «D'innanzi a noi» che inaugura le ultime due terzine – sia a livello locale dall'antitesi logico-temporale «vivemmo» / «morremo» che, posta nelle ultime due terzine, determina un picco patetico in corrispondenza della conclusione del componimento. La ripetizione variata del verso si accompagna quindi qui a un più fitto sistema di risposdenze sintattiche e lessicali che trova nel parallelismo e nel richiamo, anche antitetico, a breve distanza le sue cifre costanti:

Arte, o tremenda!, ancóra  
tu non ti sei svelata.  
Noi t'adorammo in vano.

Gloria, tu passi; e ad altre  
fronti concedi il bacio.  
Noi ti seguimmo in vano.

Amante ignota, ah! troppo  
giovine tu sei morta.  
Noi t'aspettammo in vano.

E dove siete, o fiori  
strani, o profumi nuovi?  
Noi vi cercammo in vano.

**Nessun** dolente al mondo  
da noi fu consolato.  
Con lui piangemmo in vano.

**Nessun** oppresso al mondo  
da noi fu vendicato.  
Ci sollevammo in vano.

**Non** fu il dolor sì forte  
da vincere il Mistero.  
Lo sofferimmo in vano.

*Dietro di noi* un solco  
sterile obliquo lieve  
resta. Vivemmo in vano.

*D'innanzi a noi*, nel buio,  
la Morte è senza face.  
– Gloria! – Morremo in vano.

Identica, ma impossibile da prevedere, risulta invece la ripresa dei primi due versi della *Romanza* «Il porto ampio s'addorme» (*IM, Ch*) al termine del componimento, in una struttura perfettamente circolare; si riportano prima e ultima stanza:

Il porto ampio s'addorme,  
stanco d'uman lavoro:  
chiude un molle tesoro  
entro il suo seno enorme.  
[...]

alzasi un lento coro  
da quella selva informe.  
Il porto ampio s'addorme,  
stanco d'uman lavoro.

Anche nella prima romanza di *IM*, «*Quale un dio lieto che gode*», si osserva l'iterazione non sistematica e dunque non prevedibile di una coppia di versi: il distico di chiusura della seconda quartina viene infatti ripreso con variazione alla fine del componimento. Inoltre le parole-tema «selva» e «Sole», disposte nel primo e nel secondo verso della seconda quartina rispettivamente sotto *ictus* di 3<sup>a</sup> e di 7<sup>a</sup>, tornano con perfetta circolarità a ricoprire le medesime posizioni nell'ultima stanza:

Quale un dio lieto che gode  
in sua via sparger viole  
e salire ode la lode  
da la sua terrena prole,  
  
su la *selva* alta, che tace,

dolcemente guarda il *Sole*.  
Roco il vento, ne la pace,  
mette sue rare parole.

[...]

E la *selva* a poco a poco  
cede al fascino de 'l *Sole*.  
Ne la pace, il vento roco  
mette sue dolci parole.

Nel caso specifico delle romanze, la presenza di simili fenomeni iterativi può dipendere, oltre che dalla specializzazione cantabile del genere, dalla pressione esercitata su di esse dalla forma del rondò, dove la ripetizione rimica e versale sono fatti istituzionalizzati.

Nel segno della circolarità si leggono poi le non prevedibili ripetizioni versali de *I Poeti*, poesia conclusiva del *PP*: il primo e l'ultimo dei sei ennastici (schema  $A_{7+7a}BbCcddd$ ) sono accomunati dalla ripresa intersversale della frase «oscuro / è il sogno del futuro», collocata rispettivamente tra il terzo e il quarto verso e tra il primo e il secondo; sono replicati inoltre gli ultimi tre versi del secondo ennastico («dei misteri veduti, / degli amori goduti, / degli aromi bevuti») nelle medesime posizioni della penultima strofa.

Versi e strofe ricorrenti si combinano poi senza un disegno ordinato in *Invito alla fedeltà*, appartenente al *PP*: la seconda stanza (« – A che, dopo tanti anni, / rompere la catena? / Giova l'antica pena / mutar con nuovi affanni?»), vv. 5-8, viene replicata come undicesima con lieve variazione al primo verso («Ma a che, dopo tanti anni»); la quarta («Per l'amor che rimane / e a la vita resiste, / nulla è più dolce e triste / de le cose lontane»), vv. 13-16, torna come terz'ultima, vv. 81-84; i vv. 9-10, «Nulla forse per noi / sarebbe nuovo, o amica», vengono variati ai vv. 59-60, «Nulla, fuor che la morte, / sarà nuovo per noi»; il v. 61 che apre la sedicesima quartina, «Siamo dunque fedeli», torna in sede incipitaria della ventesima, al v. 77. Si delineano così, entro un componimento a tratti quasi argomentativo, delle anse – pur esse di marca persuasivo-ammonitiva – in cui il flusso del discorso rallenta per tornare su se stesso con degli avvolgimenti che portano a galla le questioni e le conclusioni che più interessano il poeta: le iterazioni, al di fuori di qualsiasi geometrismo preordinato, assecondano

morbidamente, donandogli un di più melodico, il fluire logico di un componimento che «serba qua e là un certo profumo metastasiano»<sup>236</sup>.

Ripetizioni strofiche si trovano infine in un'altra poesia del *PP*, *L'ora*, dove la prima quartina viene iterata, con variazione nel primo emistichio del primo verso, in tredicesima e in ventiduesima posizione (vv. 1-4, 49-52, 85-88). Alla replicazione, stilema che ben rappresenta l'immobilismo descritto nella stanza, si accorda la chiusura formale di quest'ultima, che contrasta fortemente con l'apertura metrico-sintattica delle strofe limitrofe. La variazione, che interessa la quartina iterata, scandisce il passare di ore tutte uguali, fino alla convergenza di flusso e stasi, di scorrimento e «silenzio», nell'ultima stanza:

Passano l'ore. Tace  
la stanza in una eguale  
ombra. Voce non sale  
da la via. Tutto è pace.

[...]

Prossima è l'Ora. Tace  
la stanza in una eguale  
ombra. Voce non sale  
da la via. Tutto è pace.

[...]

Tutto è silenzio. Tace  
la stanza in una eguale  
ombra. Voce non sale  
da la via. Tutto è pace.

Anch'essi trasversali alla produzione dannunziana presa in esame, i parallelismi e i chiasmi costruttivi sono fenomeni piuttosto frequenti. Se ne prendono di seguito in considerazione alcuni tra gli esempi maggiormente rappresentativi.

In *PV* è significativa la quantità di componimenti che affidano al parallelismo sintattico e alla ripetizione lessicale il compito di costruire internamente le stanze e di farle coincidere strutturalmente tra loro. L'esempio più eclatante è costituito da *Quadretto di genere* che, per la precisa corrispondenza architettonica dei suoi due esastici, ricorda le forme bipartite dell'aria metastasiana. In ogni stanza il primo emistichio del primo verso è occupato dalla medesima specificazione atmosferico-

---

<sup>236</sup> PALMIERI 1959, p. 217.

temporale, «La sera è placida», cui segue sempre il soggetto della nuova frase («gl'innamorati», v. 1; «le canzonette», v. 7); all'inizio del verso successivo si osservano due verbi sdruciolli coordinati per asindeto («suonano cantano», v. 2; «balzano volano», v. 8). Nel terzo verso trova spazio una specificazione spaziale («dentro le bettole», v. 3; «ne le stradette», v. 9) mentre nel primo emistichio dell'ultimo si ripropone l'accostamento asindetico di due nuovi verbi sdruciolli. Fuor di parallelismo, la giustapposizione delle proparossitone si rileva anche al v. 4, «sprizzano i brindisi», dove all'iterazione della cellula ritmica dattilica si accompagnano la replicazione fonica esatta della tonica /i/ e quella parziale del nesso consonantico costituito da oclusiva labiale più vibrante alveolare (complicato, nel primo caso, da sibilante sorda /s/), secondo una prassi che troverà sviluppo nella poesia alcyonia<sup>237</sup>.

*La sera è placida: gl'innamorati  
suonano cantano sotto i balconi;  
dentro le bettole fieri ed alati  
sprizzano i brindisi a i vini buoni;  
via come passeri in compagnia  
ridono corrono i bimbi via.*

*La sera è placida: le canzonette  
balzano volano dai lieti cuori;  
a 'l suon de' cimbali ne le stradette  
le brune zingare cinte di fiori  
sotto la candida luna novella  
saltano ballano la tarantella.*

Sempre appartenente a *PV*, *Rêverie* affida invece all'anafora variata la demarcazione delle stanze nonché il continuo rilancio delle fantasie del poeta: nel «Là giù» sognato, che apre rispettivamente la prima e la sesta quartina (vv. 1 e 21), variato in «Lunge» al principio quinta strofa (v. 17) e ribadito in «là» all'inizio del terzo verso della stessa, l'io lirico proietta un viaggio fantastico con la propria amata; l'esortazione anaforica «Voliam», vv. 13 e 15, che dà slancio al sogno del poeta, torna all'inizio dell'ultima stanza nel tentativo di dilatare *ad libitum* dell'idillio fiabesco, il quale però viene prontamente a infrangersi contro la concreta realtà.

Là giù il tramonto placido  
tinge l'aere di tremulo fulgore:

<sup>237</sup> Cfr. LAVEZZI 2008, pp. 152-153.



a me i tuoi sguardi ceruli  
sogni fulgenti piovono su 'l cuore.

Il bacio ultimo chiedono  
le rose a le libellule divine:  
io chiedo a te, mia Giulia,  
l'ebrezze d'un amplesso senza fine.

Ecco, una schiera celere  
di rondini s'insegue e mesce il canto:  
volan come le rondini  
l'anime nostre in un soave incanto.

*Voliam*, voliamo, o Giulia,  
stretti come colombe innamorate,  
*voliam* pe' cieli fulgidi  
insieme con le nuvole dorate!...

Lunge un'isola vergine  
co 'l verde ci sorride e ci desia;  
là intreccerem l'idillio  
avvolti in una eterna melodia;

là giù fanciulle candide  
da li occhi di gazella e da 'l crin nero  
ci addormiran coi flebili  
canti di Saffo e co' gl'inni d'Omero;

ci aspergeran de' balsami  
raccolti ne' giardini d'Afrodite  
e de le perle nivee  
strappate a 'l seno azzurro d'Anfitrite...

*Voliam*... Ma perché un subito  
pallore imbianca la tua bella guancia?...  
– Dio bono! quelle giuggiole  
m'hanno fatto venire il mal di pancia.

Ancora l'anafora svolge un ruolo strutturante in *Lontananza*: l'apostrofe vocativa «Mamma», che scandisce il flusso dei pensieri che l'io lirico rivolge alla madre, demarca l'*incipit* della seconda e della quarta stanza, aprendo e chiudendo la serie di interrogative che si concentrano nel cuore della poesia. Si osserva inoltre qui, con la replicazione della parola «aligeri», un collegamento pressoché capfinido tra penultima e ultima stanza, secondo una modalità ricorrente nel *corpus* considerato:

Là, dietro i monti che invitti s'ergono  
a 'l ciel coperti d'un candido manto,  
c'è la mia valle fertile,

c'è il mio bel Camposanto.

– *Mamma*, guardando cader le foglie  
e poi co 'l vento volarsene via,  
senti anche tu ne l'anima  
gemerti un'elegia?...

O ricamando pe 'l babbo un fregio  
di seta e d'oro su di una berretta,  
soavemente moduli  
la romanza diletta?

*Mamma*, che fai? – Passan due nuvole  
da 'l sol che cade sfumate di rosa;  
passan de' neri aligeri  
in schiera silenziosa...

– Mie meste nubi, miei muti aligeri,  
a voi confido lo strazio del cuore:  
deh recate a quell'angelo  
tutto il mio santo amore!... –

Simmetrie intrastrofiche abbondano poi in *Oblivia*, dove l'organizzazione in distici delle quartine viene spesso segnalata da anafore (vv. 1-2), ripetizioni verbali (vv. 5 e 7), chiasmi e parallelismi sintattici tra loro intrecciati (vv. 9-10/11-12, «E *la pronuba luna un bianco riso / piove su 'l queto mare, / mentre ne l'ampio specchio il tondo viso / cangiato in serpe appare...*», e 13-14/15-16, «*L'immensa solitudine sicura / m'avvolge in sua magia; / ne 'l sentimento de l'alma Natura / la mia anima s'oblia*» – *soggetto-verbo-complemento / complemento-soggetto-verbo*). Colpisce specialmente la sovrabbondanza di attributi esornativi e la frequente disposizione dei sintagmi aggettivali in posizioni metriche corrispondenti, a formare dei veri e propri tasselli metrico-sintagmatici o almeno metrico-grammaticali: così in uscita dei vv. 1 e 3, dove però alla sequenza aggettivo più sostantivo non corrisponde un'eguale ripartizione sillabico-ritmica; in punta ai vv. 9 e 11, dove invece «bianco riso» e «tondo viso» si sovrappongono perfettamente per numero di sillabe, cadenza accentuale e corrispondenza rimica; nel cuore della terza quartina, ai vv. 10 e 11, dove le sequenze di attributo e nome (rispettivamente «queto mare» e «ampio specchio») vengono a cadere sotto *ictus* di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sillaba; ai vv. 17 e 19-20, dove il chiasmo grammaticale che interessa i sintagmi «oceani ignoti» e «remoti / lidi» e l'*enjambement* che spezza il secondo costituente permettono di isolare in punta di verso gli aggettivi in rima.

1 *Via per* la calma de la notte estiva,  
 2 *via pe'* tremoli albori,  
 3 lontano van su l'aura fuggitiva  
 4 mille effluvî di fiori.  
  
 5 **Brilla** là giù ne la città dormente  
 6 ancor qualche fanale:  
 7 pe' cupi azzurri **brilla** arcanamente  
 8 una danza immortale.  
  
 9 E la pronuba luna un bianco riso  
 10 piove su 'l queto mare,  
 11 mentre ne l'ampio specchio il tondo viso  
 12 cangiato in serpe appare...  
  
 13 L'immensa solitudine sicura  
 14 m'avvolge in sua magia;  
 15 ne 'l sentimento de l'alma Natura  
 16 la mia anima s'oblia,  
  
 17 e vola, vola per oceani ignoti  
 18 abbandonatamente,  
 19 come candido augello a' più remoti  
 20 lidi dell'oriente.

Nell'*IM (Ch)* sono diversi i componimenti – diversi dai rondò – che presentano specularità inter- e intrastrofiche, nonché elementi costruttivi atti a strutturare macroscopicamente il testo. Tra questi, la romanza «Ecco Settembre. O amore» presenta risposdenze tra stanze che vengono a legarle a coppie. I primi due tetrastici si contraddistinguono per l'iterazione entro il loro primo distico della parola «Settembre» (vv. 1 e 6); i secondi due per l'anafora sintattico-metrica «Egli pensa. [...]», v. 9, «Egli soffre. [...]», v. 13, dove le due frasi minime – identiche per soggetto e simili nel verbo bisillabo al presente indicativo – coincidono anche per l'ugual numero di sillabe e per il medesimo andamento trocaico; le due ultime stanze si legano invece per la riproposizione del verbo «guarda» rispettivamente all'inizio del loro secondo e primo distico (vv. 19 e 21). Non mancano inoltre simmetrie interne alle quartine, atte a marcarne la preponderante suddivisione in distici: nella terza strofa, ad esempio, l'anafora di «lento» in apertura dei versi centrali segnala il confine tra le sue due proposizioni («Egli pensa. Un vapore / lento per l'aer fuma / e lento si consuma / ne la serenità», vv. 9-12), mentre la ripetizione variata delle espressioni «dolce ardore» e

«dolce e ardente» sotto *ictus* di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sillaba ai vv. 21 e 23 sottolinea la bipartizione dell'ultima stanza, già indicata dal punto fermo in punta al v. 22.

1 Ecco **Settembre**. O amore  
2 mio triste, sogneremo.  
3 In questo ciel l'estremo  
4 sogno dileguerà.

5 D'un pensoso dolore  
6 **Settembre** il ciel riempie.  
7 Gli languon su le tempie  
8 le rose de l'està.

9 **Egli pensa**. Un vapore  
10 *lento* per l'aer fuma  
11 e *lento* si consuma  
12 ne la serenità.

13 **Egli soffre**. Il dì muore.  
14 Come un lieve asfodelo,  
15 la nuova luna in cielo,  
16 ecco, traspare già.

17 S'apre il celeste fiore,  
18 l'esile fior notturno:  
19 **guarda** il mar taciturno  
20 ove si specchierà;

21 **guarda** con dolce ardore  
22 il vespero fuggente.  
23 Sia così dolce e ardente  
24 l'ultima voluttà!

La romanza «Prono, su 'l mar natale» presenta invece una struttura circolare che, concentrando e variando negli ultimi due versi della poesia il materiale verbale distribuito nella quartina iniziale, viene a legare *incipit* ed *explicit* del componimento. Le sensazioni uditive, che si raccolgono nella parte centrale del componimento, vengono invece scandite dalle anfore dei vv. 5 e 7 («S'ode») e 11 e 13 («o»):

1 **Prono**, su 'l mar natale  
2 cui nasconde la duna,  
3 **ride il sole** autunnale,  
4 dolce come la luna.

5 *S'ode* il mare pe 'l lido  
6 gemere, lento e grave.  
7 *S'ode* talora il grido

- 8 fievole d'una nave  
 9 che faticosa in vano  
 10 lotta co 'l vento avverso,  
 11 o il richiamo lontano  
 12 d'un uccello disperso,  
 13 o l'improvviso tuono  
 14 d'un'onda più gagliarda.  
 15 **Ride il sole, già prono,**  
 16 e dolcemente guarda.

*Mattinata* combina infine circolarità e progressione sia nella macrostruttura che nell'articolazione interna delle strofe. Per quanto concerne l'orchestrazione complessiva del componimento, le prime tre stanze ruotano attorno alle medesime parole tematiche «campane» e «neve»: la prima viene iterata all'inizio della prima e alla fine della terza stanza (vv. 1 e 15), a incorniciare la restante materia verbale, mentre la seconda viene replicata nei versi incipitari dei pentastici secondo e terzo. Il suono dell'«Ave», diffuso dalle campane, attraversa invece verticalmente il componimento, moltiplicandosi in assonanze e rime inclusive nella prima stanza (*campAnE* : *AvE* : *mAnE* : *grAvE* : *soAvE* : *campAnE* : *lontAnE*), allitterazioni nella seconda («NiVea come neVe», v. 6, «lieVeliVe», v. 8, in rima con «beVe», v. 10), e condensandosi attorno alle suddette parole-tema nella terza stanza per ricomporsi infine nell'«Ave» dell'ultimo pentastico (v.19), passando attraverso l'assonante e consonante «SAIVE», v. 16 e poi di nuovo v. 20. La percussione fonica diventa così, per la sua insistenza, tratto costruttivo marcato che si sviluppa in modo continuo stanza dopo stanza. Singolarmente le quartine appaiono anch'esse interessate da fenomeni strutturanti differenti; la prima, ad esempio, presenta due frasi identiche per struttura e contenuto: allo stesso verbo «Spandono», ripetuto in anafora ai vv. 1 e 3, segue il medesimo soggetto, «campane», iterato in punta ai vv. 1 e 5. L'iperbato che nella seconda proposizione allontana dal verbo il soggetto fa però sì che questo venga a collocarsi alla fine della stanza, la quale si trova perciò rinserrata circolarmente tra le rime identiche *campane* : *campane*.

Anche l'ultima stanza fa convivere istanze costruttive diverse, disponendo a cornice («Salve [...]», «Ave [...]», «Salve [...]») i tre saluti mariani, strutturati sintatticamente in modo parallelo.

1 Spandono *le campAnE*  
2 a la prim'alba l'AVE.  
3 Spandono questa mAnE  
4 un suon grAVE e soAVE  
5 *le campAnE* lontAnE.

6 NiVea come **neVe**  
7 la nebbia copre il mare,  
8 Fluttua lieVe lieVe;  
9 è rosea; scompare.  
10 Bocca d'oro la beVe.

11 E **neVe** e rose ed oro  
12 il mattin fresco mesce.  
13 Un alto inno sonoro  
14 fanno come di cresce  
15 onde e *campAnE* in coro.

16 Salve, Janua coeli!  
17 Co'l di la nostra bella  
18 fuor de' sogni e de' veli  
19 balza. Ave, maris stella!  
20 Salve, Regina coeli!

Un ultimo esempio può essere ricavato da *Le tristezze ignote* del *PP*, i cui quattro ennastici sono associati a coppie da anafore lessicali e sintattiche: i primi due principiano con l'analogia espressionale volitiva «E sia pace» / «Sia pace», vv. 1 e 10; i secondi esordiscono ciascuno con il soggetto della prima delle loro proposizioni, costituito sempre da un nome comune di persona plurale («Le suore», v. 19, «I prigionieri», v. 28). Al loro interno le strofe acquistano articolazioni differenti; a cornice si costruisce ad esempio la seconda stanza (vv. 10-18), dove i primi tre versi sono ripetuti in ordine inverso negli ultimi tre:

10 **Sia pace a chi sofferse.**  
11 Oggi tutto è pacato.  
12 *Io non son triste, quasi.*  
131 Penso a tristezze ignote,  
41 d'anime assai remote,  
5 ne la vita disperse.  
16 *Io non son triste, quasi.*  
17 Oggi tutto è pacato.  
18 **Sia pace a chi sofferse.**

Secondo una sintassi parallela si organizzano invece le proposizioni dell'ultimo ennastico (vv. 28-36), i cui due soggetti («I prigionieri», v. 28, e «Gli infermi», v. 32)

marcano anaforicamente l'inizio delle due sequenze logico-sintattiche in cui si divide la stanza:

28 *I prigionieri assale*  
29 un'ansia: *falci* lente  
30 falciano l'erba nuova,  
31 a la prigione intorno.  
32 *Gli infermi* (inclina il giorno),  
33 pallidi sul guanciaie,  
34 ascoltano la piovà  
35 battere dolcemente  
36 l'orto de l'ospedale.

Tracciando un bilancio complessivo degli aspetti rimico-ritornellistici si osserva come la connessione tra strofe sia preferibilmente assegnata, piuttosto che all'iterazione di rime costanti in sede di clausola, a parole-rima, versi ritornellanti o sequenze strofico-versali iteranti, dalla cadenza spesso non sistematica. Questi fenomeni interessano più o meno tutte le raccolte prese in esame, le prime concentrandosi nel *PP*, le seconde e le terze distribuendosi tra *PV*, *Ch* e *PP*. È significativo che buona parte di queste soluzioni ritornellanti, specie quella delle parole-ritornello, si concentri in componimenti endecasillabici, quasi l'iterazione sistematica e prevedibile si imponga come correttivo necessario alla corposità del verso, alleggerendone da una parte la portata semantica e piegandolo a esiti maggiormente cadenzati e meccanici dall'altro, nel tentativo di dare forma a una poesia cantabile in endecasillabi. In proporzione tali fenomeni ricorrono meno frequentemente nelle poesie in versi brevi, a esclusione di quelle appartenenti all'*IM* dove, da una parte, i rondò per necessità formali prevedono in posizioni predeterminate la ricorrenza di determinati versi, parole o rime, mentre, dall'altra, la pressione di questo modello musicale e dell'ispirazione cantabile dell'intera sezione influiscono sulla struttura delle romanze e degli altri componimenti, determinando frequentemente fenomeni di iterazione versale e/o strofica.

L'attenzione dannunziana per le corrispondenze e i legami strofici attraverso comunque, se pur con esiti differenti per quantità e qualità delle soluzioni impiegate, tutta la produzione raccolta nei *Versi d'amore e di gloria*, interessati anche da meccanismi di costruzione simmetrica delle strofe e da fenomeni capfinidi più o meno sistematici che testimoniano una volta di più l'attenzione dannunziana per lo stilema iterativo e per le eco fonico-melodiche ad esso connesse.

Per completare il quadro, si vogliono dare di seguito alcuni esempi di connessione capfinida dalle diverse raccolte prese in esame. Da *PV* si può citare il passaggio interstrofico tra la quinta e la sesta quartina di *Ex imo corde* (vv. 17-24):

17 Ah sì, le calme de 'l tuo ciel divine  
18 mi fecero poeta,  
19 i sorrisi d'un mar senza confine  
20 là **tra la mia pineta**:

21 **tra la pineta mia** dov'ho passati  
22 i momenti più belli,  
23 dove ho goduti i miei sogni dorati  
24 e i canti de gli uccelli;  
[...].

Da *IM* si può ricordare la romanza «Sotto l'acqua diffuse», dove si osserva dapprima *cobla capfinida* tra la quarta e la quinta stanza («Ma non s'odono a 'l fondo / le naiadi cantare. // Le naiadi procaci», vv. 15-17) e poi la ripresa anaforica variata, tra la sesta e la settima quartina (vv. 23 e 25), del soggetto «membra»; tale ripetizione appare, entro il flusso sintattico continuo e dilatato, necessaria al rilancio di un discorso che troverà soddisfazione solo molte quartine più tardi nella principale posposta al v. 41. Il sistema capfinido, dunque, serve qui una sintassi inarcante, contribuendo a connettere tra loro le stanze nel segno della continuità e della fusione tra esse piuttosto che nel tentativo di segnalarne i confini, conformemente a una ricerca fonico-sintattica rivolta – a quest'altezza – a una fluida musicalità, fatta di passaggi sfumati anziché di intarsi netti:

21 giacciono a 'l fondo estinte  
22 da gran tempo ne 'l gelo;  
23 e le lor membra avvinte  
24 che splendea senza velo,

25 quelle membra ove i lievi  
26 fiori de 'l sangue allora  
27 uscían brillando fuori  
28 come rose tra nevi,  
[...].

Più decisa, comunque, l'ultima connessione capfinida della poesia, tra le sue due ultime strofe, variata dal chiasmo e in qualche modo diluita dall'inserzione dell'avverbio tra predicato e soggetto:



41 or tutto è inerte e informe  
42 ne l'ime sedi argenti.  
43 In biechi atteggiamenti  
44 di morte, **il coro dorme**.  
  
45 **Dorme** per sempre **il coro**  
46 de le ninfe sommerse;  
47 ma brilla il vaso d'oro  
48 ch' Ila ne 'l fonte immerse.

Un ultimo saggio della produttività del fenomeno può essere tratto da alcune strofette de *L'ora* del *PP*, dove il principio capfinido si può complicare sia per la moltiplicazione del materiale lessicale riprodotto (per altro con variazione), sia per la ripresa dei termini iterati in sedi della stanza che non siano esclusivamente il primo verso; così ad esempio accade nelle quartine seconda e terza:

**Ella aspetta** che l'Ora  
giunga. Da più d'un giorno  
**ella aspetta** il ritorno  
fatale di quell'ora;

da più d'un giorno **aspetta**  
la vita, ella che muore  
sola. E passano l'ore,  
passano l'ore. E **aspetta!**

Più regolare invece il passaggio tra sesta e settima stanza: «[...] La bocca / disse già: –  
Così sia. – // E così sia. Bisogna / morire. Oggi? Domani?», vv. 23-26.

L'iterazione verbale, prediletta rispetto alla replicazione meramente rimica o ritmica, si pone dunque come vera costante della composizione e della connessione strofica.

### 4.3 Prosodia, sintassi e ritmo

Nel *corpus* selezionato l'adozione del verso breve coincide di rado con una scansione prosodica monotona.

Ciò è visibile specialmente nel trattamento accentuale del settenario: dei diciotto componimenti di soli settenari presenti (*Ch: Romanza*, «Sotto l'acqua diffuse»; *Romanza*, «Ecco Settembre. O amore»; *Romanza*, «Prono, su 'l mar natale»; *Romanza*, «Il porto ampio s'addorme»; *Romanza*, «Ne la coppa elegante»; *Romanza*, «Ne le sue nubi avvolta»; *Mattinata; Rondò*, «Come sorga la luna»; *Romanza*, «Ella tremando venne»; *Rondò*, «Entro i boschi alti e soli»; *Romanza*, «Dolce ne la memoria»; *Rondò*, «Com'api armoniose»; *PP: In vano; L'ora; Invito alla fedeltà; Tristezze ignote; I poeti* – formata, quest'ultima, da settenari semplici e doppi; *ON: Per la festa navale nelle acque di Genova*), soltanto uno, *In vano (PP)*, ne sviluppa sistematicamente la variante con *ictus* di 4<sup>a</sup>, senza per altro sfruttarne la potenziale musicalità. Infatti, a causa del tono declamatorio e del carattere slegato e quasi sincopato delle brevi proposizioni di cui si compone la poesia, il ritmo dei versi risuona sì scandito ma al contempo irrelato rispetto a quanto precede e segue. Viene a mancare, cioè, in queste strofette l'avvolgimento ritmico necessario per comprendere in un solo andamento melodico i singoli segmenti versali. La sensazione di slegatura è inoltre concausata dall'assenza, nelle prime due sedi di ogni tristico, dell'artificio rimico che, in parte disattivando il meccanismo di attesa e soddisfazione della tensione ritmico-sonora interno alle stanze, indebolisce la compattezza melodica di queste. Anche nelle strofe quinta e sesta, dove i due versi iniziali della prima rimano ciascuno coi primi due della seguente (*mondo : mondo*, vv. 13 e 16; *consolato : vendicato*, vv. 14 e 17), l'effetto di distanziamento dato dalla dizione solenne e dalla lontananza oggettiva delle rime è tale da non favorire la cantabilità dei versi, i quali, malgrado la monotonia scansiva ribadita dai parallelismi sintattici e dalle ripetizioni lessicali, risultano così ritmicamente slegati:

1	Arte, o tremenda!, ancóra	p	1	4	6
2	tu non ti sei svelata.	p	1	4	6
3	Noi t'adorammo in vano.	x	1	4	6
4	Gloria, tu passi; e ad altre	p	1	4	6
5	fronti concedi il bacio.	p	1	4	6
6	Noi ti seguimmo in vano.	x	1	4	6

7	Amante ignota, ahi troppo	p	2 4 6
8	giovine tu sei morta.	p	1 4 6
9	Noi t'aspettammo in vano.	x	4 6
10	E dove siete, o fiori	p	2 4 6
11	strani, o profumi nuovi?	p	1 4 6
12	Noi vi cercammo in vano.	x	1 4 6
13	Nessun dolente al mondo	a	2 4 6
14	da noi fu consolato.	b	2 6
15	Con lui piangemmo in vano.	x	2 4 6
16	Nessun oppresso al mondo	a	2 4 6
17	da noi fu vendicato.	b	2 6
18	Ci sollevammo in vano.	x	4 6
19	Non fu il dolor sì forte	p	2 4 6
20	da vincere il Mistero.	p	2 6
21	Lo sofferimmo in vano.	x	4 6
22	Dietro di noi un solco	p	1 4 6
23	sterile obliquo lieve	p	1 4 6
24	resta. Vivemmo in vano.	x	1 4 6
25	D'innanzi a noi, nel buio,	p	2 4 6
26	la Morte è senza face.	p	2 4 6
27	– Gloria! – Morremo in vano.	x	1 4 6

Il tipo melico, inoltre, si impone come variante maggioritaria del settenario in quasi la totalità dei componimenti. Oltre la metà dei settenari de *Le tristezze ignote* (PP), ad esempio, è riconducibile al modello melico, con venti su trentasei versi accentati in 4<sup>a</sup> sede e quattro con *ictus* di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sillaba. La loro disposizione in sequenze omogenee, tuttavia, sortisce effetti ritmici differenti a seconda del trattamento metrico-sintattico ad essi riservato. Nella prima stanza ad esempio, ad esclusione del primo verso accentato sulla 3<sup>a</sup> sillaba, gli altri presentano tutti cadenza giambica, la quale, combinandosi con una sintassi piana, solo debolmente inarcante, e con il gioco facile e chiaro delle rime, tra loro talvolta assonanti, dà esito a un ritmo versale essenzialmente musicale:

1	E sia pace al defunto.	a	3	6
2	Ma che soave odOrE!	b	4	6
3	Autunno, già nei vasi	c	2	4 6
4	fioriscon le viOIE!	d	2	6
5	Ed ecco, al fine, il sOIE	d	2	4 6
6	sul davanzale è giunto.	a	4	6
7	Tra le mie dita, quasi	c	4	6
8	ha il liquido tepOrE	b	2	6
9	del latte appena munto.	a	2	4 6

Nell'ultima stanza (vv. 28-36), costituita di settenari melici o scarichi al centro, la struttura sintattica del periodo si complica invece con anastrofi («a la prigionie intorno», v. 31), iperbati («I prigionieri assale / un'ansia: [...]», vv. 28-29) e posposizioni verbali («Gli infermi [...] / ascoltano la piovà», vv. 32-34) che tendono la lettura in uno sforzo protratto, mai soddisfatto nella semplice linea del verso. Ciò influisce decisamente sulla cantabilità dei settenari, compromessa anche dai forti e continui *enjambement* (vv. 28-29, 29-30, 32-34, 34-36) e dalle pause interne (v. 29). La complicazione ipotattica dei vv. 32-36 e l'ininterrotta inarcatura dei periodi sottraggono così l'andamento dei settenari a effetti di facile cantabilità, assestandoli casomai su cadenzate oscillazioni ritmiche nell'ultima parte della stanza, dove gli *ictus* battono costanti su due soli tempi all'inizio e alla fine dei versi:

28	I prigionieri assale	4	6
29	un'ansia: falci lente	2	4 6
30	falciano l'erba nuova,	1	4 6
31	a la prigionie intorno.	4	6
32	Gli infermi (inclina il giorno),	2	4 6
33	pallidi sul guanciaie,	1	6
34	ascoltano la piovà	2	6
35	battere dolcemente	1	6
36	l'orto de l'ospedale.	1	6

Nelle due stanze centrali il tipo melico risulta invece liberamente compaginato con settenari dal diverso profilo ritmico:

10	Sia pace a chi sofferse.	2	4 6
11	Oggi tutto è pacato.	1	3 6
12	Io non son triste, quasi.	1	4 6
13	Penso a tristezze ignote,	1	4 6
14	d'anime assai remote,	1	4 6
15	ne la vita disperse.	3	6
16	Io non son triste, quasi.	1	4 6

17	Oggi tutto è pacato.	1	3	6
18	Sia pace a chi sofferse.	2	4	6
19	Le suore, a le finestre	2		6
20	del convento, sul fiume		3	6
21	guardan passar le barche:	1	4	6
22	guardano mute e sole,	1	4	6
23	mute e digiune, al sole.	1	4	6
24	Giungono a le finestre	1		6
25	(come tarde le barche!)	1	3	6
26	un odor di bitume,		3	6
27	un odore silvestre.		3	6

Mescolanze simili interessano anche le restanti poesie in settenari comprese nel *corpus* selezionato, indipendentemente dalla raccolta d'appartenenza. Sebbene infatti tra le raccolte e, all'interno di queste, tra le poesie, vi siano alcune disparità nelle proporzioni di impiego dei diversi tipi ritmici, in linea generale questi si trovano mescolati indifferentemente tanto nelle poesie dell'*IM* (*Ch*) quanto in quelle comprese nel *PP* o nell'ode navale *Per la festa navale nelle acque di Genova*.

A essere precisi, le proporzioni d'utilizzo non divergono poi molto. Nell'*IM* i settenari con accento centrale di 4<sup>a</sup> o scanditi in 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sede, ammontano, con centocinquantasei occorrenze su trecentotré versi complessivi, al 51,5% circa del totale, mentre quelli con *ictus* di 3<sup>a</sup> risultano, con novantotto occorrenze, pari al 32,3%; trentatré sono poi i versi ad accenti ribattuti (ventiquattro scanditi in 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> sede e nove in 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>) che costituiscono il 10,9% circa dei settenari totali mentre si assestano sulle sedici ricorrenze, con il 5,3%, i settenari scarichi di *ictus* centrali, con eventuale percussione iniziale di 1<sup>a</sup> sillaba. Simili le proporzioni riscontrabili nel *PP* se dal computo dei settenari si escludono i ventisette esclusivamente melici di *In votis*: le percentuali del tipo melico e del profilo con *ictus* di 3<sup>a</sup> conoscerebbero infatti solo un lieve incremento rispetto a quelle corrispondenti dell'*IM*; dimezzerebbe invece la proporzione dei versi contraccantati, mentre salirebbe di alcuni punti percentuali la presenza di versi scarichi al centro. Considerando gli emistichi dei doppi settenari de *I poeti* come misure a sé stanti, si potrebbero allora contare, su un complesso di duecentonovantasei versi, centocinquantasei settenari melici, pari al 52,7% dei totali, centosei accentati sulla 3<sup>a</sup> sillaba, ammontanti al 35,8%, undici versi contraccantati, pari al 3,7%, e ventitré con valle accentuale centrale, pari al 7,7%. Se nel computo si tiene invece conto dei

settenari di *In votis* la percentuale della variante melica sale al 56,7%, con ovvia discesa di quella relativa al settenario accentato sulla 3<sup>a</sup>, pari al 32,8%.

Nell'unica poesia presa in considerazione nelle *ON*, la percentuale di utilizzo per il tipo melico cresce rispetto alla media delle precedenti raccolte, raggiungendo il 69,4%, mentre naturalmente decresce quella relativa alla variante lirica (22,2%); sale all'8,3% anche la frequenza del tipo scarico di *ictus* al centro.

Ad eccezione delle *ON*, rappresentate da un unico testo, le proporzioni d'impiego di settenari a cadenza giambica e settenari a cadenza trocaica si assestano pressoché sempre attorno alle medesime percentuali, con predilezione per la variante melica. Ciò che cambia maggiormente tra una raccolta e l'altra riguarda da una parte la presenza di versi contracentati, dall'altra l'impiego di versi "leggeri", vuoti al centro. I primi rivestono una discreta percentuale nell'*IM*, mentre i secondi trovano più spazio nel *PP*.

Una spiegazione del primo dato può essere forse ricondotta alla volontà di garantire, entro componimenti tendenzialmente brevi e musicali, di ispirazione non narrativa ma lirico-intimistica, una discreta variazione del ritmo realizzata non tanto o non solo con gli strumenti della complicazione metrico-sintattica, più agevolmente spendibili per poesie di andamento discorsivo, ma specialmente con quelli della dissonanza e dello scarto puntiforme. La minore incidenza del settenario contracentato nel *PP* potrebbe allora forse derivare dalla cessata necessità, in concordanza con la presenza di componimenti più lunghi e sintatticamente complessi, di assegnare tanta parte della movimentazione del ritmo allo scontro tra *ictus*, lasciando anzi conseguentemente più spazio ad altre tipologie prosodiche, specie a quella che costituisce in qualche modo l'inverso della variante ad accenti ribattuti, ovvero quella libera di percussioni centrali.

Ciò che più importa osservare, tuttavia, è che, nonostante lo sbilanciamento in favore della variante melica, la varietà accentativa, anche grazie alla presenza di soluzioni ritmicamente ibride, è davvero notevole. Mancano del tutto però le esatte geometrie con cui Pascoli organizzava le proprie strofe, assegnano a tipi ritmici differenti specifiche sedi strofiche. La combinazione dei diversi profili scansivi è infatti imprevedibile e, almeno all'apparenza, non sembra seguire criteri costruttivi specifici.

Nell'*IM*, tuttavia, settenari melici e con *ictus* di 3<sup>a</sup> sembrano talvolta alternarsi in modo tale da assecondare ora la struttura metrica delle stanze, segnandone ad esempio

l'*incipit* o la conclusione, ora la sintassi, marcando gli stacchi espressivi od i limiti logici del discorso.

Nella romanza «Ecco Settembre. O amore», ad esempio, tre dei cinque settenari con arsi di 3<sup>a</sup> presenti su un totale di ventiquattro segnalano l'esordio metrico delle quartine seconda, terza e quarta e contribuiscono a rafforzarne il legame logico e strutturale; nei vv. 5 e 9 («D'un pensoso dolore» e «Egli pensa. Un vapore»), iniziali della seconda e terza stanza, l'*ictus* di 3<sup>a</sup> cade infatti sulle parole «pensoso» e «pensare», mentre il parallelismo sintattico tra i vv. 9 e 13 (rispettivamente «Egli pensa. Un vapore» e «Egli soffre. Il dì muore») è rafforzato da quello ritmico (*ictus* di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> -6<sup>a</sup>).

Nella romanza «Ne le sue nubi avvolta» la disparità ritmica tra tipo melico e tipo con accento di 3<sup>a</sup> contrassegna addirittura intere stanze: le prime tre infatti presentano settenari prevalentemente di ritmo giambico, con le sole eccezioni dei penultimi versi dei primi due esastici, accentati o contraccantati sulla 3<sup>a</sup> sillaba, e dell'ultimo verso della terza stanza, a *incipit* trocaico, che, chiudendo la sequenza a prevalenza melica, predispone il passaggio all'ultima strofa dove l'arsi centrale cade sistematicamente sulla 3<sup>a</sup> sede:

Ne le sue nubi avvolta	4	6
la Luna si riposa,	2	6
come in profondo letto.	1	4 6
Ridendo, a volta a volta,	2	4 6
sorge come una sposa	1	3 6
ignuda a mezzo il petto.	2	4 6
Ancor su l'acqua splende	2	4 6
trepidamente in arco		4 6
il solco de 'l naviglio;	2	6
e lungi si protende	2	6
la fresca ombra de 'l parco	2-3	6
entro il chiaror vermiglio.	1	4 6
Ne l'aria de la notte	2	6
il fior d'arancio effonde	2	4 6
odor più dolce e pieno,	2	4 6
misto a 'l fior d'oleandro.	1	3 6
Su la scala, ove rotte	3	6
hanno gemiti l'onde,	1	3 6
Rosalinda vien meno	3	6
tra le braccia a Silvandro.	3	6

La disparità tra i due ritmi contribuisce a marcare i confini strofici anche nei primi due pentastici di *Mattinata*, costituiti prevalentemente dal tipo melico ma chiusi da settenari con *ictus* portante di 3<sup>a</sup>. Se nella prima stanza lo scarto ritmico all'ultimo verso non produce un effetto eccessivamente inatteso vista la presenza di contraccanto di 3<sup>a</sup> al v. 4, nella seconda, dove il profilo accentuale dei settenari risulta più puro (con arsi di 4<sup>a</sup> e prevalenza di tre tempi forti), il cambio di ritmo finale produce un deciso effetto dissonante:

Spandono le campane	1	6
a la prim'alba l'Ave.		4 6
Spandono questa mane	1	4 6
un suon grave e soave	2-3	6
le campane lontane.	3	6
Nivea come neve	1	4 6
la nebbia copre il mare,	2	4 6
Fluttua lieve lieve;	1	4 6
è rosea; scompare	2	6
Bocca d'oro la beve.	1	3 6

Almeno un altro esempio di variazione ritmica in corrispondenza dei limiti strofici si riscontra tra le stanze prima e seconda e nella quarta della romanza «Ella tremando venne». Nella prima stanza lo stacco ritmico al v. 4 risulta potenziato dalla differente densità, rispetto ai versi precedenti, degli *ictus*, che, passando da tre a due, producono come un distendersi e un decrescere dell'intonazione in corrispondenza del confine strofico. La seconda strofa riprende la cadenza su cui la stanza precedente si era conclusa e torna a variare il ritmo in chiusura di stanza, imponendo nuovamente un ritmo giambico. Nella quarta strofa, in corrispondenza della mutazione ritmica dell'ultimo verso, si osserva ancora una volta una variazione, in questo caso incrementante, del numero delle percussioni. Si esemplifica con le succitate stanze (vv. 1-8 e 13-16):

1	Ella tremando venne	1	4	6
2	alfine, ove a me piacque.	2	5-6	
3	Che mai dicevan l'acque	2	4	6
4	ne 'l silenzio solenne?	3	6	
5	Palpitavan le stelle	3	6	
6	ne la conca profonda;	3	6	



7	come fiori, più belle	1	3	6
8	splendeano in tra la fronda.		2	6

[...]

13	Ella con le due braccia	1		6
14	il mio collo ricinse,		3	6
15	e mi porse la faccia,		3	6
16	e tutta a me s'avvinse.	2	4	6

Per quanto concerne invece il rapporto tra ritmo e periodo sintattico, alcuni esempi possono essere ricavati dalla romanza «Sotto l'acqua diffuse». Qui, a causa della frequente dilazione della proposizione principale e del conseguente inarcarsi del discorso tra una strofa e l'altra, lo scarto ritmico non viene a segnalare i confini metrici ma, cadendo sovente all'interno delle stanze, viene a marcare piuttosto il compimento di una sequenza sintattica. Un primo caso è ravvisabile ai vv. 17-22:

17	Le naiadi procaci,	2		6
18	che il giovinetto sire		4	6
19	ad Ercole rapire	2		6
20	osarono co' baci,	2		6
21	giacciono a 'l fondo estinte	1	4	6
22	da gran tempo ne 'l gelo;		3	6

[...].

La proposizione che si distende tra la quinta e la prima metà della sesta quartina è modulata, per i primi cinque versi, su un ritmo melico fondato prevalentemente su due tempi. Già al v. 21, tuttavia, la struttura versale su tre percussioni e l'*ictus* di 1<sup>a</sup> scardinano l'inerziale cadenza dei versi precedenti, ma è solo col sesto verso, in corrispondenza della fine effettiva della frase, che si osserva il vero cambio di ritmo. Successivamente all'inizio del v. 23 («e le lor membra avvinte») e del v. 25 («quelle membra ove i lievi») viene iterato il primo dei diversi soggetti che, sommandosi gli uni agli altri in un lungo polisindeto, troveranno soddisfazione nella principale posposta al v. 41. Da qui in poi, infatti, il periodo si dilata dall'interno facendo dipendere da ogni soggetto almeno una subordinata, per lo più relativa; a ciascuna sub-unità logica così originata corrisponde per lo più uno specifico andamento ritmico, talvolta variato in corrispondenza dell'ultimo verso che costituisce la frase. I primi due movimenti sintattico-intonativi, tuttavia, si presentano più mossi dei successivi:

23	e le lor membra avvinte	4	6
24	che splendea senza velo,	3	6
25	quelle membra ove i lievi	1	3 6
26	fiori de 'l sangue allora	1	4 6
27	uscían brillando fuora	2	4 6
28	come rose tra nevi, [...].	1	3 6

Il primo di essi, che comprende i vv. 23-24, alternando *ictus* di 4<sup>a</sup> e di 3<sup>a</sup> riesce comunque a ritagliarsi uno spazio autonomo sia rispetto alla chiusa del blocco sintattico che precede – sigillato su settenario di 3<sup>a</sup> – tanto rispetto al movimento che segue – aperto da un settenario dal deciso *incipit* trocaico e dunque scandito non più su due ma su tre percussioni. Il secondo, coincidente con l'intera settima quartina, si chiude come si apre con *ictus* scanditi in 1<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> sede, mentre i due settenari centrali presentano andamento melico.

Dall'ottava quartina, invece, la comparsa dei due nuovi soggetti e delle rispettive dipendenti si associa a due diverse scansioni principali; a una prima (vv. 29-30) con percussione iniziale in 2<sup>a</sup> sede, ne segue un'altra con *ictus* portante sulla 3<sup>a</sup> sillaba (vv. 31-33), interrotta con cambio di ritmo al v. 34 in corrispondenza della conclusione della relativa:

29	e li occhi ove saette	2	6
30	avea certe il disío,	2-3	6
31	e le bocche perfette	3	6
32	ove più d'un bel dio	3	6
33	trapassando per Colco	3	6
34	piacquesi a lungo bere, [...].	1	4 6

Dall'ultimo dei soggetti enumerati, «le chiome leggere» (v. 35), da cui dipendono le subordinate dei vv. 36-40, si apre una sequenza di sei settenari ritmicamente piuttosto omogenei: bipartiti, eccetto il terzo (v. 37), si reggono tutti, fuori che il quinto (v. 39) su *ictus* centrale di 3<sup>a</sup>. La cadenza viene infranta al v. 41 in corrispondenza della comparsa del verbo principale: alla cadenza anapestica di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> si sostituisce una scansione giambica su tre percussioni che non si estinguerà con la fine del periodo nel verso

successivo ma si imporrà, con puntiformi variazioni e una sola eccezione, di qui fino alla conclusione del componimento:

35	e le chiome leggere	3	6
36	che segnavan d'un solco	3	6
37	aureo l'acque ne 'l nuoto	1	3 6
38	involgendo e portando	3	6
39	i calici de 'l loto	2	6
40	con un murmure blando,	3	6
41	or tutto è inerte e informe	2	4 6
42	ne l'ime sedi argenti.	2	4 6
43	In biechi atteggiamenti	2	6
44	di morte, il coro dorme.	2	4 6
45	Dorme per sempre il coro	1	4 6
46	de le ninfe sommerse;	3	6
47	ma brilla il vaso d'oro	2	4 6
48	ch'Illa ne 'l fonte immerse.	1	4 6

La modulazione parallela di ritmo e movimento sintattico risulta ancor più evidente nella parte centrale della romanza «Prono, su 'l mar natale». Dopo un *incipit* che comprende tra due settenari melici, vv. 1 e 6, una sequenza di quattro versi accentati sulla 3<sup>a</sup>, dal secondo distico della seconda quartina si osserva una corrispondenza costante tra costruzione sintattica del periodo e andamento ritmico, fino al penultimo verso dove l'ennesima variazione segnala la fine del componimento:

1	Prono, su 'l mar natale	1	4 6
2	cui nasconde la duna,	3	6
3	ride il sole autunnale,	1	3 6
4	dolce come la luna.	1	3 6
5	S'ode il mare pe 'l lido	1	3 6
6	gemere, lento e grave.	1	4 6
7	S'ode talora il grido	1	4 6
8	fievole d'una nave	1	4 6
9	che faticosa in vano		4 6
10	lotta co 'l vento avverso,	1	4 6
11	o il richiamo lontano	3	6
12	d'un uccello disperso,	3	6
13	o l'improvviso tuono		4 6
14	d'un'onda più gagliarda.	2	6
15	Ride il sole, già prono,	1	3 6

Un altro, se pur minimo, esempio lo offre il rondò «Com'api armoniose», composto da settenari tutti melici, o quantomeno riconducibili al modello, ad eccezione dei vv. 6 e 9 aventi *ictus* di 3<sup>a</sup>. Nel primo di questi due versi lo scarto nella cadenza pare giustificato dalla necessità di sottolineare ritmicamente la comparsa del soggetto, «delicate parole», del lungo periodo che si srotola indiviso dall'inizio alla fine del componimento. La discrepanza è inoltre evidenziata da altri due fattori, uno metrico e l'altro sintattico: da una parte la riduzione del numero delle percussioni rispetto al verso precedente produce la distensione del ritmo con la conseguente evidenziazione dei singoli termini; dall'altra l'iperbato che allontana il dimostrativo «queste», v. 5, dal suo sostantivo, v. 6, interponendo la relativa «che amor compose» (v. 5), contribuisce a determinare un'attesa che, nel momento della sua soddisfazione, induce a scandire le parole e a marcarne la peculiare cadenza. Al v. 9 il cambio di ritmo non pare invece sintatticamente giustificabile. Un'ultima osservazione può essere compiuta a proposito dei due settenari melici con accento di 1<sup>a</sup> presenti ai vv. 5 e 12: nel primo, «queste che Amor compose», l'accento incipitario pone in evidenza l'innescò, posto all'inizio del verso, del sintagma inarcantesi nel v. 6 che funge da soggetto della proposizione principale; nel secondo l'*ictus* di 1<sup>a</sup> si posa sulla prima sillaba di «spirino», predicato della reggente:

1	Com'api armoniose	2	6
2	uscenti a 'l novo sole	2	4 6
3	per le felici aiuole	4	6
4	de' gigli e de le rose,	2	6
5	queste che Amor compose	1	4 6
6	delicate parole,	3	6
7	com'api armoniose	2	6
8	uscenti a 'l novo sole,	2	4 6
9	su le chiome odorose	3	6
10	che Amor cingere suole	2-3	6
11	di sogni e di viole	2	6
12	spirino dolci cose,	1	4 6
13	com'api armoniose.	2	6

Se nei casi finora osservati si è rilevata una mescolanza in qualche modo normata e razionale dei vari profili accentuativi del settenario, non sempre le alternanze sembrano funzionali a marcare un confine strofico o a segnare i limiti o gli elementi rilevanti dei periodi. In una romanza come «Dolce ne la memoria», dove di rado sintassi e schema metrico vengono a sovrapporsi pacificamente, la continua inarcatura dei periodi, le pause interne, le inversioni e le procrastinazioni sintattiche vengono ora a tendere ora a segmentare imprevedibilmente versi già ritmicamente vari e spesso movimentati da contracenti. Si osservino dapprima le quartine dalla terza alla settima. Nella prima quartina e mezza il ritmo sembra seguire grossomodo l'andamento della sintassi: dopo il primo distico dove compare *ictus* di 3<sup>a</sup>, infatti, con la nuova frase il ritmo si assesta su un andamento giambico fino alla fine del periodo, in prossimità del quale torna a variare. Dalla metà della quarta stanza, invece, la cadenza associata alla nuova frase oscilla ambigualmente tra scansioni diverse, complice la presenza degli accenti ribattuti di 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> al v. 18 che sporcano il tipo melico; la proposizione termina nel cuore del verso successivo, introducendovi una pausa forte e provocando l'attacco metricamente e ritmicamente fuori fase del nuovo periodo rispetto alla linea del verso («parean arsi da chiusi / fochi. In un sol confusi», vv. 18-19). Anche la nuova frase si inarca tra settenari ritmicamente vari e anch'essa trova la sua conclusione all'interno di un verso, il ventitreesimo («salian da la vicina / ripa; a Santa Sabina»), contribuendo a mantenere teso il rapporto tra metro, sintassi e ritmo. L'ultima proposizione, divisa tra i vv. 23 e 24 e principiante dopo pausa sintattica, acquista inizialmente una cadenza autonoma rispetto a quella pressoché astratta del verso, diviso com'è tra due diversi periodi.

9	A 'l pian nebbie leggere	2-3	6
10	si spandeano da 'l fiume:	3	6
11	parean, ne 'l dubbio lume,	2 4	6
12	volubili riviere	2	6
13	traenti in loro ambagi	2 4	6
14	favolosi navigli.	3	6
15	Dietro, grandi e vermigli	1 3	6
16	tra i cipressi i palagi	3	6
17	su 'l colle imperiale	2	6
18	parean arsi da chiusi	2-3	6
19	fochi. In un sol confusi	1 4	6

20	romor profondo eguale,	2	4	6
21	suoni d'opere umane	1	3	6
22	salian da la vicina	2		6
23	ripa; a Santa Sabina	1	3	6
24	squillavan le campane.	2		6

Ancora più complessa la varietà ritmica che contraddistingue l'inarcante e involuta sintassi delle ultime due quartine e mezza (vv. 31-40), dove i tipi melico, con *ictus* di 3<sup>a</sup>, ad accenti ribattuti e quello scarico di percussioni centrali si avvicendano liberamente:

31	Vinto l'essere mio	1	3	6
32	da quel fascino e invaso,		3	6
33	tutto de la recente	1		6
34	voluttà pieno ancora		3-4	6
35	(come, o dolce signora,	1	3	6
36	la tua bocca era ardente!),		3-4	6
37	all'alto all'alto, anelo,	2	4	6
38	tendea, spenta ogni guerra.		2-3	6
39	E pareva che la terra		3	6
40	illuminasse il cielo.		4	6

Anche ne *L'ora* del *PP* la varietà ritmica dei settenari risulta da una molteplicità di fattori combinati insieme, dalla libera alternanza di cadenze differenti alla sfasatura tra verso e frase, frequentemente inarcante entro e tra le strofe, al fitto sistema di pausa interna ai versi. Si osservino dapprima le quartine dalla quarta alla settima (vv. 13-24):

13	Sola, tacita, senza	1	3	6	
14	un gemito, che mai		2	6	
15	spera? Non altro omai,	1	4	6	
16	forse, che la demenza.	1		6	
17	Resta immobile, sotto	1	3	6	
118	il peso d'un pensiero		2	6	
19	unico, d'un pensiero	1		6	
20	assiduo, non rotto		2	6	
21	da alcuna tregua, sia		2	4	6
22	pur breve. Non la tocca		2	6	
23	altra cosa. La bocca	1	3	6	

Al di là della commistione di diversi tipi accentuali, colpiscono il fitto sistema di pause entro i versi, le inarcature sintagmatiche, spesso ardite, entro le strofe (vv. 13-14, 17-18, 18-19, 19-20, 21-22) e sintattiche entro (vv. 14-15, 22-23, 23-24) e tra di esse (vv. 20-21), che contribuiscono ora a spezzare ora a tendere la lettura, risegmentando la catena logico-ritmica a prescindere dalla linea del verso e dalla sua scansione sillabico-accentuativa.

La brevità e lo sviluppo rettilineo della sintassi che caratterizzano le stanze appena osservate, si convertono successivamente in un andamento serpentino e ipotattico, che raggiunge, tra la decima e la dodicesima stanza (37-48) il terzo grado di subordinazione:

37	corri! – E il suo sguardo segue	1	4	6
38	sul pallido quadrante	2		6
39	la sfera che l'amante	2		6
40	non sazio, ne le tregue	2		6
41	del piacere, più volte		3	6
42	già con la man furtiva	1	4	6
43	tenne, mentre languiva	1	3	6
44	ella ne le sue sciolte	1		6
45	chiome e non così lesto	1	3	6
46	era l'inganno ch'ella	1	4	6
47	di tra le nere anella		4	6
48	non travedesse il gesto.		4	6

La sintassi viene a inarcarsi tra verso e verso, tra stanza e stanza, piegando un discorso ampio e complicato da dilazioni e inversioni entro la brevità della misura settenaria che, forzata oltre i propri limiti oggettivi dal flusso sintattico, spesso perde la propria fisionomia scansiva per acquistarne una intersversale. Il ritmo vario si dà così ancora una volta come relazione tra cadenza accentuale del verso e risegmentazione scansiva ad opera della sintassi.

Debordante e serpentina è anche la sintassi dell'*Invito alla fedeltà*, dove non l'ipotassi ma una copiosa coordinazione si rende responsabile dell'inarcarsi intra- e interstrofico del discorso. Si osservino le quartine dalla dodicesima alla quindicesima (vv. 45-60), dove la costruzione spesso parallela delle coordinate non si accompagna mai alla loro

collocazione regolare entro i versi; il rapporto tra metro e frase risulta perciò sempre vario, così come l'esito ritmico-scansivo dei versi:

Amare, amare ancóra	2	4	6
come amammo, ancor dire		3	5-6
quelle parole, udire	1	4	6
quelle parole, e l'ora	1	4	6
attendere con quelle	2		6
ansie, e alternar quei gesti	1	4	6
bassi con quei celesti	1	4*	6 <sup>238</sup>
sospiri, e da le stelle	2		6
a le rose quei sogni		3	6
tessere, e avere al fine	1	4	6
quei disgusti, e il confine		3	6
già conosciuto d'ogni		4	6
senso giungere... Vuoi	1	3	6
tu ritentar la sorte?	1	4	6
Nulla, fuor che la morte,	1	3	6
sarà nuovo per noi.	2-3		6

Varietà e monotonia si alternano invece nei settenari semplici e doppi de *I poeti*; l'inerzia scansiva si impone specialmente laddove il parallelismo sintattico-sintagmatico sposa la misura versale, con perfetta coincidenza di senso, metro e ritmo. Nella doppia misura, invece, la costruzione frastica tende spesso a debordare oltre gli emistichi, producendo segmentazioni sintattico-ritmiche alternative, sia interne che, talora, intraversali. Si esemplifica con la seconda stanza:

10	Ospiti fummo (O tu che m'ami: ti sovviene?	1	3	6+	2	6
11	Era ne le tue vene	1		6		
12	il Ritmo), ospiti fummo in imperi di gloria.	2-3	6+	3	6	
13	Nativa è la memoria	2		6		
14	in noi, dei fiori ardenti su dai cavi alabastri	2	4	6+	3	6
15	come tangibili astri,	1	4	6		
16	dei misteri veduti,		3	6		
17	degli amori goduti,		3	6		
18	degli aromi bevuti.		3	6		

<sup>238</sup> Qui il dimostrativo monosillabico sembra acquistare, se pur debolmente, *ictus* metrico, fornendo un punto di appoggio alla dizione entro uno spazio piuttosto ampio.



In *Per la festa navale nelle acque di Genova* delle *ON* colpisce, ancora una volta, la dilatazione del periodo che, svolgendosi indiviso dall'inizio alla fine del componimento, raggiunge qui il suo apice di tensione e complessità. Il settenario perde qui del tutto la sua autonomia lineare, trasceso com'è da una sintassi che ne travalica costantemente i confini; anche il suo profilo scansivo risulta sfumato dalla continua variazione delle sue accentazioni e dalle nuove partizioni di natura logico-pausativa che a queste si sovrappongono. Si noti ad esempio come, tra la seconda parte della seconda strofa e la fine della quinta, la scansione versale vari continuamente e come questa sia decisamente surclassata dall'esigenza di seguire l'andamento sempre nuovo dell'inarcante flusso sintattico (vv. 10-30):

10	voi che splendete al sole	1	4	6
11	oggi mentre si spande	1	3	6
12	l'inno pe 'l ciel felice	1	4	6
13	ne la città dei Doria		4	6
14	– odon forse gli eroi	1	3	6
15	da le tombe profonde –,		3	6
16	voi, Navi a la Vittoria	1-2		6
17	sacre e a la Gloria, voi	1	4	6
18	che per tutte le sponde		3	6
19	recate il divin nome	2		5-6
20	d'Italia e il suo diritto	2		6
21	eterno e la sua nova	2		6
22	forza, raggiando come	1	4	6
23	fari, pronte al conflitto	1	3	6
24	supremo, a la gran prova,	2		6
25	belle e tremende e sempre	1	4	6
26	dai cuori a la futura	2		6
27	prova cinte di vóti,	1	3	6
28	o Navi a cui le tempore	2		6
29	la nostra fede indura	2	4	6
30	contro i perigli ignoti,	1	4	6
	[...].			

Qui, come in diverse delle poesie osservate in precedenza, risulta notevole la combinazione di verso breve e dilatazione del periodo tramite coordinate, subordinate e incidentali, nonché la sua complicazione, mediante anastrofi («Navi a la Vittoria / sacre», vv. 16-27), epifrasi («e alla Gloria», v. 16), iperbati («e sempre / dai cuori a la

futura / prova cinte di vóti», vv. 25-27; «a cui le tempore la nostra fede indura») e procrastinazioni («siate oggi benedette», proposizione reggente, giunge al v. 31).

Se nell'ode appena osservata la materia celebrativa e lo stile solenne possono giustificare un simile trattamento anticonvenzionale, una simile spiegazione non sembra poter valere, ad esempio, per le romanze dell'*IM* dove si registrano fenomeni simili. La cantabilità perseguita nei settenari di *IM* attraverso l'accordo tra movimento sintattico e variazione accentuale può infatti essere disattesa, come si è già osservato nel passo conclusivo della romanza «Dolce ne la memoria». La motivazione va in questo caso ricercata nel rapporto specifico tra contenuto del passo e forma realizzata: all'incremento della partecipazione patetica dell'io lirico corrisponde un trattamento, se non anticantabile, quantomeno vario e meno scontato del ritmo e del rapporto tra verso e sintassi. La musicalità perseguita e dichiarata fin dall'epigrafe shakespeariana<sup>239</sup> nell'*IM*, sembra dunque manifestarsi non tanto come valore geometricamente definibile sulla base di rapporti regolari tra *ictus* e tra questi e l'organizzazione frastica, quanto piuttosto come «gioco fluido»<sup>240</sup> di tali relazioni al costo di sacrificare, al momento opportuno, una troppo facile o quantomeno attesa cantabilità.

Da un punto di vista strettamente prosodico, nei *Versi d'amore e di gloria* la dicotomia tra specializzazione melica del settenario e il suo impiego lirico è appianata da un compromesso che fa del primo tipo la scansione di base per oltre la metà dei versi e del secondo il trattamento accentuale concorrente che garantisce una significativa varietà ritmica: la cadenza melica di base è infatti ora interrotta da scarti puntuali, ora sporcata da contracenti, ora addirittura bilanciata dalle cadenze alternative. L'impiego quasi lirico, quasi libero, del settenario permette di dosarne, a seconda delle esigenze, il tasso di cantabilità, ora per dare forma a componenti intonati in senso prevalentemente melico, ora per modulare secondo cadenze differenti sequenze metriche o logiche coese, ora per dare vita a passi ritmicamente movimentati, rendendosi spesso suscettibili di nuove risegmentazioni ad opera della sintassi.

Anche quando associato ad altre misure il settenario mantiene vario il proprio profilo accentativo. In combinazione con l'endecasillabo, anche a seconda della cadenza di questo, può dare forma a sequenze ritmiche più o meno varie. La sintassi e il rapporto

---

<sup>239</sup> «TITANIA: Music, ho! music! such a charmeth sleep. // A MIDSUMMER-NIGHT'S DREAM. // ACT. IV, SC. I», in D'ANNUNZIO 2001, p. 503.

<sup>240</sup> ANDREOLI-LORENZINI 2001, p. 1097.

tra questa e il metro, d'altra parte, continuano ad avere un ruolo primario nella resa ritmica, con esiti profondamente diversi a seconda della costruzione del periodo a fronte di comportamenti prosodici simili.

Nei componimenti in endecasillabi e settenari di *PV* si rileva come la prevalente paratassi, la tendenziale linearità del periodo e la concordanza tra sintassi e limiti metrici favoriscano la percezione delle eventuali omoritmie e, nel caso di varietà accentativa, dei valori rimici coinvolti nelle dinamiche di attesa e adempimento ritmico-sonoro<sup>241</sup>, restituendo la sensazione di un dipanarsi fluido del periodo e del ritmo.

In *Occaso*, ad esempio, si alternano, raggruppandosi in distici, endecasillabi e settenari dalla cadenza ora compatibile, ora divergente. Pur mancando una sistematica omoritmia la regolare organizzazione in distici, la prevalente coordinazione sintattica e l'assenza di inarcature forti che possano offuscare la percezione delle rime permettono alla dizione di procedere rapida e scorrevole. Se dunque la commistione delle misure e delle cadenze può dirsi prettamente lirica, il comportamento della sintassi e il suo pacifico accordarsi al metro si rivolgono a un modello di tessitura melica del ritmo:

Guarda il sol tra le pergole virenti	1	3	6	10		
con un purpureo riso,			4	6		
e dolce bacia le chiome fluenti	2	4	7	10		
a Iole, e il bianco viso.	2	4	6			
Ondeggiano là giù soavi i colli	2		6	8	10	
coronati di pini,			3	6		
e risonano ancóra i canti molli			3	6	8	10
pe' silenzi divini.			3	6		
Lente vanno due nuvole dorate	1	3	6	10		
navigando pe' cieli:			3	6		
— O belle nuvolette, dove andate			2	6	8	10
come amiche fedeli? —			3	6		
Con arguti garriti aleggia intorno			3	6	8	10
de le rondini 'l coro,			3	6		
che rallegra a 'l buon villico il ritorno			3	6		10
da 'l sudato lavoro.			3	6		
Pien di murmuri strani e di scintille	1*	3	6	10 <sup>242</sup>		

<sup>241</sup> Per inquadrare teoricamente i concetti di “attesa” e “adempimento” cfr. BARBIERI 2004, pp. 35-63: 42-44.

<sup>242</sup> Contrariamente alle norme stabilite da Praloran e Soldani per gli aggettivi monosillabici per troncamento (PRALORAN-SOLDANI 2003, pp. 35-36), si è ritenuto qui di dover accentare l'attributo «Pien» in quanto impiegato con funzione predicativa e in posizione esposta in apertura di verso.

si stende l'adrio mare,	2	4	6	
e quale alcione su l'onde tranquille	2	4	7	10
lunge una vela appare.	1	4	6	
Iole mi guarda co' begli occhi blandi	1	4	8	10
ed è simile a Flora...	3	6		
Per l'imperio de 'l mondo, o grandi, o grandi,	3	6	8	10
non cederei quest'ora!	4	6		

Nella stessa raccolta il settenario si combina con il doppio quinario in *A un vecchio satiro di marmo*, con esiti ritmici decisamente inerziali laddove alla netta bipartizione del verso doppio seguono settenari con *ictus* di 4<sup>a</sup>. Il meccanismo si arresta invece per un momento laddove, dopo i primi due doppi quinari, subentra un settenario accentato sulla 3<sup>a</sup> sillaba, con improvviso scarto ritmico. Si osservino in proposito le quartine prima e seconda; in quest'ultima, dopo il cambio di ritmo al v. 7, la cadenza giambica viene ripristinata al v. 8:

1	Co' l'irte chiome ricinte d'ellere	2	4	+	2	4
2	che il tondo ombreggiano salace viso,	2	4	+	2	4
3	co' i grossi labbri immobili	2	4	6		
4	in un paterno riso,	4	6			
5	da la tua nicchia guardi tra gli alberi	4	+1	4		
6	le grigie tortore mescer gli amori	2	4	+1	4	
7	e le verdi cetonie	3	6			
8	dar baci e baci a' fiori.	2	4	6		

Nei componenti della *Ch* dove si combinano settenari ed endecasillabi, l'esito ritmico risulta meno fluido e cantabile a causa di una sintassi più complessa, involuta e frequentemente tesa oltre i confini metrici. Nell'esordio de *Le belle*, ad esempio, dopo l'inarcante susseguirsi di subordinate di primo (vv. 1-3, 10-13) e secondo grado (vv. 6-8) e di frasi incidentali (vv. 3-4), il soggetto della principale si colloca al v. 9 per essere ribadito al v. 13, anticipando il primo dei suoi due predicati al v. 14, mentre il primo punto fermo cade solo alla fine del v. 18. L'andamento prevalentemente giambico di endecasillabi e settenari viene spesso offuscato in questi versi dalla sfasatura tra senso e metro: le pause interne e le inarcature, frequentemente cataforiche (specie tra aggettivo e sostantivo), determinano sub-segmentazioni versali che rimodulano il rapporto tra *ictus*, rendendolo vario. La prolungata tensione sintattica sfuma inoltre l'eco delle rime,

depotenziandone la valenza ritmico-demarcativa, e impedisce alla dizione di valorizzare, facendoli risaltare, i limiti metrici del verso e della strofa.

Mentre Lucrezia Borgia, in nuziale	1	4	6	10
pompa, venia con piano	1	4	6	
incedere (la veste liliale	2	6	10	
risplendea di lontano)	3	6		
tra i cardinali principi in vermiglia		4	6	10
cappa, che con ambigui	1		6	
sorrisi riguardavano la figlia	2		6	10
de 'l papa, – ne' contigui	2		6	
atrii i coppieri, adolescenti flavi	1	4	8	10
che rispondeano a un nome		4	6	
sonoro ed arrossian come soavi	2		6	10
fanciulle ed avean chiome	2	5-6		
lunghe, i coppieri d'Alessandro Sesto	1	4	8	10
tenean coppe d'argento	2-3	6		
entro la man levata, e con un gesto	1	4	6	10
d'umiltà grave e lento		3-4	6	
offeriano a le molte inclite dame		3	6-7	10
le rose ed i rinfreschi.	2	6		

In *Outa occidentale (IM)*, infine, il settenario si trova combinato con il quinario. Anche qui il suo profilo accentuale risulta vario, dando esito ora a strofette contrappuntate da variazioni ritmiche, ora caratterizzate da cadenze più omogenee. La sintassi piana contribuisce a mettere in risalto la trama delle rime e a rendere scorrevole e facile la dizione, anche laddove la mancanza di inerzia ritmica costringe a rimodulare costantemente la cadenza dei versi. Si esemplifica con le prime tre quartine, la seconda delle quali spicca per il carattere squisitamente musicale:

Guarda la Luna	1	4	
tra li alberi fioriti;	2	6	
e par che inviti	2	4	
ad amar sotto i miti	3	6	
incanti ch'ella aduna.	2	4	6
Veggio da i lidi	1	4	
selvagge gru passare	2	4	6
con lunghi gridi	2	4	
in vol triangolare	2	6	
su 'l grande occhio lunare.	2-3	6	

Veggio pe 'l lume	1	4	
le donne entro i burchielli:	2-3	6	
vanno su 'l fiume,	1	4	
date all'acqua i capelli,	1	3	6
tra i gridi delli uccelli.	2	6	

Se, a parte qualche discrepanza, il trattamento scansivo del settenario si poteva dire grossomodo identico per le varie raccolte dei *Versi di Amore e di Gloria*, non così per quello dell'ottonario, che cambia a seconda della raccolta di appartenenza: nella *Ch*, dove fa la sua comparsa, il solo tipo presente è quello trocaico, mentre nel *PP*, dove viene adoperato unicamente ne *Il giogo*, il suo trattamento accentuale è libero.

L'inerzia ritmica propria del modulo trocaico e la sintassi piana, che caratterizza diversi dei componimenti in ottonari della *Ch*, donano a tali poesie un andamento cantilenante. Così, per esempio, l'*Invito alla caccia* appartenente alla sezione *Immagini dell'Amore e della Morte*, e varie poesie dell'*IM* come le romanze «Quale un dio lieto che gode», «Dolcemente muor Febbraio», «Vi sovviene? Fu il convegno» e i rondò «Lungi i boschi alti e sonori» e «Quante volte, in su'mattini». Alcune puntiformi variazioni ritmiche, dovute specialmente alla presenza di *ictus* ribattuti, e la presenza di forti inarcature e pause interne ai versi possono tuttavia produrre in queste poesie alcune localizzate dissonanze, presto superate dal ripristino dell'inerzia ritmica. Si veda ad esempio come nell'*Invito alla caccia*, dopo l'avvio deciso del v. 1, la cadenza trocaica subisca dapprima un inceppamento al v. 2 per il ribattimento degli *ictus* in 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sede, quindi una più decisa battuta d'arresto nel verso successivo, prima inciampando sul forte contraccanto di 4<sup>a</sup> e poi interrompendosi a causa della pausa sintattica dopo la sesta sillaba; tale risegmentazione interna al verso si ripercuote sulla cadenza trocaica del verso seguente, che, sintatticamente connesso al precedente, trova in esso il proprio innesco logico, sillabico e ritmico. L'andamento trocaico, sostenuto da una migliore corrispondenza tra verso e sintassi, riprende tuttavia con maggiore regolarità dalla seconda quartina:

1	Poi che un vel di fino argento	1	3	5	7
2	copre i cieli a l'albor primo,	1	3	6-7	
3	(ne 'l mattin trepido, cento		3-4	7	
4	volpi corrono fra il timo)	1	3	7	
5	o voi, Clara, che dormite	2-3	7		

6	ne 'l gran letto di damasco;	3	7
7	(odor d'erbe inumidite	2-3	7
8	sale su da 'l verde pasco)	1 3 5	7
	[...].		

Lo stesso accade negli ultimi versi della terza stanza del rondò «Quante volte, in su'mattini», dove ancora una volta forti accenti ribattuti (vv. 13 e 14) e la pausa interna al v. 14 contribuiscono a frangere l'inerzia trocaica, ripristinata però nell'ultimo verso:

9	I nudi olmi a' Cappuccini	2-3	7
10	metton già qualche rametto:	1 3-4	7
11	senton giugnere il diletto	1 3	7
12	de' meriggi marzolini.	3	7
13	Come il cuor balzami in petto	1 3-4	7
14	se colei vedo, che aspetto,	3-4	7
15	in su' tiepidi mattini!	3	7

Tutt'altro che cantilenanti risultano ancora gli ottonari delle prime due quartine della romanza «Quale un dio lieto che gode». Se da una parte, infatti, i contracenti dei vv. 1-3 e 5 impediscono una piena riconoscibilità del profilo trocaico, dall'altra il v. 8 viene a scardinarlo del tutto, presentando un deciso *ictus* di 4<sup>a</sup>. Il continuo inarcarsi del periodo tra i vv. 1-6, a causa della procrastinazione della proposizione principale, priva inoltre di autonomia semantica la linea versale, con conseguente offuscamento dell'andamento ritmico, mentre la pausa sintattica dopo la quinta sillaba al v. 5 contribuisce a spezzare ulteriormente la catena scansiva del verso, conferendo maggiore peso all'*ictus* di 4<sup>a</sup> rispetto a quello di 3<sup>a</sup>. Dalla terza stanza, invece, il ritmo si assesta su una regolare cadenza trocaica. Si esemplifica con le prime tre strofe:

1	Quale un dio lieto che gode	1 3-4	7
2	in sua via sparger viole	3-4	7
3	e salire ode la lode	3-4	7
4	da la sua terrena prole,	3 5	7
5	su la selva alta, che tace,	3-4	7
6	dolcemente guarda il Sole.	3 5	7
7	Roco il vento, ne la pace,	1 3	7
8	mette sue rare parole.	1 4	7
9	Stanno li alberi aspettando,	1 3	7
10	con monili di rugiade.	3	7
11	Sopra l'erbe a quando a quando	1 3 5	7
12	una gemmea stilla cade.	3 5	7

Sistematica risulta invece l'alterazione della monotonia ritmica ad opera della sintassi negli ottonari trocaici di *Gorgon*, appartenente alla sezione *Immagini dell'Amore e della Morte*, e in quelli del *Rondò pastorale* dell'*IM*.

Gli ottonari di *Gorgon*, da una parte, acquistano, in conformità alla materia prevalentemente narrativa, una marcata «cadenza discorsiva, vicina al realismo prosastico»<sup>243</sup>, che intacca la facile cantilena trocaica. La prima parte, di carattere descrittivo, e l'inizio della seconda, narrativa come le due seguenti, sono sufficienti a esemplificare l'andamento dell'intero componimento:

I		
1	Ella avea diffuso in volto	1 3 5 7
2	quel pallor cupo che adoro.	3-4 7
3	Le splendea l'alma ne li occhi	3-4 7
4	quale in chiare acque un tesoro.	1 3-4 7
5	Ne la bocca era il sorriso	3-4 7
6	fulgidissimo e crudele	3 7
7	che il divino Leonardo	3 7
8	perseguì ne le sue tele.	3 7
9	Quel sorriso tristamente	3 7
10	combattea con la dolcezza	3 7
11	de' lunghi occhi e dava un fascino	2-3 5 7
12	sovrumano a la bellezza	3 7
13	de le teste femminili	3 7
14	che il gran Vinci amava. Un fiore	3 5 7
15	doloroso era la bocca,	3-4 7
16	e un misterioso odore	5 7
17	esalava ne 'l respiro.	3 7
18	I capelli aridi in onde	3-4 7
19	s'accoglieano su le tempie,	3 7
20	su la nuca, di profonde	3 7
21	voluttà larghi a l'amante	3-4 7
22	che scioglieali ne l'alcova,	3 7
23	forse; e avean talor riflessi	1 3 5 7
24	di viola, come a prova	3 5 7
25	de la fiamma il puro acciaio.	3 5 7

<sup>243</sup> ANDREOLI-LORENZINI 2001, p. 1071.



## II

26	Questa nobil donna un giorno	1	3	5	7
27	io conobbi. Era l'estate		3-4		7
28	ampia; e dolce il mare intorno	1	3	5	7

[...].

Dopo un avvio cantilenante, appena turbato da qualche contraccanto, l'inerzia del modulo trocaico, viene smorzata dalle inarcature sintattiche tra verso e verso e tra strofa e strofa, dagli *enjambement* sintagmatici (vv. 5-6, 11-12, 14-15 20-21, 23-24), dagli strappi dissonanti prodotti tanto dai *rejet* di staccato, che giungono quasi in controtempo («forse», v. 23), quanto dagli inneschi isolati rispetto alla linea del verso che precede («Un fiore», v. 14), e infine dalle pause interne (vv. 20, 24 e 27), talvolta fuori cesura (vv. 14, 23 e 28), che rompono la scansione accentativa dei versi. Anche la struttura strofica perde la sua compattezza; oltre alle inarcature che ne frangono i limiti, le quartine possono dividersi a cavallo delle sezioni che articolano il componimento, spezzandosi o al termine di un verso, come avviene tra prima e seconda parte, o al mezzo di esso, come accade tra terza e quarta (vv. 93-100):

è già tardi. Io vi saluto. –  
E, tendendo la sicura  
man, sorrise un'altra volta.  
Quindi uscì.

## IV

La sua figura

ondeggiava alta ne 'l passo,  
con un ritmo affascinante.  
Un pensier dolce mi venne:  
– Io sarò forse l'amante;  
[...].

Le quartine appaiono così più simulacri esteriori che effettive unità strutturanti della materia e del ritmo della poesia; ne deriva un impoverimento dei riferimenti orientativi per la dizione, spiazzata dal movimento imprevedibile del ritmo e dall'andamento serpentino del discorso.

Anche in *Rondò pastorale*, dove l'ottonario è accostato al quadrisillabo, la meccanica cadenza trocaica è attenuata dagli scontri tra *ictus* (vv. 2, 4, 11, 13), dalle

inarcature (vv. 2-3, 4-5, 6-7, 10-11) e dalle pause logico-sintattiche che possono seguire i *rejet* (vv. 3, 5, 11) e che segmentano, talvolta imprevedibilmente, la linea melodica del verso (vv. 4 e 5). Le ravvicinate eco foniche, che talora sottolineano l'inerzia del modulo trocaico, in altre occasioni possono invece evidenziare gli scarti accentuali, marcando ad esempio lo scontro tra *ictus*, o possono d'altra parte porre in risalto singole parole, isolandole e sospendendole in un momentaneo rallentamento ritmico. Così se da una parte la rima interna *venti* : *aulenti* rimarca le due ultime percussioni dispari del v. 1, dall'altra l'apertura vocalica dell'assonanza tonica che lega le parole «vaghi», «assai» e «lontani» al v. 3 invita la dizione a dilatarsi in loro corrispondenza, frenando l'incedere trocaico; ancora un'assonanza tonica, questa volta al v. 4 tra le parole «recando» e «ampi», contribuisce a evidenziare lo scontro ritmico tra gli *ictus* in 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> sede e a scandire, rallentandola, la concatenazione sillabica delle parole coinvolte.

1	A 'l gran Maggio i vènti aulenti	3 5 7
2	per le selve hanno lamenti	3-4 7
3	vaghi e assai lontani cori;	1 3 5 7
4	e, recando ampi tesori	3-4 7
5	d'acque, suonan le correnti.	1 3 7
6	Oh bei colli, sorridenti	3 7
7	ne' rosati albeggiamenti,	3 7
8	d'onde salgon mille odori	1 3 5 7
9	a 'l gran Maggio!	3
10	Siede in mezzo i bianchi armenti	1 3 5 7
11	Gallo e trae novi concenti	1 3-4 7
12	da 'l suo flauto a sette fóri;	3 5 7
13	e i richiami ode Licori	3-4 7
14	da le siepi rifioenti	3 7
15	a 'l gran Maggio.	3

Del tutto libero risulta invece il trattamento accentuale dell'ottonario ne *Il giogo* (*PP*), anch'esso, come *Gorgon*, di carattere descrittivo-narrativo. All'ottonario di tipo trocaico – presente tredici volte su un totale di sessanta versi – si affiancano liberamente, rispettivamente con ventiquattro e tredici occorrenze, quello con accento di 4<sup>a</sup> – preceduto spesso da percussioni che battono ora sulla 1<sup>a</sup> sillaba (sei casi) ora sulla 2<sup>a</sup> (nove casi) – e quello con *ictus* portante di 5<sup>a</sup> – per lo più preceduto da accento di 2<sup>a</sup> (dieci casi, uno dei quali con contraccento di 1<sup>a</sup>). Non mancano ottonari scarichi al centro, con percussione iniziale sulla 1<sup>a</sup> sede (un caso), sulla 2<sup>a</sup> (cinque casi) o con

contraccenti di 1<sup>a</sup>-2<sup>a</sup> (un caso), nonché forme ibride con ribattuti centrali (di 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>: due casi; di 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup>: un caso). Anche quando, come può accadere per esempio ai vv. 38-40, la scansione delle misure sembra mantenere un regolare rapporto tra *ictus*, l'inarcarsi del periodo e la frammentazione interna dei versi obliterano l'inerzia del modulo ritmico.

1	Quella sua chioma, volgente	1	4	7	
2	su da la fronte regale		4	7	
3	cui cingeva l'immortale		3	7	
4	Tristezza divinamente,	2		7	
5	mi ricordava il tesoro		4	7	
6	de le foreste profonde		4	7	
7	ove l'Autunno profonde	1	4	7	
8	tra porpore cupe l'oro.	2	5	7	
9	E gli occhi, remoti in cavi	2	5	7	
10	cerchi d'ombra e di mistero,	1	3	7	
11	cui tanto il sogno e il pensiero	2	4	7	
12	facean le palpebre gravi,	2	4	7	
13	non aveano un'infinita		3	7	
14	calma di tarde acque stigie?	1	4-5	7	
15	Entro io vi scorgea l'effigie	1	5	7	
16	de la morte, ne la vita.		3	7	
17	E le labbra mai concesse		3	5	7
18	(la vita dà tali frutti!)	2	4	7	
19	ov'erano insieme tutti	2	5	7	
20	i rifiuti e le promesse,		3	7	
21	da l'invincibile orgoglio		4	7	
22	con suggel rigido chiuse		3-4	7	
23	tacevano, ma ben use	2		7	
24	a l'alta parola VOGLIO.	2	5	7	
25	Ampia era la stanza. Aveva	1-2	5	7	
26	qualche alito veemente	1-2		7	
27	la sera; che di repente	2		7	
28	i cortinaggi scoteva		4	7	
29	con uno strano susurro.		4	7	
30	Si sfogliavan su 'l balcone		3	7	
31	le rose, ma le corone	2		7	
32	de gli astri ardean ne l'azzurro	2	4	7	
33	con un fulgore che parve		4	7	
34	insolito a gli occhi miei.	2	5	7	
35	Tutto, allora, a gli occhi miei	1	3	5	7
36	insolito e grande parve;	2	5	7	

37	e le voci de la sera	3	7
38	vennero tutte a la mia	1 4	7
39	anima. Io dissi: – Maria! –	1 4	7
40	Dissi. E quel nome non era	1 4	7
41	che un soffio, ma in sé portava	2 5	7
42	una immensità di cose	5	7
43	sovrane. E mentre le rose	2 4	7
44	morivano e palpitava	2	7
45	il cielo ed ella era muta,	2 4	7
46	io sentii pormi il suo giogo.	3-4	7
47	Ogni scienza del luogo	1 4	7
48	e del tempo fu perduta.	3	7
49	E nulla più, veramente,	2 4	7
50	a me parve ch'esistesse.	3	7
51	E quelle voci sommesse	2 4	7
52	tacquero. Ne la mia mente	1	7
53	non balenò che un pensiero	4	7
54	su l'anima sbigottita.	2	7
55	Da quell'attimo la vita	3	7
56	non ebbe che un sol mistero.	2 5	7
57	Ella così pose il giogo	1 5	7
58	a l'artefice superbo.	3	7
59	Ed ella non disse verbo.	2 5	7
60	Splendeva come in un rogo.	2 4	7

Assai limitato risulta poi il numero di componimenti in versi brevi inferiori al settenario. In *PV* si trova *Notturnino*, in strofette geminate di quinari sdrucchioli e piani, recante il sottotitolo *in «fa minore»*, il quale «allude al tono abbandonato e alla musicalità esangue che pervade la lirica.»<sup>244</sup> Nella *Ch*, e specificamente nell'*IM*, si trova *Lai*, in strofette di senari accentati sulla 2<sup>a</sup> e talvolta contraccentati sulla 3<sup>a</sup> sillaba, seguiti da un trisillabo finale. *In votis*, appartenente al *PP*, si compone anch'esso in senari ma stavolta liberamente accentati; esso si presenta indiviso, caratterizzato da frequenti riprese anaforiche ed eco foniche interne che moltiplicano le corrispondenze ravvicinate delle rime a contatto in punta di verso; si esemplifica fino al primo punto fermo che cade interno al v. 15:

Oh non più soffr**IrE**

1 3 5

<sup>244</sup> ANDREOLI-LORENZINI 2001, p. 800.

al fInE, queste <b>IrE</b>	2	5
<u>questa guerra</u> atroce	1	3 5
fuggIrE, altra voce	2-3	5
non ud <b>IrE</b> al fInE	3	5
che la sua! – MattInE	3	5
candide innocenti,	1	5
voi su' fr <b>EschI</b> v <b>EntI</b>	1	3 5
da le selve ascose	3	5
<u>non odor di</u> rose,	1	3 5
<u>non odor di</u> timo	1	3 5
avrete, ma primo	2	5
d'ogni altro l'odore	2	5
ch'ella par dal cuore	1	3 5
spandere. [...]	1	[...]

A partire da *CN* si osserva invece la singolare combinazione di novenario dattilico e doppio senario a cadenza anfibrachica. In *CN* i tetrastici dei componimenti VII e VIII del *Canto dell'ospite* fanno seguire a due novenari due doppi senari, struttura mantenuta nelle quartine la romanza «Ondeggiano i letti di rose» (*Ch*).

Il novenario viene invece combinato col senario semplice nei doppi tristici, privi di formula sillabica regolare, di *Sopra un'aria antica* (*PP*), dove sia l'una che l'altra misura risultano più liberamente ritmate. A fronte infatti della prevalenza del modello dattilico, non mancano realizzazioni trocaiche e con *ictus* ribattuti, riscontrabili specialmente nelle prime due stanze, in seguito alle quali si impone la cadenza anfibrachica; il ritmo ternario, tuttavia, viene spesso smorzato dalla frantumazione del verso in schegge dialogiche (o pseudo tali) e didascaliche (vv. 8, 14, 17, 27-28, ), dalle pause, specie dopo *enjambement* (vv. 2, 8, 12, 27, 33, 38, 41, 50), e dalle inarcature intra- e interstrofiche:

1	Non sorgono (ascolta,	2	5	
2	ascolta) le nostre parole	2	5	8
3	da quell'aria antica?	3	5	
4	Io t'ho dissepolta.	1	5	
5	E al fine rivedi tu il sole,	2	5	7-8
6	tu mi parli, o amica!	3	5	
7	Queste tu parlavi	1	3 5	
8	parole. Non odi? Non odi?	2	5	8
9	Ma chi le raccolse?	2	5	
10	Da gli alvei cavi	3	5	
11	del legno i tuoi modi	2	5	
12	sorgono, che il vento disciolse.	1	5	8

13	Dicevi: «Io ti leggo	2	5	
14	nel cuore. Non mi ami.	2	5	
15	Tu pensi che è l'ultima volta!»	2	5	8
16	La bocca riveggo	2	5	
17	un poco appassita. «Non m'ami.	2	5	8
18	È l'ultima volta.	2	5	
19	Ma, prima che tu m'abbandoni	2	5	8
20	il vóto s'adempia.	2	5	
21	Oh, fa che sul cuore io ti manchi!	2	5	8
22	Tu non mi perdoni	1	5	
23	se già su la tempia	2	5	
24	baciata i capelli son bianchi?»	2	5	8
25	Guardai que'capelli,	2	5	
26	su quel collo pallido i segni	3	5	8
27	degli anni; e ti dissi: «Ma taci!	2	5	8
28	Io t'amo». I tuoi belli	2	5	
29	occhi erano pregni	1-2	5	
30	di lacrime sotto i miei baci.	2	5	8
31	«M'inganni, m'inganni»	2	5	
32	rispondevi tu, le mie mani	3	5	8
33	baciando. «Che importa?	2	5	
34	Io so che m'inganni;	2	5	
35	ma forse domani	2	5	
36	tu m'amerai morta.»	1	4-5	
37	Profondo era il cielo	2	5	
38	del letto; ed il letto profondo	2	5	8
39	come tomba, oscuro.	3	5	
40	Era senza velo	1	3	5
41	il corpo; e nel letto profondo	2	5	8
42	pareva già impuro.	2	5	
43	Vidi per l'aperto	1	5	
44	balcone un paese	2	5	
45	lontano solcato da un fiume	2	5	8
46	volubile, chiuso da un serto	2	5	8
47	di rupi che accese	2	5	
48	ardeano d'un lume	2	5	
49	vermiglio, nel giorno	2	5	
50	estivo; ed i vènti	2	5	
51	recavano odori	2	5	
52	degli orti remoti ove in torno	2	5	8
53	andavano donne possenti	2	5	8
54	cantando tra cupidi fiori.	2	5	8

Alla luce di quanto osservato si può affermare che nei *Versi di Amore e di Gloria* i componimenti in versi brevi, semplici e doppi, e quelli che compaginano questi con gli

endecasillabi, presentano trattamenti ritmici tendenzialmente vari, sia ciò dovuto alla libera accentazione versale o alla tensione tra il metro e una sintassi inarcante o frammentata o a entrambi i fattori. Mentre l'accentazione del settenario, da *PV* alle *ON*, risulta sempre varia, pur con le specifiche particolarità che si sono viste, il comportamento accentuale degli altri versi brevi cambia a seconda delle raccolte; a fronte della tendenziale regolarità scansiva, pur puntualmente variata e sottratta a esiti inerziali per l'ingerenza del fattore sintattico, dei senari e degli ottonari della *Ch*, nonché dei novenari e dei doppi senari di *CN* e dell'*IM*, il trattamento ritmico osservabile per queste misure nel *PP* risulta più decisamente libero.

Al *PP* appartengono inoltre, fatta eccezione per *Gorgon (Ch)*, i più lunghi componimenti in versi brevi d'andamento narrativo-descrittivo o quantomeno discorsivo, vale a dire *L'ora*, di novantasei versi, *Invito alla fedeltà*, di novantadue, *Il giogo*, di sessanta. Di questi soltanto l'*Invito* sembra concedere qualcosa in più alla dimensione lirico-musicale nella ripresa identica o variata di versi e strofe.

Sembra dunque che nel *PP* le poesie in versi brevi si orientino con maggior decisione verso un paradigma di libertà ritmica. Abbandonata l'inerziale cadenza da canzonetta, i versi acquistano, inarcandosi e frantumandosi, una cadenza narrativo-discorsiva che si prolunga in ampi giri strofici, sintatticamente fusi.

La sintassi, come notava per la strofe lunga Pazzaglia riprendendo Zumthor, svolge un ruolo fondamentale nella «messa in ritmo»<sup>245</sup>, tanto nel *PP* quanto nelle raccolte precedenti. Con l'anticipazione della chimerica *Gorgon* e di qualche singolare passo nelle romanze dell'*IM*, è però specificamente nelle poesie in versi brevi raccolte nel *PP* che il serpentino inarcarsi del periodo tra stanze determina una più marcata decostruzione della strofa quale unità organizzativa del senso e del ritmo, anticipando in parte l'andamento sintattico continuo della strofe lunga. Anche la comparsa del novenario e del senario liberi accanto a quelli dattilici in *Sopra un'aria antica* proietta verso la ricerca alcyonia dove l'anfibraco, ritmema fondamentale nella costruzione della strofe lunga come ha dimostrato Pazzaglia,<sup>246</sup> si inserisce entro un più fluido movimento di accenti, piedi e pause. Manca ancora però a questa altezza, come nota Noferi lamentando «l'infittirsi degli accenti avvicinati», la «capacità poetica di intonare le parole, che sarà l'acquisto più sensibile tra il *Fuoco* e l'*Alcyone*».

---

<sup>245</sup> PAZZAGLIA 1974<sub>b</sub>, p. 193.

<sup>246</sup> Ivi, pp. 171 sgg.

L'eredità più significativa che D'Annunzio consegna al Novecento in merito al trattamento del verso breve, in effetti, riguarda l'orchestrazione metrica, sintattica e ritmica che ne viene fatta nella strofe lunga, ovvero in un contesto versale e strofico libero, sebbene ancora fortemente ancorato alla tradizione<sup>247</sup>. Ciò non toglie che diverse delle più caratteristiche soluzioni attivate nell'*Alcyone* trovino nella produzione in versi brevi precedente un autentico banco di prova. Ad esempio, la dilatazione del periodo sia sull'asse verticale, attraverso l'impiego di subordinate prevalentemente relative, che orizzontale, tramite la coordinazione e il polisindeto, che fungerà da modulo costruttivo ad esempio per *Le ore marine*, è una modalità, come si è visto, sfruttata in diverse delle poesie analizzate. Il gioco delle pause interne al verso, la sfasatura tra metro e sintassi, tra scansione prosodica e partitura logica, costituiscono gli esperimenti che precedono la fluida modulazione ritmica della strofe lunga.

Rimandando la segnalazione dell'influenza della strofe lunga a rilievi mirati, si vuole ora concludere sottolineando come il più significativo tratto della prosodia del verso breve impiegato nei *Versi d'amore e di gloria* consti, in due parole, nella sua progressiva liberazione accentuale e nel suo flessibile trattamento ritmico ad opera della sintassi.

---

<sup>247</sup> Ivi, pp. 171-174.



## 5. *L'eredità della canzonetta: continuità e innovazione rispetto alla tradizione*

Nella parte centrale di questo lavoro si verranno a studiare gli aspetti metrici e stilistici delle canzonette e para-canzonette novecentesche e dei primi anni Duemila allo scopo di evidenziare gli elementi di continuità e discontinuità rispetto alla tradizione melica cinque-settecentesca e alla più recente produzione ottocentesca della forma, tenendo sempre presenti le acquisizioni delle sperimentazioni metrico-stilistiche di Pascoli e D'Annunzio.

In primo luogo si verrà a esaminare l'evoluzione della forma canzonetta all'interno della produzione poetica di tre autori che ne vantano una frequentazione di lungo corso, vale a dire Umberto Saba, Alfonso Gatto e Biagio Marin.

Secondariamente si passerà alla raccolta e all'analisi dei fenomeni strofici e prosodici di derivazione settecentesca all'interno del *corpus* di testi individuato a partire dallo spoglio delle raccolte degli autori selezionati nelle principali antologie poetiche del XX e XXI secolo<sup>248</sup>. Si verranno inoltre a rilevare, durante lo studio delle strutture strofiche e degli aspetti ritornellistici, tutti quei fenomeni di costruzione simmetrica della strofa che sostengono i rapporti di geminazione e di composizione delle emistrofe.

Si studierà quindi dal punto di vista formale, tonale e tematico la relazione tra i titoli metrici rinvianti alla "canzonetta" (canzonette, arie, romanze, odi, anacreontiche...) e le effettive realizzazioni poetiche definendo l'avvenuto o il mancato adempimento della promessa rematica del titolo e stabilendo nel secondo caso se l'elusione si diriga nel senso di un recupero polemico, ironico o parodico nei confronti della tradizione, cercando sempre le risposte nella particolare poetica di ciascun autore e nelle istanze comunicative alla base del fare poetico.

Si procederà infine all'esame di un ristretto gruppo di componimenti in cui la forma della canzonetta viene ibridata con quella terzina dantesca.

---

<sup>248</sup> CFR. MENGALDO 1978, CUCCHI-GIOVANARDI 1996, ALFANO 2005.



### 5.1 Le canzonette di Umberto Saba

Saba pratica la forma della canzonetta fin dalle sue prime prove poetiche. Nel *Canzoniere* definitivo di questa prima fase sono testimonianza, secondo le indicazioni dell'autore<sup>249</sup>, *Ammonizione* e *Canzonetta* che, occupando rispettivamente la prima e la quarta posizione delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* (1900-1907), inaugurano l'intera opera. Entrambe le poesie presentano un profilo rimico-strofico assai canonico rispetto alla tradizione metrica della forma; *Ammonizione* si compone di settenari in prevalenza melici, organizzati in quattro tetrastici geminati e rimanti secondo lo schema /paab<sub>t</sub> : pccb<sub>t</sub><sup>250</sup>, rispetto al quale la terza strofa diverge per la presenza, nel primo verso, dell'uscita sdrucchiola irrelata in luogo della piana anarima:

1	Che fai nel ciel sereno	2	4	6
2	bel nuvolò rosato,	2		6
3	acceso e vagheggiato	2		6
4	dall'aurora del dì?	3		6
5	Cangi tue forme e perdi	1	4	6
6	quel foco veleggiando	2		6
7	ti spezzi e, dileguando,	2		6
8	ammonisci così:	3		6
9	Tu pure, o baldo giovane,	2	4	6
10	cui suonan liete l'ore,	2	4	6
11	cui dolci sogni e amore	2	4	6
12	nascondono l'avel,	2		6
13	scolorerai, chiudendo		4	6
14	le azzurre luci, un giorno;	2	4	6
15	mai più vedrai d'intorno	2	4	6
16	gli amici e il patrio ciel. <sup>251</sup>	2	4	6

*Canzonetta* si costituisce invece di tre quartine continue di ottonari trocaici rimanti secondo lo schema /p<sub>8</sub>aax<sub>t</sub><sup>252</sup>; le prime due strofe, tuttavia, si legano per identità della parola-rima «mare» in punta al loro primo verso:

<sup>249</sup> La primogenitura viene da Saba attribuita ora all'una ora all'altra di queste due poesie, di cui però non si trova traccia nell'epistolario con Amedeo Tedeschi che contiene le prime testimonianze poetiche dell'autore (cfr. STARA 1988, p. 1010; SABA 2002, p. 124-125).

<sup>250</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 135, tipo 2.3.3/a, e BENZI 2005, pp. 290 sgg., n. 74. Si veda inoltre ZUCCO 2009, pp. 158-159.

<sup>251</sup> Tutte le poesie si citano da SABA 1988.

<sup>252</sup> Cfr. *ivi*, p. 137, tipo 2.3.7/b.

1	Ero solo in riva al mare,	1	3	5	7
2	all'azzurro mar natio,		3	5	7
3	e pensavo te amor mio,		3	5	7
4	te lontano a villeggiar.	1	3		7
5	Era il vespro, era nel mare	1	3-4		7
6	presso a scender l'astro d'oro;	1	3	5	7
7	d'onda in onda un rivol d'oro	1	3	5	7
8	si vedeva folgorar.		3		7
9	Di tra i monti in ciel lo spicchio		3	5	7
10	della bianca luna nacque;		3	5	7
11	si vedeva in un sull'acque		3	5	7
12	il suo argento tremolar.		3		7

A differenti morfologie strofiche si rifanno invece le altre canzonette giovanili che, pubblicate nelle prime tre sezioni del *Canzoniere* del 1921, non trovano cittadinanza nelle successive edizioni; ad alcuni profili tradizionali fanno da contraltare configurazioni nuove che mescolano però elementi tipici della forma, come le corrispondenze piane e sdruciole anarime:

- «Egli vi disse: V'amo», prima delle *Canzoncine*, si compone di due strofette tetrastiche di settenari melici rimanti /papa/;
- «Io trassi dalla polvere», seconda delle *Canzoncine*, è formata da un'unica strofa di nove settenari melici rimanti /saabbccdd/;
- «Rade del fiume immobile», «Potesse a me succedere» – prima e terza delle *Canzonette pisane* – *Canzonetta spalatina*, *Salendo il monte Lovcen* e *Grado*, si compongono tutte di tre tetrastici continui di settenari seguenti lo schema /saax<sub>v</sub><sup>253</sup>/;
- «Gettai nel fiume un mazzo di viole», seconda delle *Canzonette pisane*, si compone di due quartine di endecasillabi a rima incrociata;
- *Notturnino*, in quattro quartine di settenari ritmicamente vari, presenta diversi schemi rimici: /pa<sub>s</sub>pa<sub>s</sub>/, per la prima, /paap/, per la seconda, /saap/, per la terza e la quarta strofa.

A fronte di una certa varietà morfologica, le strofe di queste prime canzonette sono accomunate dalla tendenziale chiusura dei loro confini metrici. Fanno eccezione le stanze terza e quarta di *Ammonizione*, dove la sintassi inarcante trova comunque il modo

---

<sup>253</sup> Cfr. *ivi*, p. 138, tipo 2.4.3/b.

di accordarsi alla partitura strofica, sottolineandone piuttosto che intaccandone la solidità: soggetto e predicato, tra loro allontanati dall'inserzione di due relative giustapposte, si corrispondono infatti per posizione rispettivamente all'inizio della terza e della quarta strofa, marcandone così logicamente i confini superiori. Non altrettanto ben bilanciato tra le strofe risulta il periodo inarcante tra la prima e la seconda quartina di *Grado*, dove l'innesco del v. 4, «Ad ora ad or», si riduce a un solo emistichio sintatticamente slegato da quanto precede, apparendo quasi una sorta di zeppa metrica incapace sia di svolgere una funzione efficacemente risolutiva della strofa, sia di connettere plasticamente le prime due quartine:

Sale cantante allodola  
nell'azzurro infinito.  
Nitide arene ha il lito.  
Io giaccio. Ad or ad or  
parmi che in mar battaglino,  
che l'onde lunghe e chiare  
portin qui d'alto mare  
un di trombe clangor:

Sebbene, salvo le eccezioni viste, in queste prime prove metro e sintassi tendano all'accordo, non sempre le due parti si amalgamano senza che inversioni e incisi vengano a inceppare la scorrevolezza del discorso e, di conseguenza, di un ritmo che, conformemente alla brevità dei versi, ci si attenderebbe fluido e svelto. Bastino come esempio le prime due stanze della terza delle *Canzonette pisane*, dove, pur nel rispetto delle partiture metriche, procrastinazioni, incisi e iperbati rendono complessa la tessitura del discorso in rapporto alla brevità dei settenari, inarcanti entro le strofe:

Potesse a me succedere  
come già a un levantino  
(lessi del suo destino  
gli strani casi un dì);  
per la virtù di magica  
bevanda addormentarmi,  
e nella mia destarmi  
stanzetta (ah no, non qui!).

Meglio accordate risultano le due poesie mantenute nel *Canzoniere* definitivo, dove la concordanza tra metro e sintassi, tra ed entro le quartine, è talora sostenuta da

parallelismi e richiami strutturali, mentre deboli risultano i fenomeni di perturbazione sintattica. *Canzonetta*, in particolare, si regge su studiate simmetrie: le prime due quartine, ad esempio, si aprono sull'anafora del verbo essere all'imperfetto, variato dalla prima alla terza persona singolari, mentre gli ultimi distici della seconda e della terza strofa si richiamano per l'anafora del verbo «si vedeva», collocata rispettivamente all'inizio del loro secondo e primo verso; inoltre, i primi due distici della prima quartina si costruiscono sulla base della ripresa e della variazione, nel loro secondo verso, di un elemento del precedente («mare»-«mar», vv. 1-2, «te amor mio»-«te lontano», vv. 3-4). Soluzioni simili si ritrovano anche tra le poesie rifiutate, dove però non sempre alla costruzione geometrica corrisponde un esito stilistico ben riuscito. In *Salendo il monte Lovcen*, ad esempio, l'anafora «Salgo», che inaugura ogni quartina, mentre viene a costruire in modo parallelo ciascun tetrastico, si pone come una didascalia narrativo-prosastica sintatticamente scissa dal resto del verso e della strofa, rendendo piuttosto macchinosa la connessione tra quartine.

Salgo. A ogni svolta Cattaro  
 saluto, e il mar più basso.  
 Cresce di passo in passo  
 strana letizia in me.

Salgo. A me un dono un barbaro  
 richiede, un pastorello.  
 Tutto armato il monello,  
 sudicio... e pare un re.

Salgo. E al labbro mi tornano  
 vecchi canti fatali:  
 «Va pensiero sull'ali  
 dorate». E lieve ho il piè.

Più convincente appare invece la legatura capfinida, che ricorda certe soluzioni dannunziane, che connette tra loro le strofette della prima delle *Canzonette pisane*:

Rade del fiume immobile  
 l'acque una rondinella,  
 a riva una barella,  
 lenta, assai lenta, va.

Lento io la seguo: presago  
 dolore il cor m'opprime,  
 e s'accendon le prime

stelle sulla città.  
Scialbe lung'Arno accendonsi  
luci; ancor chiaro è il giorno,  
e tanta noia intorno  
che alcun ne morirà.

Alla prima produzione canzonettistica sabiana appartengono inoltre alcune altre poesie mai date alle stampe; *Un pensiero*, rintracciabile nell'epistolario Tedeschi, si compone in tre strofette di settenari a rima alterna. La sintassi essenziale, che procede per giustapposizione nominale fino all'interrogazione finale, e la sua orchestrazione parallelistica di strofa in strofa fanno di questa canzonetta una delle più semplici e lineari delle prime canzonette sabiane:

Un grande abito nero,  
alcune rose smorte,  
un prete, un cimitero  
non è questa la morte?  
Pochi fior, molta spina  
e una landa intristita,  
che col Nulla confina  
non è questa la vita?  
Un singhiozzo e un sorriso  
un'ortica ed un fiore  
l'inferno e il paradiso  
non è questo l'Amore?

*Barcarola*, attestata nel *Canzoniere* autografo del 1919, pur presentando una struttura piuttosto irregolare si caratterizza per la presenza di diversi marchi formali caratteristici: composta in due parti, la prima formata da tre quartine differenti per formula sillabica e schema rimico (I: /pAAT<sub>5s+5</sub>/; II: /a<sub>7</sub>S<sub>5+5</sub>A<sub>5s+5</sub>t<sub>5</sub>/; III: /P<sub>5+5</sub>AAT/), la seconda da una quartina di doppi quinari a rima alterna (/A<sub>5+5</sub>B<sub>t</sub>AB<sub>t</sub>/) più un tristico composto (/ppx<sub>t</sub>: A<sub>5+5</sub>A<sub>5+5</sub>X<sub>t</sub>/), fonda la propria cantabilità sull'ondeggiante ritmo della misura composta e sulla profusione dei suggelli strofici tronchi. La cadenza dei maggioritari doppi quinari infatti, sostenuta dalla scansione dattilica degli endecasillabi (vv. 2 e 22), dal ritmo dei settenari di 4<sup>a</sup> (vv. 1, 4, 18) e da quello del quinario semplice al v. 8, conferisce alla poesia un andamento oscillante, simile al dondolio di una barca, iconicamente interrotto in corrispondenza del v. 3, dove il «remo» si dice «fermo», e ai

vv. 18 e 20 dove, con ampia perturbazione sintattica per un così breve giro di versi, si predice con toni epici il viaggio per mare:

1	Sogno. Sul mare d'oro	1 4 6
2	a lungo andai verso il sole cadente.	2 4 7 10
3	Ora è fermo il mio remo. Assai più lente	1 3 6 8 10
4	passano l'ultime ore del dì.	1 4 + 1 4
5	Sogno. Mi cullan l'onde,	1 4 6
6	ed i delfini fuor d'onda balzano.	4 + 2 4
7	Splender d'un'isola le amate sponde	1 4 + 2 4
8	veggo da qui.	1 4
9	Splendere un sogno veggo d'antico	1 4 + 1 4
10	Mastro; di Giotto penso al pennello:	1 4 + 1 4
11	un campanile, qualche alberello	4 + 1 4
12	in un'aurata serenità.	4 + 4
13	Amico, quando l'ultime frutta	2 4 + 1 4
14	cadranno (il vino spumeggerà);	1 4 + 4
15	e solitaria l'isola tutta	4 + 1 4
16	coi primi venti ritornerà;	2 4 + 4
17	noi la vela dall'ampio	1 3 6
18	seno e il violaceo mare	1 4 6
19	condurranno laggiù.	3 6
20	Sul curvo lido riposeremo:	2 4 + 4
21	d'Omero il canto vagheggeremo;	2 4 + 4
22	popoli e forme d'un sogno che fu.	1 4 7 10

Infine, *Salendo un viale*, anch'essa presente soltanto nel *Canzoniere* del 1919, si compone di cinque tristici continui, formati da due novenari ad anfibrachi in rima tra loro più un settenario tronco, di ritmo non melico (/a<sub>9</sub>a<sub>9</sub>x<sub>7</sub>t). Alla geminazione, tipico retaggio settecentesco, si affianca qui il magistero metrico pascoliano, visibile nell'adozione della misura novenaria e del correttivo dell'episinalefe tra i vv. 10 e 11 («Fa tutte le cose quell'umi[le / forza; fa il desco, la casa»). Non è invece risolvibile l'ipermetria del v. 13, costituito da un decasillabo anapestico («nuova luce il mio desco; sul fiume»). Accanto alla struttura strofico-rimica, la cifra canzonettistica più spiccata del componimento risulta dall'iterazione di elementi lessicali e versali che donano alla poesia una struttura insieme circolare e ascendente: a partire dalla metà del componimento il testo si sviluppa infatti attraverso una serie di riprese di sintagmi («umile forza», vv. 8 e 10-11), termini («desco», vv. 11 e 13) e verbi («fa», vv. 9, 10, 11 e 12) che gli conferiscono un andamento progressivo e spiraliforme, mentre la riproposizione variata del verso di chiusura della prima terzina («– nuova e antica –



città», v. 3) alla fine dell'ultima («– nuove e antiche – città », v. 15), permette al componimento di richiudersi su se stesso. In controtendenza rispetto al tendenziale accordo metrico-sintattico finora rilevato per le prime canzonette sabiane, si nota invece qui una non insignificante asimmetria tra frase e verso che non di rado porta alla frammentazione dello stesso, quando questa non sia determinata dall'inserzione, non infrequente, di un inciso:

1 Un torbido fiume, con ponti,  
2 con verdi cascine, una grande  
3 – nuova e antica – città;  
4 e vie popolate ho lasciato,  
5 e ameni sobborghi. Coi primi  
6 lumi, accesi qua e là,  
7 tra squadre rincaso d'oscuri,  
8 tra un'umile forza, che quanto  
9 veggo, tutto ella fa.  
10 Fa tutte le cose quell'umile  
11 forza; fa il desco, la casa,  
12 quella che allegrerà  
13 nuova luce il mio desco; sul fiume  
14 fa – torbido – i ponti, le grandi  
15 – nuove e antiche – città.

La prima fase canzonettistica sabiana si caratterizza dunque per l'affiancamento, che talora si fa convergenza, della tradizione melica settecentesca – recuperata puntualmente nelle sue forme strofiche tradizionali o rimpastata nei suoi ingredienti a formare esiti morfologici nuovi – alle più recenti sperimentazioni operate nell'ambito della poesia in versi brevi da D'Annunzio e Pascoli, consistenti in una non sempre pacificata relazione tra periodo e misura breve (dall'inarcatura dannunziana alla frammentazione pascoliana del verso), nella presenza di certe soluzioni iterative e ritornellistiche (connessioni capfinide e circolarità da rondò) e nella comparsa sporadica di certe soluzioni tecniche e mensurali (episinalefe, novenario dattilico).

È tuttavia solo con *Preludio e Canzonette* (1922-1923) che la prassi canzonettistica si sistematizza organizzandosi in una raccolta unitaria che risponde a un progetto compositivo e strutturale predeterminato<sup>254</sup>, geometricamente calcolato<sup>255</sup>. La sperimentazione del metro si distacca qui dai moduli strofico-sillabici e dalle soluzioni metrico-sintattiche sino ad ora prevalenti, per affidarsi a nuove forme che tentino un

<sup>254</sup> Cfr. LAVAGETTO 1988, p. XXXVIII; GIRARDI 2005b, pp. 204-205.

<sup>255</sup> Cfr. FOLENA-TIOLI 1991, pp. 103 sgg.

equilibrio tra la realtà raccontata e la musicalità del verso<sup>256</sup>, tra gli antichi temi sabiani e una cantabilità che non si vuole però mai del tutto facile e spiegata: «Nulla c'è in esse di frivolo; le *Canzonette* di Saba stanno alle comuni canzonette come, per dare un esempio, un valzer di Chopin o una gavotta di Bach ai valzer e alle gavotte al suono delle quali le coppie danzavano»<sup>257</sup>, spiega con metafora musicale l'autore in *Storia e Cronistoria del Canzoniere*, marcando il discrimine tra il canto della propria «complessa poesia» e la «facilità e felicità canora»<sup>258</sup>, ad esempio, del «canterino Metastasio»<sup>259</sup> o le «note di spinetta» del «“ballerino” Pindemonte»<sup>260</sup>. La stessa materia, spesso dolorosa – se pur in parte raffreddata dal filtro del ricordo<sup>261</sup> –, esige modi nuovi che, mentre ordinino la realtà entro la ferrea disciplina del metro, evidenzino la sua irriducibilità ad esso. Le canzonette sabiane si allontanano dunque sia per strutture formali sia per esiti ritmico-melodici dai prodotti della melica settecentesca, coi quali, pure, arrivano a intrattenere «per occulte vie» una certa «parentela», consistente nello «stimolo», nel «punto d'avvio»<sup>262</sup> dal quale prendono le mosse. Pur caratterizzate da morfologie strofiche inedite e contrappuntate da variazioni ritmiche, esito di un rapporto magmatico tra metro e sintassi, le canzonette sabiane rispondono infatti a logiche costruttive rigorosamente geometriche e a un'esigenza di canto, in queste ultime concretata, in cui si riconosce il lascito più evidente della tradizione canzonettistica: tutta la musicalità delle canzonette sabiane consta infatti, con le parole di Sergio Solmi, «in un sottile intrecciarsi di significati in schemi metrici e volute ritornanti, figure ritmiche ed echi di romanza e di rondò»<sup>263</sup>.

Nella raccolta in esame il poeta dispone le sue dodici canzonette all'interno di un'architettura organizzativa rigorosa; aperte da un *Preludio* e chiuse da un *Finale* dalla struttura metrica più libera, esse si raggruppano a seconda della propria morfologia strofica, disponendosi specularmente rispetto all'asse mediale della raccolta: le due canzonette iniziali e finali appartengono a un primo tipo strofico – /a<sub>5</sub>a<sub>5</sub>b<sub>7</sub>Bc<sub>5</sub> :

<sup>256</sup> Cfr. PORTINARI 1963, p. 108.

<sup>257</sup> SABA 2002, p. 191.

<sup>258</sup> Ivi. p. 188.

<sup>259</sup> Ivi. p. 189.

<sup>260</sup> Ivi, p. 192.

<sup>261</sup> Cfr. PORTINARI 1963, pp. 109 sgg.

<sup>262</sup> Ivi, p. 191.

<sup>263</sup> SOLMI 1947, p. 283.

d<sub>5</sub>d<sub>5</sub>e<sub>7</sub>Ec<sub>5</sub>/ –, le tre canzonette che precedono e che seguono le due centrali a un secondo – /abc cde efg/) –, mentre le due al mezzo a un terzo – /AAb : bCC/).

Osservando rapidamente gli schemi strofici, balzano subito all'occhio alcune particolarità che li distinguono dai modelli tramandati dalla tradizione della forma.

Partendo dagli aspetti più generali si rileva dapprima che, mentre due delle tre soluzioni morfologiche, ovvero la prima e la terza, presentano un tipo di geminazione doppia – associandosi le strofe a due a due per mezzo di una rima di collegamento –, le strofette della seconda, pur allacciandosi progressivamente tra loro, non sono legate da alcun un tipo di tradizionale geminazione, presentando una modalità di collegamento né solo doppia, né genericamente continua; ogni tristico, infatti, si allaccia solo a quello immediatamente precedente e seguente per mezzo dell'identità delle rime a cavallo tra le strofe, secondo una modalità connettiva già osservata in D'Annunzio.

In secondo luogo si rileva che in due schemi le rime di collegamento si fronteggiano dall'una e dall'altra parte del confine strofico, mentre solo nel primo tipo morfologico esse si collocano canonicamente in posizione di chiusura strofica.

Infine, le connessioni rimiche tra le stanze di ciascun tipo morfologico vengono di regola realizzate per mezzo di corrispondenze piane, fatto in controtendenza rispetto alla tradizionale prassi di connettere le strofe per mezzo di rima tronca, consuetudine che accolta invece nella prima produzione canzonettistica dell'autore.

Questi aspetti, unitamente all'impegno creativo profuso nella costruzione di complesse strutture strofiche, rivelano la volontà dell'autore di distinguere anche metricamente le proprie canzonette mentre se ne viene ad assicurare l'appartenenza alla forma attraverso l'ottemperanza ad alcune sue peculiari consuetudini, prima fra tutte la connessione tra le strofe ad opera del collante rimico. Sono comunque diversi altri gli aspetti formali che permettono di ricondurre al dominio canzonettistico i dodici componimenti che costituiscono il corpo centrale di *Preludio e canzonette*, fra i quali spiccano, come si vedrà meglio in seguito, la circolarità costruttiva di certe poesie e la generale predominanza di versi brevi, soprattutto settenari e secondariamente quinari, talora associati ai più lunghi endecasillabi. Anche in ambito prosodico, tuttavia, Saba aderisce alla tradizione della forma in modo del tutto personale, selezionando, tra le tante opzioni e combinazioni mensurali possibili, solo quelle di e tra versi imparisillabi, contrariamente alle prime sperimentazioni canzonettistiche dove si poteva ancora

trovare l'impiego dell'ottonario. Anche nell'associare le misure dispari, inoltre, il poeta dà luogo a nuovi anomali bilanciamenti, arrivando ad esempio, nel primo tipo morfologico, a combinare insieme ben tre differenti misure, quinarìa, settenaria ed endecasillabica, mentre dalle tavole di Zucco non risultano, per le strofe geminate dal pentastico in su, accostamenti dell'endecasillabo con più d'una misura di lunghezza inferiore. Infine, l'adozione della misura endecasillabica, che pure viene contemplata – in determinate proporzioni e in specifiche posizioni – dalla canzonetta settecentesca, conduce nei tristici geminati del terzo tipo strofico a esiti morfologici piuttosto inconsueti a causa della loro sproporzione quantitativa rispetto ai settenari in relazione all'esiguità delle dimensioni strofiche. Qualcosa di simile può essere rilevato anche per i pentastici geminati del primo tipo strofico, dove l'endecasillabo, contrariamente alle consuetudini compositive settecentesche, non si colloca in chiusura di emistrofa, bensì in penultima posizione.

Si vengono ora a osservare più da vicino le diverse tipologie strofiche e a studiare gli aspetti prosodici, sintattici e ritmici delle diverse composizioni.

Il primo tipo morfologico, impiegato in *Canzonetta 1. La malinconia*, *Canzonetta 2. Il dolore*, *Canzonetta 11. Il poeta* e *Canzonetta 12. Sopra un mio antico tema*, risulta composto da pentastici geminati dalla formula rimico-sillabica  $/a_5a_5b_7Bc_5 : d_5d_5e_7Ec_5/^{264}$ , dove è la rima finale piana a garantire il collegamento tra le emistrofe. Se, come si è detto, l'utilizzo della corrispondenza parossitona con funzione connettiva risulta anomalo rispetto alla prassi compositiva settecentesca, è vero anche che con la stessa funzione era stata più recentemente impiegata da Pascoli nelle *Myricae* e nei *Canti di Castelvecchio*. Talora, tuttavia, in luogo della connessione tramite rima piana si può osservare la presenza di rima ossitona a suggello strofico, fatto che, come sfumando la differenziazione tipologica delle due diverse terminazioni, determina l'equiparazione funzionale delle clausole rimiche piane e tronche. Il fatto che, comunque, la maggior parte delle poche corrispondenze ossitone presenti in tutte le dodici canzonette abbia funzione connettiva<sup>265</sup> suggerisce un trattamento consapevole del tipo rimico in base al

<sup>264</sup> Fa eccezione l'ultima coppia di strofe della *Canzonetta 1*, dove al quinario finale viene sostituito un settenario.

<sup>265</sup> Delle quattro coppie di rime tronche presenti – città : felicità (vv. 25 e 30 *Canzonetta 2. Il dolore*); rilevò : so (vv. 45-46, *Canzonetta 4. La fanciulla e la gazza*); felicità : fa (vv.3-4, *Canzonetta 8. L'incisore*); me : caffè (vv. 13-14, *Canzonetta 12. Sopra un mio antico tema*) – le prime tre connettono tra loro le stanze, mentre l'ultima cade all'interno dei confini della strofa.

suo peso timbrico in levare. Si esemplifica con le due ultime coppie strofiche della canzonetta *Il dolore*:

O sia che accanto  
l'abbia in un canto  
di caffèuccio, o vada,  
com' uom che fugge, per vie e piazze io vada  
della città;

senza conforto,  
quando per morto,  
il mio cuor s'abbandona;  
sempre nasce da lui la mia più buona  
felicità.

Io pover'uomo,  
già quasi domo,  
mi rilevo beato;  
e maledire più non so il peccato  
d'amor gentile.

Ma se il pensiero,  
solo in lui vero,  
mi pinge ignoto male;  
credere posso non vi sia un mortale  
di me più vile.

Lo schema rimico-sillabico di questo tipo strofico, pur non avendo precedenti nella tradizione della forma, si accosta, almeno dal punto di vista del *pattern* rimico, a soluzioni già impiegate da Frugoni – nei pentastici geminati della poesia *Ad esimio cacciatore* delle *Canzoni liriche e di vario metro*<sup>266</sup>, schema /a<sub>5</sub>abb<sub>c</sub><sub>t</sub> : ddeec<sub>t</sub>/ – e da Tommaseo – nei pentastici continui de *La carcere (Poesie 1872)*<sup>267</sup>, schema /a<sub>8</sub>abbx<sub>t</sub>/. Per la soluzione elaborata da Saba, tuttavia, non sembra possibile di riferirsi a questi modelli se non considerandoli in qualità di poli negativi e dialettici; oltre alle evidenti difformità nella formula sillabica – con le ricadute stilistiche che diverse scelte e combinazioni versali comportano –, l'assenza di clausola tronca ha anch'essa ripercussioni notevoli sulla percezione della funzione retorica assegnata alla forma, che perde qualcosa in *levitas* rispetto ai modelli consegnati dalla tradizione. Adottare uno

<sup>266</sup> FRUGONI 1779<sub>b</sub>, pp. 192- 194. Cfr. ZUCCO 2001, p. 148, schema 3.7.3.

<sup>267</sup> TOMMASEO 1872, pp. 35-37. Cfr. SOLDANI 2016, p. 583.

schema rimico già sperimentato o quantomeno – ipotizzando la mancata conoscenza dei precedenti dello schema – plasmare un *pattern* facilmente produttivo intaccando l'aspetto principale del meccanismo di geminazione, vale a dire la chiusura delle emistrofe e la loro connessione per mezzo di rima tronca, comporta una completa risemantizzazione della forma mentre apparentemente se ne riproduce l'involucro. La mancata chiusura su tronca priva la stanza del suo momento apicale e maggiormente euforico dai punti di vista timbrico e ritmico, conferendo alla strofa una nuova e differente intonazione, conformemente a una materia assai spesso dolorosa:

Dai miei prim'anni  
 d'ignoti affanni  
 io celo in me il terrore.  
 Il vero, il vivo, il presente dolore  
 m'è quasi amico.

Con dolce pena  
 da lui la vena  
 dei miei versi derivo;  
 e quando a lungo in compagnia ne vivo  
 lo benedico.<sup>268</sup>

La presenza della misura endecasillabica nello schema concorre anch'essa a sovrintonare il canto, ampliandone il respiro e dilatandone il ritmo. Talora la misura endecasillabica, sotto la pressione della sintassi inarcante, può anche essere ricostruita intersversalmente dall'unione dei quinari e dei settenari in seconda e terza posizione nella strofa:

Malinconia,	4	Malinconia,	4
la vita mia	2 4	la vita mia amò lieta una cosa, <sup>269</sup>	2 4 6-7 10
amò lieta una cosa,	2-3 6		

*Canzonetta 1. La malinconia*, vv. 21-23;

Dai miei prim'anni	2 4	Dai miei prim'anni	2 4
d'ignoti affanni	2 4	d'ignoti affanni io celo in me il terrore.	2 4 6 8 10
io celo in me il terrore.	2 4 6		

*Canzonetta 2. Il dolore*, vv. 1-3;

<sup>268</sup> *Canzonetta II. Il dolore*, vv. 1-10.

<sup>269</sup> Il verso si legge con dieresi d'eccezione su «mia» e sinalefe di -a con la successiva prima sillaba di «amò».

senza conforto,	1 4	senza conforto,	1 4
quando per morto	1 4	quando per morto il mio cuor s'abbandona;	1 4 7 10
il mio cuor s'abbandona;	3 6		

*Canzonetta 2. Il dolore*, vv. 26-28.

Una simile dilatazione prosodica, favorita dalla curvatura sintattica, si snoda talora dal seno dell'endecasillabo stesso che, nella sua forma *a minore*, viene a legare il suo secondo emistichio al quinario che segue; ne risulta un verso lungo e ambiguamente bifronte che impone la sua cadenza ampia nei due versi finali dell'emistrofa. Così, assecondando la sintassi inarcante, i vv. 9-10 di *Malinconia*, «S'apre una porta; in tue succinte vesti / entri, e mi smaghi» (*ictus* di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>), possono essere riletti come un quinario e un endecasillabo: «S'apre una porta; / in tue succinte vesti entri, e mi smaghi» (*ictus* di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>-7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>). La combinazione a cavallo dei versi assume inoltre qui un valore in qualche modo compensativo: la forte cesura che spezza l'endecasillabo, infatti, rende poco percepibile la linearità della misura, che invece la continuità sintattica permette di apprezzare nella ricostruzione intersversale. Esempi simili si possono ritrovare ai vv. 24-25 della *Canzonetta 12. Sopra un mio antico tema* («stavo un mattino, in me lieto volgendo / il destin mio», ricombinabili in «stavo un mattino, / in me lieto volgendo il destin mio », *ictus* di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>-10<sup>a</sup> ) e, se si ammette dieresi su «grazie», ai vv. 14-15 de *Il dolore* («tante e si strane, che poi grazie resi / alla sua guerra», risegmentabili in «tante e si strane, / che poi grazie resi alla sua guerra» – *ictus* di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>).

Se in generale la dilatazione del respiro versale alla lunghezza dell'endecasillabo risponde all'intenzione di scongiurare l'eccessiva facilità e meccanicità ritmica delle misure brevi per intonare i componimenti nel senso di una minore levità, la continuità metrico-prosodica che talora si realizza tra gli ultimi versi delle stanze ha in questo senso la particolare capacità di rallentare il respiro del discorso proprio laddove ci si attenderebbe una marcata clausola ritmica, scorciata su un troncamento finale che manca. Anche laddove viene meno il sostegno metrico di una ricostruzione mensurale interstrofica, l'inarcatura del periodo tra endecasillabo in sede pre-finale e quinario conclusivo concorre a questa espansione del ritmo. Si danno di seguito alcuni esempi in cui la tendenziale linearità della sintassi meglio concorre al fluido flettersi del ritmo del verso lungo in quello breve:

e nel dolore non fa più felice  
il suo pensiero.

*Canzonetta 1. La malinconia*, vv. 29-30;

e sarà il nome mio per lui glorioso  
nella mia terra.

*Canzonetta 2. Il dolore*, vv. 19-20;

sempre nasce da lui la mia più buona  
felicità.

Ivi, vv. 29-30;

e maledire più non so il peccato  
d'amor gentile.

Ivi, vv. 34-35;

che della canzonetta il vago andare  
segua d'amica;

*Canzonetta 3. Il poeta*, vv. 14-15;

Chi beve il vino, e dell'agricoltore  
sa la fatica?

Ivi, vv. 19-20;

e dar la mia giornata per gli ozi  
aspri d'un'ora.

Ivi, vv. 34-35;

e come mi ricorda una fanciulla  
che ha nome Chiara.

*Canzonetta 12. Sopra un mio antico tema*, vv. 9-10;

M'affaccio e vedo quel lume d'aurora  
nel ciel natio.

Ivi, vv. 29-30.

Contravvenendo alla dominante tendenza a rispettare la chiusura dei confini metrici, il respiro del ritmo viene poi a dilatarsi ulteriormente in corrispondenza dell'inarcatura interstrofica tra i due ultimi pentastici de *La malinconia* dove viene nuovamente a essere ricostruita intersversalmente la misura dell'endecasillabo:



34	dell'esperienza. Oh, quanto è mai più caro	4 6 8 10
35	<u>il pensier della morte</u>	<u>3 6</u>
36	<u>al giovanetto,</u>	<u>4 → 3 6 10</u>
37	che a un primo affetto	2 4
38	cangia colore e trema.	1 4 6

Non sempre, tuttavia, si registra in corrispondenza dell'endecasillabo, e in generale nell'ultima parte della strofa, un allargamento del respiro ritmico coincidente con la dilatazione frastica. Talvolta, infatti, la disposizione perturbata dei costituenti sintattici, che allontana fortemente il *rejet*-quinario dal suo innesco, determina un effetto di sospensione logica e grammaticale che, soddisfatto dopo lunga tensione nella brevità della misura pentasillabica, produce una rapida e brusca chiusura. In questo modo il verso conclusivo risulta come melodicamente distaccato da quanto precede immediatamente, venendo come a troncarsi, nel suo isolamento logico-ritmico, l'ampio movimento del verso lungo:

Restano tristi nel dolente cuore  
presentimenti.

*Canzonetta 1. La malinconia*, vv. 19-20;

e quando a lungo in compagnia ne vivo  
lo benedico.

*Canzonetta 2. Il dolore*, vv. 9-10;

com'uom che fugge, per vie e piazze io vada  
della città.

Ivi, vv. 24-25;

ed un mesto e soave anche in lui vidi  
ammonimento.

*Canzonetta 12. Sopra un mio antico tema*, vv. 34-35.

Lo stesso fenomeno rende inoltre meno apprezzabile la ricostruzione intersversale dell'endecasillabo tra i vv. 4-5 della *Canzonetta 11. Il poeta*, dove il quinario finale, in *rejet* sintattico, trova il suo innesco non nel secondo emistichio del verso superiore ma nel primo:

cui dava a me la vita dolorosa  
unico scampo.

cui dava a me  
la vita dolorosa unico scampo.

Un simile effetto “di staccato” si verifica anche quando, in compresenza di un ordine frastico perturbato, il quinario coincide del tutto o in parte con un elemento lessicale coordinato che viene come a costituire, nell’esecuzione intontiva, una propaggine periferica del periodo-verso principale:

quante forze ho d’abbatter sulla terra,  
e in me secrete!

*Canzonetta 3. Il poeta, vv.29-30;*

(i primi), ignaro che avrei tanti affanni  
e beni avuti.

*Canzonetta 4. Sopra un mio antico tema, vv. 19-20.*

Questo duplice trattamento della clausola strofica è emblematicamente rappresentativo della complessità e varietà delle relazioni metrico-sintattiche realizzate in queste canzonette e delle diverse ricadute ritmico-intonative che ne conseguono. Se infatti, come si è visto, l’ampiezza endecasillabica viene sovente valorizzata e dilatata grazie al prolungamento quinario, talora attraverso la complessificazione e la perturbazione sintattica lo slancio lineare e continuo della misura viene meno. A questa seconda tendenza fanno capo anche i casi di frantumazione sintattica dell’endecasillabo che, fortemente cesurato a metà verso o asimmetricamente pausato fuori cesura, perde la propria continuità melodica. Se, come si è visto, al v. 9 di *Malinconia* la frammentazione interna dell’endecasillabo viene compensata dal ripristino intersversale della linearità della misura, non sempre lo scorciamento ritmico viene altrove risarcito, come si evince dai seguenti esempi, caratterizzati dalla giustapposizione di parcelle versali, di emistichi e di versetti cui corrispondono lemmi, sintagmi o brevi frasi che ora si stagliano, con certa autonomia semantica, nei singoli ritagli metrici, ora, nella loro incompletezza logica, rendono ancora più precaria la linearità e la compattezza metrico-ritmica del verso lungo:

amò lieta una cosa,  
sempre: la Morte. Or quasi è dolorosa,  
ch’altro non spero.

*Canzonetta 1. La malinconia, vv. 23-25;*

Non ama il vecchio la tomba: suprema  
crudeltà della sorte.

Ivi, vv. 39-40;

Muovere audace, trar rapido un salto  
fuor della rete.

*Canzonetta 11. Il poeta*, vv. 24-25;

coi miei occhi la guardano, al caffè  
stando seduti.

*Canzonetta 12. Sopra un mio antico tema*, vv. 14-15.

Quanto varie si presentano le movenze metrico-sintattiche assegnate all'endecasillabo e, più in generale, alla clausola strofica, tanto movimentati appaiono gli esiti ritmici della relazione tra la scansione intrinseca del verso e la partitura sintattica. La compresenza in questo tipo strofico di imparisillabi tra loro compatibili per accentazione non si traduce nell'automatica realizzazione di cadenze meccanicamente replicabili a causa della frequente non-coincidenza di linee versali e sintagmi intontivi; le inarcature e le spezzature al mezzo nei versi di *Malinconia*, ad esempio, contribuiscono a rendere imprevedibile a priori l'andamento melodico del verso. Si esemplifica coi vv. 6-25, che comprendono le emistroke dalla seconda alla quinta: dopo gli *enjambement* dei vv. 6-7, 9-10, 12-13, 17-18 e 23-24 pause più o meno forti spezzano il verso successivo e con esso lo slancio del discorso inarcante, bruscamente arrestato sulla soglia di un punto, di due punti o di una virgola. In questo modo si viene talora a bloccare l'inedere dattilico dei quinari e degli endecasillabi *a minore*, spezzati prima dell'accento di quarta (vv. 7, 10, 24), mentre è all'azione combinata di un nuovo paradigma ritmico e di una pausa sintattica che si deve lo scarto di cadenza al v. 18, che rompe l'inerzia melica introducendo una nota dissonante:

6	Niente, o un nonnulla	1	4		
7	forse. Fanciulla,	1	4		
8	quello per me saresti.	1	4	6	
9	S'apre una porta; in tue succinte vesti	1	4	8	10
10	entri, e mi smaghi.	1	4		
11	Piccola tanto,	1	4		
12	fugace incanto	2	4		
13	di primavera. Biondi		4	6	
14	riccioli parte nel basco nascondi,	1	4	7	10

15	ed altri ostenti.	2	4		
16	Ma giovinezza,		4		
17	torbida ebbrezza,	1	4		
18	passa, passa l'amore.	1	3	6	
19	Restano tristi nel dolente cuore	1	4		8 10
20	presentimenti.		4		
21	Malinconia,		4		
22	la vita mia	2	4		
23	amò lieta una cosa,		2-3	6	
24	sempre: la Morte. Or quasi è dolorosa,	1	4	6	10
25	ch'altro non spero.	1	4		

È infatti anche a una certa flessibilità accentativa che si devono certi esiti ritmici puntualmente dissonanti. Ciò si nota specialmente nella seconda, nella quarta e nella quinta emistrofa dell'undicesima canzonetta *Il poeta*, dove, dopo un *incipit* ritmicamente inerziale, il settenario in terza posizione scardina la cadenza dei precedenti quinari imponendo un *ictus* centrale di 3<sup>a</sup>. Per parte sua la terza emistrofa, nonostante presenti nel verso centrale un accento di 4<sup>a</sup>, vede il suo secondo verso inarcarsi nel successivo che, spezzato sintatticamente e ritmicamente dopo il *rejet*, perde qualcosa se non in cantabilità almeno in inerzia. A ben vedere questo differente trattamento accentuale si accorda al tema sviluppato nelle strofe: nella terza emistrofa, infatti, vengono momentaneamente accordate alla dolcezza della rima (vv. 11-12) e alla vaghezza della canzonetta (vv. 14-15) delle cadenze – e, d'altra parte, delle sonorità – cantabili, mentre nelle strofe che precedono e seguono, dominate da nuclei semantici gravosi, gli *ictus* centrali, che cadono sul primo membro di sintagmi quali «difficili versi», v. 8, «prezzo in dolore», v. 18, e «regger l'assalto», v. 23, battono sulla 3<sup>a</sup> sillaba. Si esemplifica dunque con le emistrofe dalla seconda alla quinta:

6	Io dico l'arte	2	4		
7	d'incider carte	2	4		
8	di difficili versi,		3	6	
9	che spesso stanno fra lor come avversi	2	4		7-8 10
10	nemici in campo.		2	4	
11	Quando più dolce	1	4		
12	la rima molce		2	4	
13	l'orecchio, e quando pare		2	4	6
14	che della canzonetta il vago andare				6 8 10
15	segua d'amica;	1	4		

16	ahi che nessuno,	1	4		
17	fuor di me e d'uno	1	3-4		
18	ne sa il prezzo in dolore.		3	6	
19	Chi beve il vino, e dell'agricoltore		2	4	10
20	sa la fatica?	1	4		
21	Per questo bene		2	4	
22	di quante pene		2	4	
23	devo regger l'assalto!	1	3	6	
24	Muovere audace, trar rapido un salto	1	4	6-7	10
25	fuor della rete.	1	4		

Scarti accentuali del settenario centrale rispetto al prototipo melico si ritrovano anche nelle canzonette seconda e dodicesima, *Il dolore* e in *Sopra un mio antico tema*, dove spesso la nuova cadenza viene sostenuta dall'*incipit* dell'endecasillabo che segue, creando nel cuore della strofa un movimento ritmico antagonista più deciso. Nella quarta emistrofa de *Il dolore*, ad esempio, il cambio di ritmo, nonché l'accumulo e lo scontro d'accenti ai vv. 18-19, divengono ancora una volta metafore formali del tema disforico veicolato:

16	Per lui son fuori	2	4		
17	dei tuoi orrori,		4		
18	volgo a me sempre odioso,	1	3-4	6	
19	e sarà il nome mio per lui glorioso		3-4	6	8 10
20	nella mia terra.		4		

Ai vv. 28-29 e 33, invece, lo scarto ritmico viene a demarcare un mutamento positivo nella condizione del poeta: la nuova cadenza, la variazione della quantità sillabica e – talora – l'ordine marcato dei costituenti costringono a una lettura rallentata che fa risuonare, conferendogli un nuovo peso, ogni costituente logico-intonativo:

26	senza conforto	1	4		
27	quando per morto	1	4		
28	il mio cuor s'abbandona;		3	6	
29	sempre nasce da lui la mia più buona	1	3	6	10
30	felicità.		4		
31	Io pover'uomo,	1-2	4		
32	già quasi domo,	1-2	4		
33	mi rilevo beato;		3	6	
34	e maledire più non so il peccato		4	6	8 10
35	d'amor gentile.	2	4		

Anche la visione della «nuvoletta rosata», nell'emistrofa incipitaria di *Sopra un mio antico tema* (vv. 1-5), viene sottolineata dall'alterazione del ritmo imposto dai quinari iniziali; dal vasto sguardo che dall'ampia piazza si allarga al cielo, il focus si restringe, con progressivo cambio di cadenza tra i vv. 3-4, a un punto lontano, «verso la riva». La netta partizione in emistichi dell'endecasillabo, determinata dalla sintassi, e l'inarcatura della sua seconda metà nel verso seguente, inoltre, portano a una riconsiderazione metrico-sintattica delle due ultime linee versali che evidenzia l'iniziale avvio anapestico delle unità logiche:

Di Piazza Grande	2 4	Di Piazza Grande	2 4
nel ciel più grande	2 4	nel ciel più grande	2 4
c'è là verso la riva,	2-3 6	c'è là verso la riva,	2-3 6
nuvoletta rosata, che l'estiva	3 6 10	nuvoletta rosata,	3 6
sera prepara.	1 4	che l'estiva sera prepara.	3 5 8

Nelle due emistrofe conclusive del medesimo componimento, infine, l'opposizione tra la cadenze dei quinari e quella dei settenari e degli endecasillabi appare ancora più marcata, anche grazie all'ulteriore varietà introdotta dalla presenza di contraccenti:

31 In due spezzarsi	2 4
32 e dileguarsi	4
33 poscia in aere lo vidi,	1 3 6
34 ed un mesto e soave anche in lui vidi	3 6-7 9-10
35 ammonimento.	4
36 Or che non oso	1 4
37 fama e riposo	1 4
38 sperar fuor della morte,	2-3 6
39 nella mia nuvoletta la mia sorte	3 6 10
40 amo e rammento.	1 4

Se anche l'andamento di queste due ultime canzonette risulta spesso mosso da variazioni accentuali, rispetto a *La malinconia* e, in misura minore, a *Il poeta* i versi non presentano con la stessa frequenza spezzature e pause interne che incidano con altrettanta forza sull'esecuzione del ritmo. Lo stesso incedere del discorso in rapporto al metro si fa, in queste due canzonette, più regolare; mentre infatti ne *La malinconia* e, secondariamente, ne *Il poeta* si possono rilevare *enjambement* tra settenario ed endecasillabo – cioè tra quelle che sono, considerando la distribuzione sillabica, le due metà della strofa – ne *Il dolore* e *Sopra un mio antico tema* ogni stanza si articola in due

movimenti logico-intonativi sillabicamente equivalenti che coincidono, il primo, coi suoi primi tre versi e, il secondo, con gli ultimi due. Anche laddove la stanza presenti una maggiore coesione sintattica, quest'ultima non si realizza mai al prezzo di forti inarcature né di risegmentazioni versali ma, grazie ad alcune strategie di ripresa, le partizioni metrico-sintattiche della strofa restano riconoscibili; si confrontino in proposito la terza emistrofa de *Il poeta* e la penultima di *Malinconia* con la quinta de *Il dolore* e la terza di *Sopra un mio antico tema*: nelle prime due si osserveranno inarcature più marcate tra settenario ed endecasillabo e spezzature versali più o meno forti dopo gli *enjambement*, mentre nelle seconde due, a fronte di alcune pause intraversali deboli, si noterà come la ripresa verbale, che lega come per intermittenza i primi tre con gli ultimi due versi, renda questi ultimi semanticamente autonomi favorendo il mantenimento della bipartizione logico-intonativa della strofa.

Quando più dolce  
la rima molce  
l'orecchio, e quando pare  
che dalla canzonetta il vago andare  
segua d'amica;

*Il poeta*, vv. 11-15;

O sia che accanto  
l'abbia in un canto  
di caffèuccio, o *vada*,  
com'uom che fugge, per vie e piazze io *vada*  
della città;

*Il dolore*, vv. 21-25;

Io non sapevo  
questo: ora bevo  
l'ultimo sorso amaro  
dell'esperienza. Oh, quanto è mai più caro  
il pensier della morte

*Malinconia*, vv. 31-35;

Tutti felici  
i miei amici  
la *guardano* con me,  
coi miei occhi la *guardano*, al caffè  
stando seduti.

*Sopra un mio antico tema*, vv. 11-15.

È così che Saba giunge a imprimere a questo particolare tipo morfologico diversi movimenti sintattico-ritmici, promuovendo ora una maggiore corrispondenza tra metro e discorso, ora andando in direzione inversa.

Il secondo tipo strofico prevede invece la concatenazione di tristici attraverso la corrispondenza delle rime a confine di strofa, in modo che la prima e l'ultima siano sempre collegate rispettivamente con l'ultima della strofa precedente e la prima di quella successiva: la terminazione del verso centrale è sempre irrelata e il primo e

l'ultimo verso del componimento rimano tra loro, richiudendolo circolarmente, spesso attraverso l'utilizzo di una parola-rima.

I versi utilizzati sono sempre settenari di vario profilo ritmico; pur nell'alternanza non regolata dei vari tipi accentuali i settenari con *ictus* centrali di 3<sup>a</sup> e di 4<sup>a</sup> vengono talora ad aggregarsi in sequenze isoritmiche di estensioni variabili e non riconducibili a una prassi costruttiva aprioristica. Infatti se, ad esempio, l'*incipit* della *Canzonetta III. Il vino* si caratterizza per il continuo succedersi di brevi sequenze isoritmiche di due-tre versi:

1	La vita è così amara,	2	6
2	il vino è così dolce;	2	6
3	perché dunque non bere?	3	6
4	Ogni triste pensiero	3	6
5	tu abbia nella mente	2	6
6	ti si muta in delizia.	3	6
7	Quasi una puerizia	1	6
8	si fa l'età matura,	2 4	6
9	un intimo sorriso.	2	6
10	Allora è paradiso	2	6
11	quando al cuore ti torna	1 3	6
12	una dolce fanciulla.	3	6
13	Ogni altra gioia è nulla	2 4	6
14	per te rispetto a questa,	2 4	6
15	ogni altra luce è fioca.	2 4	6
16	La sua voce un po' roca,	3	6
17	le volgari parole	3	6
18	che vogliono ceffate,	2	6
19	son tranquille beate	3	6
20	musiche che tu ascolti.	1	6
21	Più non dici: Deh, basta!	1 3	5-6

la sua conclusione si assesta solidamente sulla riproposizione di un *pattern* con *ictus* centrale di 3<sup>a</sup>:

37	«Tanto – dice – quel gioco	1 3	6
38	ti piace? E appena tocca	2 4	6
39	mia angelica natura.	2	6
40	Dall'amplesso più pura	3	6



41	mi rilevo, e tu appena	3	6
42	puoi baciarmi le mani».	3	6
43	Come ai giorni lontani	1	3 6
44	della tua giovinezza	3	6
45	vuoi vedere una donna?	3	6
46	Fare in te una Madonna	1	3 6
47	d'una scaltra monella?	3	6
48	Questo il vino t'impara.	1	3 6

Nella *Canzonetta 4. La fanciulla e la gazza*, invece, a imporsi all'inizio e alla fine del componimento è il ritmo melico; se la parte iniziale risulta comunque mossa da numerosi contracenti – che restituiscono un certo trasporto e turbamento emotivo del poeta – e da qualche verso non riconducibile, a fini espressivi, alla cadenza prevalente:

1	Bimba, se avessi un cuore	1	4 6
2	fra i tuoi piccoli seni,	3	6
3	un cuor dolce e profondo;	2-3	6
4	quale sarebbe al mondo	1	4 6
5	di te cosa più cara?	2-3	6
6	chi di me più beato?	1	3 6
7	Tutto che già in passato	1	4 6
8	sognai, sarebbe al fine:	2	4 6
9	gaia bellezza e pura	1	4 6
10	cui dato abbia natura	2-3	6
11	dolce bontà che amo.	1	4 6
12	Bimba, fossi tu tale!	1	3 5-6
	[...];		

la parte finale, dalla funzione risolutiva e riflessiva, si assesta su scansioni più nette:

43	Nulla il caduto disse	1	4 6
44	contro di lei, né fece.	1	4 6
45	Rise e si rilevò.	1	6
46	Ma questo ancora io so:	2	4 6
47	che spesso è in voi fanciulle	2	4 6
48	della mia gazza il cuore.	4	6

Nella parte centrale del medesimo componimento, in accordo allo sviluppo narrativo qui assunto dalla poesia, si osservano invece più marcate oscillazioni accentative;

l'andamento spigoloso e dissonante che ne risulta è inoltre acuito dalle complicazioni di una sintassi sovente involuta e perturbata, nonché dalle frequenti inarcature intra- e interstrofiche (vv. 36-37 e 39-40), cui spesso seguono, segnalate o meno, pause sintattico-intonative (vv. 32, 37, 38, 39, 40, 42), che spezzano la linearità ritmica della misura settenaria:

25	Della gazza che sciolta	3	6
26	– io ti narravo – in casa	4	6
27	qual persona tenevo.	3	6
28	Ella con me, sapevo	1	4 6
29	io vivere con lei,	1-2	6
30	da me tanto diversa.	2-3	6
31	Che un'ingrata perversa	3	6
32	fosse non lo sapevo;	1	6
33	lo seppi un dì, Chiaretta;	2	4 6
34	uno che stretta stretta	1	4 6
35	sul braccio mio reggendola	2	4 6
36	molto amorosamente;	1	6
37	caddi, e a terra dolente	1	3 6
38	giacqui. Ella invece nulla,	1-2	4 6
39	nulla soffrì. Ma il nero	1	4 6
40	becco in me volse, e un fiero,	1	3-4 6
41	il più nella sua forza	2	6
42	fiero, male m'inflisse.	1	3 6

Anche altrove sembra possibile riconoscere la coincidenza tra sequenze versali isoritmiche o, al contrario, ritmicamente mosse e sequenze tematiche, malgrado non risultino evidenti esatte specializzazioni stilistico-patetiche delle diverse varietà ritmiche. Un esempio emblematico può essere ricavato dalla *Canzonetta 9. Chiaretta*; dopo un avvio più mosso, a partire dalla terza terzina si osserva l'alternarsi di campate ritmiche di medie dimensioni corrispondenti a diverse aree di significato; in un primo momento sembra che la cadenza melica sia destinata a segnalare le parti maggiormente riflessive o quantomeno più astrattamente riassuntive dei sentimenti del poeta e degli esiti dell'esperienza amorosa (vv. 8-12), mentre l'incalzante scansione anapestica della misura sembra concentrarsi in corrispondenza della più concreta rievocazione delle schermaglie amorose dell'amata (vv. 14-18):

7	Oggi sono due anni,	1	3	6
8	Chiaretta mia; e se taccio	2	4	6
9	(e sai perché) il secondo;	2	4	6
10	per nessun bene al mondo		4	6
11	darei quel che un baleno	2-3		6
12	scorse, tra guerre e paci.	1	4	6
13	Che lotta i primi baci	2	4	6
14	sulle labbra tremanti;	3		6
15	e gli offesi pudori,	3		6
16	e i virginei rossori	3		6
17	dalle braccia nascosti	3		6
18	sulla guancia infuocata.	3		6
19	Quante, da che t'ho amata,	1		6
20	quante più cose afferma	1	4	6
21	l'anima, e meno nega!	1	4	6

In un secondo momento, invece, i due ritmi vengono indistintamente adoperati per la rievocazione; una distinzione sembra allora possibile considerando la natura positiva o negativa del ricordo, per cui a memoria euforica corrisponderebbe una cadenza melica, a quella velata di sfumature perverse e dolorose un ritmo scandito sulla 3<sup>a</sup> sillaba:

28	Subito t'ho diletta.	1		6
29	Ti vidi appena, e dissi:	2	4	6
30	Com'è gentile e frale!	2	4	6
31	Mai le farò del male;	1	4	6
32	e pur dolce sarebbe	2*-3		6 <sup>270</sup>
33	farla, un poco, patire.	1	3	6
34	E poi quanto soffrire	2-3		6
35	per me, per te che care	2	4	6
36	cose, da idillio, avevi.	1	4	6

Anche questa distinzione ritmico-tematica non regge tuttavia la prova di un saggio più ampio, tanto che dal v. 37 i due ritmi vengono indistintamente associati a contenuti prevalentemente felici, arrivando ad alternarsi tra loro nel breve spazio di una medesima terzina (vv. 37-39, 46-48). Pare dunque impossibile stabilire esatte equivalenze tra la natura dei contenuti e le diverse tipologie scansive del settenario, mentre più stabile

<sup>270</sup> Si è ritenuto di dover qui considerare un *ictus* di 2<sup>a</sup> visto il significativo valore avversativo di «e pur».

risulta la relazione tra l'alternarsi delle campiture ritmiche e la variazione delle sequenze tematiche, indipendentemente dal significato e dal valore di queste ultime.

Anche laddove questa congiuntura si realizza, tuttavia, l'accordo tra variazione ritmica e tematica può essere soggetto a lievi sfasature; si osservi in proposito la struttura accentuativa del v. 42, ritmicamente e metricamente appartenente al terz'ultimo tristico ma sintatticamente e semanticamente legato al seguente: la mancata diversificazione accentuativa in coincidenza della nuova sequenza sintattico-tematica pare rispondere qui a una forza metrica centripeta che vuole salvaguardare, almeno ritmicamente, i confini strofici intaccati dall'apertura sintattica.

37	Con che grazia facevi	3	6
38	non sai, d'antichi tempi,	2	4 6
39	ogni tuo lavoretto.	3	6
40	Come ad un fanciulletto	1	6
41	dare un libro sapevi!	1	3 6
42	Quanto dolce all'amara	1	3 6
43	vita hai mesciuto, cara	1	4 6
44	tenera delicata	1	6
45	onesta ispiratrice	2	6
46	Chiaretta! Oh me felice	2	4 6
47	se pur posso ancor dire:	3	5-6
48	Male non feci io a lei!	1	5-6 <sup>271</sup>

Verificando caso per caso, comunque, è possibile individuare relazioni tra senso e particolari sequenze isoritmiche, specie quando esse si distinguano considerevolmente da un contesto dove l'alternanza tra profili prosodici varia irregolarmente e di continuo. Ad esempio, nella *Canzonetta 8. L'incisore*, dove assai rare risultano le concentrazioni scansive di uno stesso tipo per più di tre versi, la costante cadenza melica dei vv. 28-36 spicca in modo particolare; la specializzazione ritmica sottolinea qui uno stacco contenutistico coincidente con una sorta di *enclave* analitico-riflessiva che approfondisce, rispetto alla più diffusa descrizione delle realtà figurate dal lavoro artigiano, la natura e il significato delle stesse:

---

<sup>271</sup> Posposto al verbo – del quale attira su di sé l'*ictus* – e in relazione oppositiva rispetto al pronome personale complemento «lei», il soggetto monosillabico «io» risulta tonico, venendo a ribattere contro l'accento di 6<sup>a</sup> a causa di sinalefe («io<sup>^</sup>a lei»).

28	Io guardo il vero, e calco	2	4	6
29	qual è la dolce vita,	2	4	6
30	con qualche cosa ancora,	2	4	6
31	che dice: guarda e adora;	2	4	6
32	guarda se il mondo è bello	1	4	6
33	se il tuo dolor non vale.	4	6	
34	Quante (e il diletto è uguale)	1	4	6
35	quante altre cose ancora	1	4	6 <sup>272</sup>
36	io sulla lastra segno.	1	4	6 <sup>273</sup>

Adoperando il verso breve più inflazionato dalla tradizione canzonettistica Saba sceglie dunque di non imprimervi sistematicamente una sola cadenza, preferendo invece ridefinire di volta in volta la varietà da selezionare o le tipologie da combinare. È così che, al computo, la variante melica del settenario non risulta né impiegata come scelta esclusiva, né come soluzione largamente maggioritaria, tanto che in ciascun componimento essa appare di norma adottata in percentuali appena poco superiori a quelle del settenario con *ictus* di 3<sup>a</sup>. Se è vero che talora si registra un più marcato sbilanciamento in favore del tipo melico – nella *Canzonetta 4. La fanciulla e la gazza*, ad esempio, esso è nettamente predominante (29/48 versi) – d'altra parte nella *Canzonetta 3. Il vino* si verifica esattamente il contrario, con 26/48 versi accentati sulla 3<sup>a</sup>.

La tabella che segue riassume le percentuali di impiego delle diverse varietà ritmiche del settenario in questo gruppo di sei canzonette; il conteggio dei due diversi tipi ritmici è stato effettuato escludendo dal conteggio le varianti con sedi centrali ribattute (*ictus* di 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> o 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup>), segnalate separatamente; a parte si riportano inoltre le varianti scariche di *ictus* al centro<sup>274</sup>.

Al di là dei singoli componimenti, dal computo complessivo emerge dunque la spartizione pressoché equivalente tra tipi melici e non melici, con una lieve predominanza della somma dei secondi:

<sup>272</sup> Stante la possibilità di contraccettare il verso in 2<sup>a</sup> sede (cfr. PRALORAN-SOLDANI 2003, pp. 46-47, punto *e*), si è preferito tuttavia trattare «altre cose» come un'unità prosodica monoaccentuale (alla stregua di quanto definito in PRALORAN-SOLDANI 2003, p. 48 per il sintagma «*altra volta*» preceduto da posizione tonica), in modo da sottolineare la pressione verticale del ritmo e il parallelismo strutturale del verso 35 con quello che precede.

<sup>273</sup> Il pronome personale «io» acquista rilievo, e dunque *ictus*, per l'interposizione del complemento «sulla lastra» tra esso e il verbo.

<sup>274</sup> Entro questa categoria si contano i versi privi di *ictus* sulla 3<sup>a</sup> o sulla 4<sup>a</sup> sede. Non si considerano invece i settenari con solo accento di 2<sup>a</sup>, inclusi tra le varianti meliche della misura.

	Settenari melici	Settenari con <i>ictus</i> di 3 <sup>a</sup>	Settenari con contracenti		Settenari scarichi al centro
			2-3	3-4	
<i>Canzonetta.3</i>	41,66	54,16			4,16
<i>Canzonetta.4</i>	60,41	20,83	12,5	2,08	4,16
<i>Canzonetta.5</i>	52,08	37,50	6,25		4,16
<i>Canzonetta.8</i>	50,00	29,16	8,33	2,08	10,41
<i>Canzonetta.9</i>	39,58	43,75	6,25		10,41
<i>Canzonetta.10</i>	54,16	37,50	2,08	2,08	4,16
Totale	49,64	37,15	6,94		6,24
	49,64		50,33		

A tale sostanziale varietà accentativa si somma inoltre una cadenza sintattica spesso in lieve contrasto rispetto alla linearità della misura settenaria, di modo che gli esiti ritmici risultino ulteriormente vari e non prevedibili. Questo «sottile duello tra ritmo [del verso] e senso» fatica spesso, con le parole di Solmi, «a risolversi nella sciolta andatura del metro tradizionale – che ne risulta come leggermente appesantito e affaticato»<sup>275</sup>, producendo esiti talora poco cantabili. Si osservino a tal proposito i tristici dal quinto all’ottavo della *Canzonetta 10. Le quattro stagioni*: le continue inarcature e le pause al mezzo che spesso seguono i *rejet* provocano sfasature tra ritmo dei versi e sintagmi intonativi che rendono poco apprezzabile l’andamento ritmico dei primi:

- 13 La giovinezza è un mare  
14 tempestoso: mai pace  
15 la tua barca vi trova.
- 16 Tende alla terra nuova  
17 il desiderio, a un mondo  
18 che nessun piè ha calcato.
- 19 E quel che è sempre stato,  
20 sempre sarà, ha in dispregio  
21 la stanca anima ardente
- 22 che disperatamente  
23 sente da sé lontano  
24 della vita il mattino.

<sup>275</sup> SOLMI 1947, pp. 282-283.

La frequente complicazione sintattica, realizzata per mezzo di iperbati, sospensioni, incisi ed ellissi di vario tipo, contribuisce anch'essa a sottrarre i componimenti alla facile cantilena di costruzioni lineari. Si vedano, ad esempio, i tristici nono e decimo della *Canzonetta 4. La fanciulla e la gazza*; nella prima delle due strofe si osserva un'ampia inarcatura tra i vv. 25-27, dovuta alla procrastinazione in chiusura di strofa del predicato della proposizione relativa iniziata al v. 25, nonché alla sospensione del periodo causata dalla parentetica del v. 26 che, oltre a spezzare il flusso del discorso principale, frantuma al contempo a metà il ritmo versale. Nella seconda, la costruzione ellittica e scorciata del primo emistichio del v. 28, l'*enjambement* ai vv. 28-29 e l'iperbato che turba la linearità del periodo inarcante, contribuiscono ad allontanare dalla già varia cadenza accentuale del verso l'esecuzione intontiva del periodo: la seconda giunge dunque ora a frantumare la prima (v. 28), ora ad ampliarla a ritroso (v. 29) ricongiungendovi le battute in innesco al verso superiore (v. 28), mentre la perturbazione sintattica costringe a scandire innaturalmente i membri frastici che emergono, nel loro corpo semantico, sonoro e ritmico, come cellule isolate riamalgamabili solo con un'operazione di fusione a posteriori.

25 Della gazza che sciolta  
 26 – io ti narravo – in casa  
 27 qual persona tenevo.

28 Ella con me, sapevo  
 29 io vivere con lei,  
 30 da me tanto diversa.

L'adozione di un lessico e di costruzioni frastiche talora colloquiali entro un contesto più generalmente aulico e "neoclassico"<sup>276</sup>, inoltre, tolgono qualcosa in termini di cantabilità ad alcuni passi. Lo si può notare, ad esempio, nelle stanze sesta e settima della *Canzonetta 5. Le persiane chiuse* (vv. 16-21); espressioni comuni («Tempo è», «tanto / così: »), verbi del parlato quotidiano («mi piace», «Provo», «han messo», «fanno») e un lessico basico («persone, oggetti», «persiane») sono ora giustapposti in versi frantumati (v. 17), ora inseriti in altri estremamente concisi, ellittici, sintatticamente e ritmicamente slegati dal resto della stanza (v. 18) – che ne paga in

---

<sup>276</sup> Cfr. GIRARDI 2005a.

termini di coesione e musicalità – ora combinati in strutture mosse da anastrofi (vv. 19 e 21) e segnate da scontri accentuali (si vedano gli *ictus* ribattuti in 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> sede al v. 19):

16	Tutto mi piace tanto	1	4	6
17	così: persone, oggetti.	2	4	6
18	Provo strana esultanza.	1	3	6
19	Tempo è che in ogni stanza	1-2	4	6
20	han messo le persiane	2		6
21	che la penombra fanno.		4	6

La frequente sfasatura tra metro e sintassi, spesso complicata da involuzioni frastiche e resa più ruvida da inserti prosastici, rende dunque, con le parole di Solmi, «i modi melici del Saba [...] meno liberi e sonori, e trattenuti sul significato fresco e acerbo degl'incisi particolari piuttosto che sfuggenti dietro la sfogata levità del verso.»<sup>277</sup>

Le ultime osservazioni su questo tipo morfologico possono infine essere svolte a partire dall'osservazione del sistema di concatenazione interstrofica ad opera della rima. Si deve infatti a quest'ultima molta della ritmicità del metro che, data l'assenza di corrispondenze rimiche all'interno dell'unità tristica, acquista in sonorità da una lettura continuata. A questo sistema di ripresa consecutiva – eppure distanziata nello spazio metrico – della rima e di interposizione di intervalli irrelati allude probabilmente Solmi quando parla di «volute ritornanti»<sup>278</sup>, figurando in questa espressione il movimento spiraliforme e avanzante che, inducendo alla soddisfazione progressiva della necessità ritmica, fonda la musicalità del testo.

Questo andamento timbrico-ritmico a spirale viene talora affiancato e sostenuto da riprese rimiche, lessicali e sintattiche che costringono il testo a ripiegarsi su se stesso per potersi sviluppare gradualmente. Oltre alle rime o, più spesso, alle parole-rima che aprono e chiudono ciascun componimento (*Canzonetta 3. Il vino: amara : impara; Canzonetta 4. La fanciulla e la gazza: cuore : cuore; Canzonetta 5. Le persiane chiuse: lontane : lontane; Canzonetta 8. L'incisore: volta : accolta; Canzonetta 9. Chiaretta: lei : lei; Canzonetta 10. Le quattro stagioni: prato : prato*), si possono rilevare sequenze assonantiche più ravvicinate ed eco rimiche all'interno e in punta ai versi.

---

<sup>277</sup> SOLMI 1926, p. 41.

<sup>278</sup> Cfr. n. 232.



Ad esempio le prime quattro stanze della *Canzonetta 10. Le quattro stagioni*, che formano una sequenza tematicamente compatta, presentano quasi tutte le terminazioni dei versi esterni assonanti in /a/ per la parte tonica ed /e/ per quella atona (*eternAIE* : *animAIE* : *piAntE* : *tAntE* : *pAscE* : *nAscE* : *tramontArE*, vv. 3, 4, 6, 7, 9, 10, 12), coincidenza che si estende alle prime due terminazioni della strofa successiva (*mArE* : *pAcE*, vv. 13-14). Similmente accade nelle ultime quattro strofette del medesimo componimento, dove, oltre alle rime previste dallo schema, si osservano: una consonanza in punta di verso tra «quando», terminazione irrelata (v. 44), e le rime *tremendo* : *avendo* (vv. 39-40); una quasi rima ricca in uscita ai vv. 41-45 tra «vane» e «viene»; un'assonanza tra la terminazione del v. 37 («inverno») e quelle dei vv. 39-40, corrispondenza in cui si vede rispettata anche la quantità consonantica di due unità fonematiche tra le vocali; una seconda assonanza tra le rime dei vv. 42-43 con quelle dei vv. 45-46 (*spErdE* : *pErdE* : *viEnE* : *bEnE*); la ripresa, entro il v. 46, della parola in rima al v. 42 «sperde».

Rime identiche “fuori schema” (*sapevo* : *sapevo*, vv. 28-32) e assonanze, anche scalene, tra versi in rima e non (*divErsA* : *pervErsA* : *ChiarEttA* : *strEttA* : *reggEndola*, vv. 30, 31, 33, 34 e 35) compattano invece i tristici nel cuore della *Canzonetta 4. La fanciulla e la gazza*, mentre assonanze tra rimanti (*mezzogiOrnO* : *ritOrnO*, vv. 9-10, con *trOvO* : *nuOvO*, vv. 12-13), iterazioni lessicali entro e in punta ai versi («penombra in casa trovo. // Tutto mi sembra nuovo / con lei nella mia casa», vv. 12-14) anafore («Tutto», vv. 13, 15 e 16), quasi rime («vacanze», v. 23, rispetto a *esultanza* : *stanza*, vv. 18-19), ancora assonanze – esterne (*vacAnzE* : *estAtE* : *beAtE* : *bevAndE*, vv. 23-26 e *scolArO* : *impArO* : *sognAndO*, vv. 30-32) – o esterne/interne (*chiAmA* : *brAmA*, vv. 33-34, con «pArLA», entro il v. 36) e rime esatte esterne/interne (*nascondo* : *fondo* vv. 37 e 40) percorrono da cima a fondo la *Canzonetta 5. Le persiane chiuse*.

Tra le ripetizioni sintattico-lessicali che danno forma a strutture iterative più complesse da un punto di vista costruttivo si rilevano invece, tra le altre, le legature capfinide tra i primi quattro tristici della *Canzonetta 9. Chiaretta*; tali strofette, inoltre, vengono a costituire nel loro insieme una sorta di sequenza circolare, retta sulla ripresa nella quarta strofa di «nessun», variato nella funzione grammaticale e nel genere rispetto ai «nessuna» in punta ai vv. 3-4 delle prime due strofe:

- 1 Altre dopo di lei  
 2 fanciulle ho conosciute:  
 3 non l'uguaglia *nessuna*.
- 4 E per questo a *nessuna*  
 5 parlai, da che la vidi,  
 6 oggi sono due anni.
- 7 Oggi sono due anni,  
 8 Chiaretta mia; e se taccio  
 9 (e sai perché) il secondo;
- 10 per *nessun* bene al mondo  
 11 darei quel che un baleno  
 12 scorse, tra guerre e paci.

Il medesimo componimento è poi attraversato nella sua interezza dall'allocuzione a Chiaretta, detta «mia» al v. 8 («Chiaretta mia»), «signorile» al v. 27 («signorile Chiaretta») e «cara / tenera delicata / onesta ispiratrice // Chiaretta» tra i vv. 43-46, segnandone così l'inizio, il cuore e la fine.

Meno ampie ma perfettamente geometriche le volute della *Canzonetta 10. Le quattro stagioni* che dividono il componimento in quattro sezioni tematiche, ciascuna consacrata a una diversa fase della vita. I primi versi di ogni sequenza presentano delle costruzioni sintattiche parallele in cui ogni età viene associata a un elemento naturale o a un periodo dell'anno: dapprima l'equivalenza viene istituita occupando la sola unità versale («L'infanzia è un verde prato», v. 1), quindi ampliando progressivamente di un emistichio l'estensione sillabica del confronto («La giovinezza è un mare / tempestoso», vv. 13-14; «Un lago cristallino / è la maturità», vv. 25-26) fino a raggiungere infine l'interezza del tristico («La vecchiezza è l'inverno, / spesso ai ricchi felice, / al povero tremendo»), mostrando così anche nella dispensazione frastico-sillabica l'attenzione alla progressione e insieme alla circolarità ritmico-costruttiva.

Circolarità, riprese e parallelismi caratterizzano poi le prime quattro strofette della *Canzonetta 4. La fanciulla e la gazza*. I vv. 1 e 12 si aprono sull'anafora «Bimba», inaugurando e chiudendo la sequenza; il primo tristico, poi, vede l'iterazione del complemento oggetto «cuore», in punta al primo verso, all'inizio del terzo – «cuor» – dove viene arricchito da due apposizioni coordinate:

Bimba, se avessi un cuore  
 fra i tuoi piccoli seni,

un cuor dolce e profondo;

mentre il secondo giustappone due interrogative strutturalmente parallele che sembrano riflettersi l'una nell'altra:

quale sarebbe al mondo  
di te cosa più cara?  
chi di me più beato?

Anafore sintattiche, talora in polittoto («Io *guardo* il vero [...]»; v. 28, «che dice: *guarda* e adora», v. 31; «*guarda* se il mondo è bello», v. 32) ed epifore versali («cose ancora», vv. 30-36) contribuiscono a compattare ulteriormente le strofette dalla decima alla dodicesima della *Canzonetta 8. L'incisore* che, come si è detto, già si distinguono per ritmo e contenuto dal resto del componimento.

Nella *Canzonetta 5. Le persiane chiuse*, infine, l'ultimo tristico si sviluppa specularmente rispetto al precedente, riprendendone l'ultimo verso nel primo e rielaborando nel suo secondo il materiale lessicale dei primi due versi di quello. L'ultimo verso, secondo una modalità già osservata, recupera e precisa tramite apposizione aggettivale il complemento oggetto «cose»:

43 Il tuo **seno** diviso  
44 da un'ombra queste *cose*  
45 mi richiamò beate.  
  
46 Mi richiamò beate  
47 *cose* un virgineo **seno**,  
48 care *cose* lontane.

Tale convergenza nel movimento elicoidale di struttura metrica e architettura retorica risulta funzionale agli sviluppi tendenzialmente raffigurativi e riflessivi del contenuto di questo gruppo di canzonette che da essa acquistano in capacità rappresentativa e in puntualizzazione meditativa.

Sempre alla rima baciata interstrofica è demandato il collegamento delle stanze del terzo tipo morfologico adoperato da Saba. Anch'esso privo di antecedenti si articola in tristici composti, caratterizzati da una formula rimico-sillabica speculare: la prima emistrofa fa seguire a due endecasillabi baciati un settenario in rima col settenario iniziale dell'emistrofa successiva, chiusa da altri due endecasillabi rimanti tra loro,

secondo lo schema /AAb : bCC/. La predominanza endecasillabica si presta a una torsione leggermente narrativa della forma: sia nella *Canzonetta 6. Chiaretta in villeggiatura* che nella *Canzonetta 8. Il mendico*, l'effusione lirica cede il passo al racconto – sempre filtrato dal ricordo – il quale però, in ultima istanza, si rivela funzionale alla prima, fornendole la materia per alimentarsi. Anche il respiro sintattico si adatta in questo senso: il periodo infatti si dilata attraverso l'inserzione di subordinate implicite e parentetiche, arrivando talora a inarcarsi tra le emistroke delle unità geminate. Tali *enjambement*, riavvicinando le rime /b/ distanziate nello spazio metrico, mettono in rilievo la struttura simmetrica e profondamente unitaria della coppia di tristici, concepita come un'unità compatta di organizzazione del contenuto tanto che mancano completamente inarcature tra le une e le altre coppie strofiche.

A titolo esemplificativo possono essere lette le coppie strofiche dalla quarta alla sesta della *Canzonetta 8*, in cui si sviluppa, intercalato da precisazioni didascaliche, il racconto di un mendicante; le inarcature che travalicano i confini strofici si sviluppano tutte all'interno di ciascuna delle prime due coppie geminate, mentre tra i vv. 34-35 sono i puntini di sospensione a garantire, suggerendo senza dire, la continuità narrativa le due emistroke. *Enjambement* di rilievo si notano anche all'interno dei tristici sia tra verso lungo e verso breve (vv. 27-28, 33-34), sia tra settenario ed endecasillabo (vv. 29-30).

19	«Il paese – cantava – ove son nato	3	6-7	10
20	Livorno di Toscana vien chiamato».	2	6	10
21	Al passante, all'ignoto,	3	6	
22	fermando intorno il moto,	2	4	6
23	la sua storia poetava, il suo destino.	3	6	10
24	Il suo mestiere fu dell'imbianchino.	4	6	10
26	Il sette agosto del novantasei	2	4	10
27	– l'ora che nel tuo letto appena sei	1	6	8 10
28	desta, e mal desta sogni –	1	4	6
29	in quello come in ogni	2	4	6
30	altro giorno era andato a lavorare.	1	3	6 10
31	Una facciata doveva imbiancare.	4	7	10
32	E la pittura gli fece difetto,	4	7	10
33	e si sparse a chiamar dal parapetto	3	6	10
34	nella corte il garzone...	3	6	

35	Accorsero persone;	2	6	
36	fu a braccia all'ospedale trasportato;	2	6	10
37	e tre mesi – cantava – vi è restato.	3	6	10

Questa dilatazione del respiro frastico nell'inarcatura versale viene qui a realizzarsi entro un contesto ritmico omogeneo che, prediligendo le cadenze *a maggiore* dell'endecasillabo favorisce – assieme alle immediate corrispondenze rimiche – un andamento regolare che tempera la forza degli *enjambement* più intensi. Le uniche scansioni *a minore* del verso lungo, per contro, si realizzano laddove verso e frase coincidono esattamente (vv. 24, 26, 31 e 32); qui il ritmo, seguendo la linearità sintattica, si fa più rapido, sfruttando talora la replicazione del piede dattilico (vv. 31 e 32) per accelerare ulteriormente in corrispondenza dell'approssimarsi del momento culminante del racconto, tutto risolto, infine, su pochi *ictus* radi che restituiscono anche alla cadenza *a maggiore* (vv. 33, 36-37) un ritmo più incalzante.

Un simile contenimento ritmico a compensazione del movimento inarcante, sospeso e talora involuto, della sintassi viene attuato anche ai vv. 31-36 della *Canzonetta 6. Chiaretta in villeggiatura*, dove è ancora una volta il ritmo *a maggiore* degli endecasillabi dei vv. 32, 35 e 36, riflesso nei settenari, a sfumare in musica un dettato complesso e mosso da battute di dialogo:

31	A forza quindi scoprendo il tuo viso:	2	4	7	10
32	«T'è spiaciuto» ti chiesi. E tu, diviso	3	6	8	10
33	tenendomi col braccio,	2	6		
34	un sorriso che taccio	3	6		
35	accennavi, beato. Ed aspri intanto	3	6	8	10
36	da te udivo rimbrotti: «Osar qui tanto?»	2-3	6	8	10

Al contrario, nei due tristici finali del medesimo componimento al respiro ampio della sintassi, complicato da inversioni e sospensioni, non fa da contrappeso alcuna omogeneità ritmica. Talora sporcati da contraccetti e appesantiti e rallentati da molte percussioni, due endecasillabi presentano infatti, almeno sulla carta, una struttura *a maggiore*, mentre gli altri due una scansione *a minore*. Tuttavia, a causa di una forte discrasia tra metro e discorso, è difficile ricostruire per l'ultimo verso una cadenza regolarmente bilanciata in due metà verso. Infatti, se nella coppia strofica osservata in precedenza la frammentazione interna dei versi coincideva con una divisione

regolarmente *a maggiore* del primo emistichio, cui corrispondeva sempre un'unità autonoma di significato, ora ci si imbatte in un ultimo verso segmentato fuori cesura, fortemente pausato dopo *rejet* sdrucchiolo. Al molteplice trattamento accentuale si somma dunque qui la variabilità determinata dalla risegmentazione versale ad opera della sintassi che, insieme, rendono questo finale, già di per sé sintatticamente involuto, assai poco snello e cantabile.

43	Dove ancor delle nubi il bianco velo	1 3 6 8 10
44	scorger lasciava l'azzurro del cielo	1 4 7 10
45	caldo pomeridiano;	1 6
46	un falco, ormai lontano,	2 4 6
47	predata aveva una in sé troppo fida	2 4 7-8 10
48	rondine. Noi n'udimmo ancor le strida.	1 6 8 10

In generale, comunque, la tendenza all'armonizzazione ritmica risulta prevalente, tanto che, sulla totalità degli endecasillabi presenti, poco meno di due terzi presentano un profilo *a maggiore* (41/64). Gli endecasillabi *a minore*, distinguibili in dattilici (11/23) e giambici (12/23), tendono per parte loro a addensarsi in singole porzioni testuali, traendo maggiore risonanza dalla reciproca prossimità. Così l'*incipit* di *Chiaretta in villeggiatura* presenta, su quattro endecasillabi, tre con cesura *a minore*, due dei quali, concentrati nella prima terzina, ad andamento dattilico:

1	Com'eri bella, Chiaretta, sui monti,	2 4 7 10
2	cui cingon boschi di pini le fonti,	2 4 7 10
3	e prati hanno nel mezzo.	2-3 6
4	Là, d'un albero al rezzo,	1 3 6
5	fra te sedevo e la sorella buona.	2 4 8 10
6	E bianca nuvoletta eri e persona.	2 6-7 10

Mentre la conclusione de *Il mendico* concentra la metà (5/10) degli endecasillabi con profilo *a minore* del componimento:

40	Sol cui egli donava	1 3 6
41	nulla gli porse per campar sua vita;	1 4 8 10
42	non feci io a lui la carità fiorita.	2 4 8 10
43	No. Troppe cose mi chiamava a mente	1-2 4 8 10
44	la chiara faccia, la voce dolente.	2 4 7 10
45	Io, fermo a una colonna,	1-2 6

46	un soldato, la donna,	3 6
47	tutto il mondo che udiva, e Dio, era amico.	1 3 6 8 10
48	Di te, di me m'obliai nel mendico.	2 4 7 10

Si può dunque rilevare come, a compensazione dell'innalzamento del tasso di narratività del testo, dell'allungamento sillabico dei versi e della loro anche forte inarcatura interstrofica e intersversale, sia di norma ricercata una certa regolarità nella distribuzione accentuale. Tale tendenza si traduce in sottile modulazione nella seconda coppia tristica di *Chiaretta in villeggiatura*, dove il passaggio da una cadenza *a maggiore* (vv. 7-8) a una *a minore* dell'endecasillabo (v. 12) si realizza attraverso un'accentazione che, al v. 11, percuote e piaggia ambiguamente sia la 4<sup>a</sup> che la 6<sup>a</sup> sillaba. La discontinuità ritmica si genera così dalla continuità, in ciò affiancata da una sintassi inarcante che ne segue il medesimo principio di recupero – nella ripresa lessicale («Or [...] ora», 8; «Quanto» / «quanto», vv. 9 e 11) – e variazione – in quella costruttiva (ad esempio la sequenza sostantivo più aggettivo che chiude i vv. 11-12):

7	Con che ingenua malizia là, bambina	3 6 8 10
8	or bocconi giacevi, ora supina.	3 6-7 10
9	Quanto, della maggiore	1 6
10	tua sorella a rossore,	3 6
11	quanto scoprivì agli occhi miei beati,	1 4 6 8 10
12	giù rotolante per gli erbosi prati.	1 4 8 10

Per quanto riguarda i settenari, non si osservano nette preferenze per un preciso profilo ritmico (14/32 presentano una scansione melica, 12/32 *ictus* di 3<sup>a</sup> mentre quattro risultano scarichi al centro e due presentano contracenti centrali), né si osservano accordi sistematici tra le loro scansioni e quelle degli endecasillabi limitrofi. Perfino i rispecchiamenti accentativi di un settenario nell'altro a cavallo del confine strofico sono assai rari (unici casi i vv. 3-4 e 15-16 di *Chiaretta in villeggiatura*). Il rilievo vale perché permette di comprendere ancora meglio come in queste due canzonette il tipo di musicalità perseguita non venga ricavata dalla breve cantilena di pochi settenari capaci di imprimere la propria cifra ritmica alla misura più lunga, ma dall'ampia cadenza endecasillabica che quel limitato giro sillabico ingloba. Buona parte dell'effusa consonanza ritmica percepibile si deve, infine, alla vicinanza delle rime che, lette in continuità, profilano un *pattern* baciato.

Volendo tirare brevemente le somme, si può affermare che in *Preludio e canzonette* non solo Saba plasma canzonette formalmente originali (nuove tipologie strofiche vengono create coi relativi nuovi bilanciamenti mensurali e meccanismi associativi metrico-rimici, la distinzione tipologica tra rima piana e rima tronca in funzione connettiva viene meno, si abbandona il profilo melico del settenario come tipo predominante, si ridefiniscono le possibilità di costruzione circolare del testo, si rideterminano schema per schema, poesia per poesia, gli ingredienti accentativi, sintattici e metrici che danno luogo al ritmo) ma viene soprattutto a ripensare il senso ultimo della forma-canzonetta, non più «abbandono gioioso alla disgregazione del mondo morale [...] nella volubilità facile e ariosa dei suoni»<sup>279</sup> bensì apparenza di «divertimento» che celi «un dubbio doloroso e profondo»<sup>280</sup>: su questo ossimoro si fondano, secondo quanto affermato dall'autore stesso in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, tutte le canzonette. Tradotta formalmente «la [...] tristezza non sopita»<sup>281</sup> dell'autore si concretizza in un verso che fatica «a incorporarsi nella materia verbale»<sup>282</sup>, dando così luogo a frequenti discrasie tra linea sillabica e discorso. Il ritmo viene dunque a darsi come risultato del rapporto mosso tra metro e sintassi, tra una base accentativa già spesso varia e la frequente complicazione frastica ad opera di inversioni e forzature, «aspetti [questi ultimi] della schiva e complessa intimità della [...] ispirazione»<sup>283</sup> del poeta. L'intelaiatura metrica ne risulta così come appesantita, il canto complicato. Anche «Quando più dolce / la rima molce / l'orecchio, [...]» il verso deve pagare lo scotto di inarcature e spezzature al mezzo, di contorsioni sintattiche, aritmie e scontri di *ictus*, senza però per questo tradire l'aspirazione alla musica che, nelle mai meccaniche armonizzazioni ritmiche, rimiche e retoriche, ne riesce con «vago andare / [...] d'amica».

Dopo *Preludio e canzonette*, altre realizzazioni della forma si ritrovano in *Cuor morituro* (1925-1930). Torna qui la strofa tetrastica, esclusa dalla precedente raccolta, compare il trisillabo e un maggiore peso acquista il quinario, adottato come misura

<sup>279</sup> DEBENEDETTI 1923, pp. 220-221.

<sup>280</sup> SABA 2002, p. 194.

<sup>281</sup> DEBENEDETTI 1923, p. 221.

<sup>282</sup> SOLMI 1926, p. 44.

<sup>283</sup> *Ibidem*.



esclusiva nelle quartine geminate di *Canzonetta nuova*. In questa poesia, in quattordici coppie tetrastiche rimate /abbc : addc/<sup>284</sup>, si nota ancora una volta come la geminazione sia garantita di norma dalle rime piane, qui in apertura e chiusura di emistrofa. La settima e l'ottava coppia di geminate, tuttavia, presentano chiusura su tronca. La facile cantabilità dei quinari, diretta conseguenza della loro limitata lunghezza sillabica e della costante cadenza degli *ictus*, nonché dell'immediato accordo tra brevità sintagmatica e linea del verso e degli iterati stilemi parallelistici, se non manca talora di nutrirsi di un lessico melico inzuccherato e indefinito che più non si potrebbe, vv. 97-104:

Penso indefesse  
cure d'amore,  
ed il rossore  
d'un caro viso,

dolci promesse,  
bei pensamenti,  
e casti accenti  
di paradiso.

viene d'altra parte a essere sovente disturbata da lunghe tensioni sintattiche che attraversano le stanze, nonché da cadute lessicali e inversioni sintattiche che perturbano, per quanto possibile, la tenuta lineare del verso. Le prime quattro strofette, ad esempio, costituiscono un lungo grande periodo che trova la sua proposizione principale nella terza emistrofa («il mal non scordo», v. 9), mentre la precedono e la seguono subordinate temporali, relative e consecutive che, lasciando sospesa e incompleta la soddisfazione del senso, mantengono in attesa fino alla fine la risoluzione di un ritmo che talora inciampa, rallentando, su espressive pause al mezzo, marcate da allitterazioni («in *me*, nel *mondo*», v. 4) o assonanze («m'ha chiuso, *mutò*», v. 11):

1 Or che si tace  
2 – sia per brev'ora –  
3 quanto m'accora  
4 in me, nel mondo;  
  
5 ed alla pace  
6 che m'ha beato  
7 è il cuore grato  
8 quanto è profondo;

---

<sup>284</sup> Cfr. ZUCCO 2001, pp. 133 sgg., tipo 2.1 (/ABBC : ADDC/).

9 il mal non scordo  
 10 che in sé tenuto  
 11 m'ha chiuso, muto  
 12 nel suo tormento,  
  
 13 che a quel ricordo  
 14 di quel soffrire,  
 15 di benedire  
 16 anzi mi sento.

Lessico impoetico («crisi»), espressioni colloquiali («si lasciò dietro») e inversioni («al bene io tetro / seppi portarla»), assieme a dissonanti accenti ribattuti (v. 86), snaturano e affaticano invece la cadenza quinaria dell'undicesima coppia geminata, che perde qualcosa in dolcezza musicale:

81	L'ultima crisi	1	4
82	passata è or ora;	2	4
83	vedi che ancora	1	4
84	tremi a pensarla.	1	4
85	Quasi due uccisi	1	4
86	si lasciò dietro;		3-4
87	al bene io tetro	2	4
88	seppi portarla.	1	4

Queste soluzioni, che contrastano lievemente con la rapida cantilena quinaria, fanno trasparire il carattere appassionato di questi versetti<sup>285</sup>, dedicati alla condizione «dolorosa, quasi tragica»<sup>286</sup> che si trova a vivere il poeta, indotto a benedire il male fisico che lo libera dalla sofferenza interiore rendendolo di nuovo disponibile al sogno amoroso.

Lo stesso tipo di geminazione doppia di *Canzonetta nuova* si ritrova anche nelle otto coppie di tetrastici del secondo tempo de *La casa della mia nutrice*, dove in luogo del quinario si ritrova l'adozione del settenario liberamente accentato (25/64 settenari con *ictus* di 3<sup>a</sup>, 33/64 melici, 6/64 con contraccantati). Dalla congiunzione delle istanze canzonettistiche, imposte della scelta del metro, col sentimento di «nostalgia acuta e irrimediabile», che permea il testo, risulta una particolare musicalità che, «ritessuta [...]

---

<sup>285</sup> Cfr. SABA 2002, p. 221.

<sup>286</sup> Ivi, p. 220.

su motivi – anche su versi – giovanili: [...] Glauco, la nuvoletta [...]»<sup>287</sup>, imprime a quei motivi un tono che «sforza al pianto»<sup>288</sup> e a quei versi un andamento sintatticamente mosso da lievi iperbati e inarcature. Il canto quindi, privato dell'euforia delle squillanti sonorità tronche e delle più immediate risposdenze metrico-sintattiche delle poesie giovanili, si fa intimo e sommesso, avvolto e svolto lentamente, nella meditazione dell'io lirico, attorno ai richiami lessicali di impianto capfinido (vv. 8-9, 16 e 18, 48-49, 60-61) e alle risposdenze costruttive parallele o chiastiche tra versi a contatto (vv. 5-6, 45-46, 53-54) o tra emistroke a distanza (vv. 2 e 61, 9 e 60-61, 37 e 45, 49 e 57, 49 e 53), talora acquistando in commozione e partecipazione dall'andamento singhiozzante e iterativo delle costruzioni frastiche (v. 48):

1     Glauco, tu che ammonivi  
 2     me dei giorni perduti,  
 3     (poco dei tuoi più astuti  
 4     erano i miei pensieri,  
  
 5     solo un poco più vivi,  
 6     solo un poco diversi)  
 7     vivono intatti i versi,  
 8     bimbo, a te scritti ieri.  
  
 9     Ieri, ora sono venti  
 10    quattr'anni, un giorno appena.  
 11    Io per taciuta pena  
 12    vò solingo, e tu, caro,  
  
 13    con le rime innocenti,  
 14    tu bel marinaretto  
 15    mi parli, e fai che in petto  
 16    più ne gusti l'amaro.  
  
 17    Forse tanto non era  
 18    quell'amaro. [...]  
  
 [...]
  
 33    Come ancor mi parlassi  
 34    t'odo, del mar natio;  
 35    col tuo invitando il mio  
 36    corpo all'onda turchina.  
  
 37    **Io** t'ascoltavo, e i passi  
 38    lentiolgevo altrove.

---

<sup>287</sup> Ivi, p. 225.

<sup>288</sup> *Ibidem*.

39 Oggi ti dico dove:  
 40 a una vecchia casina.  
  
 41 Sulla difficil'erta  
 42 alle caprette amica,  
 43 stava in faccia all'antica  
 44 Cappella, e giù mirava.  
  
 45 **Io** per la via deserta,  
 46 Glauco, salendo ad essa,  
 47 l'idea m'ero in cor messa  
 48 che a me, che a me pensava.  
  
 49 *Che un pensiero* amoroso  
 50 sempre un altro ne chiama;  
 51 non s'accende una brama  
 52 nell'universo invano.  
  
 53 Pensavo io quell'ascoso  
 54 soggiorno, e quello me,  
 55 Ma non lo dissi a te,  
 56 troppo allora lontano.  
  
 57 *Ché* di me riso avresti,  
 58 Glauco, fanciul giocondo.  
 59 Era un altro il tuo mondo,  
 60 oggi al mio meno avverso;  
  
 61 oggi che ai giorni mesti  
 62 torno all'età prima,  
 63 e l'unità sublima  
 64 tutto ch'era disperso.

Laddove la revocazione cede il passo all'interrogazione del presente il discorso si fa più mosso e serpentino, inarcandosi più vistosamente tra verso e verso e tra strofa e strofa, fondendo tra loro non solo le emistrofe ma anche coppie strofiche diverse. Per un momento, allora, il discorso si costruisce per incalzante giustapposizione e coordinazione di interrogative – talora dilatate al loro interno da subordinate – mentre il sistema di *coblas capfinidas* viene meno, compensato da parallelismi e più fitte trame foniche in punta ed entro i versi:

18 [...] Anche un poco  
 19 forse fingevo, e a gioco  
 20 m'ammonivi. D'allORA,  
  
 21 o anima leggeRA,  
 22 dove ti sei posata?

23 *Nuvoletta* infuocata  
 24 sei, che **all'alba** scolORA

25 e **alla sera** ritORnA?  
 26 O tra i più soZZi un soZZo  
 27 uomo? O il divino moZZo  
 28 della mia canZonetta,

29 che sul mAR, come aggiORna,  
 30 cAntA un addio all'amORE,  
 31 e sAlpA. Ed il mio cuoRe  
 32 sente allentAR sua stretta.

*Girotondo*, «poesia concettosa, influenzata (forse terrorizzata) dall'idea dell'eterno ritorno»<sup>289</sup>, traduce questa ossessione ciclica nella sua struttura formale: composta da cinque quartine di settenari ritmicamente vari, viene infatti aperta e chiusa da due stanze-ritornello, leggermente variate, di due settenari più due quinari, per un totale di sette strofette rimate /abba/. Sul piano sintattico questo moto circolare si genera tramite una progressiva e continua espansione del discorso tramite la moltiplicazione parallelistica di subordinate relative (vv. 12, 15-16, 20-22, 26-28), temporali (vv. 12-13) e consecutive (vv. 23-25) che determina l'inarcarsi ininterrotto dei versi dalla terza all'ultima stanza.

1 Fosse vero che invano  
 2 non si vive? E che tutto  
 3 ritorna, tutto  
 4 si dà la mano?

5 Di', ne saresti lieta,  
 6 tu conscia anima mia,  
 7 riprendere la via  
 8 stessa alla stessa mèta?

9 Forse. Ma meno ancora  
 10 ti basta a naufragare  
 11 con più pace nel mare  
 12 da cui venivi allora

13 che la madre ci diede  
 14 questo corpo mortale,  
 15 col cuore ch'ebbe il male  
 16 e non smarrì sua fede,

17 con gli occhi avidamente

---

<sup>289</sup> SABA 2002, p. 229.

- 18 sulla parvenze aperti  
 19 delle cose, gli esperti  
 20 occhi miei, che alla mente
- 21 tanta luce han recato,  
 22 tanto bello han veduto,  
 23 che come avrei potuto  
 24 tacere? uscire ingrato
- 25 della vita che invano  
 26 non si vive, in cui tutto  
 27 non torna, e tutto  
 28 si dà la mano?

Ai settenari e ai quinari finora riscontrati si affianca il trisillabo nel primo e nell'ultimo dei tre componimenti che vanno sotto il titolo comune di *Tre punte secche*; entrambi composti in tetrastici rimati /paap/ con primo e ultimo verso costituiti da un trisillabo, *Favoletta* e *Colloquio* si distinguono metricamente per i due versi centrali formati rispettivamente da un settenario e un quinario e da due quinari. Mancano a questi versetti le facili cantabilità delle misure brevi a causa di una serie di fattori combinati tra i quali la rarefazione delle rispondenze foniche, l'eccessiva esiguità sillabica dei versi – talora ridotti a secchi ritagli lessicali – la costante inarcatura e frammentazione versale e la ricorrente involuzione della sintassi – che appare esasperata per versi così corti:

Ignara  
 ella del rischio, a scorno  
 gli voli intorno  
 parrebbe.

Si accende,  
 parte il tuo riso,  
 come improvviso  
 un razzo.

*Favoletta*, vv. 9-12;

*Colloquio*.

Le iterazioni lessicali e le rime interne, tuttavia, conferiscono talora alle strofette un andamento più melodico:

Sappiate,  
 dilettissimi amici,  
 che nei felici  
 miei *giorni*,

ai *giorni*  
 che il mIO, oggi arido, cuore  
 era all'amore

rinato,

anch'IO,  
con preda più stupenda,  
ebbi vicenda  
uguale.  
[...];

*Favoletta*, vv. 25-36;

mentre la reiterazione di costruzioni metrico-sintattiche geometriche contribuisce quantomeno a riproporre prevedibili cadenze esecutive:

*Il dubbio*  
lo tocca appena;  
con breve pena  
risolve.

*L'offerta*  
conforme piace,  
lento o vorace  
abbocca.

Rispetto alle precedenti, il componimento centrale del trittico, *Il caffelatte*, si allontana maggiormente dalla forma-canzonetta a causa della struttura delle quattro strofe centrali che presentano un considerevole numero di versi irrelati e una non irrisoria presenza di endecasillabi, accostati ai consueti settenari e trisillabi. (/x<sub>7</sub>p<sub>3</sub>Pp<sub>3</sub>PPp<sub>7</sub>p<sub>3</sub>/). La tessitura sintattica, in aggiunta, si fa ulteriormente complessa e involuta, con esiti antimusicali:

Invece, con l'usata  
rampogna,  
a lei fa fretta la materna voce,  
temuta  
come il castigo sotto il quale, è un anno,  
tra bianche coltri altro bianco scopriva.  
Il non suo caffelatte  
giù manda.

Vv. 29-36.

Ciò che, marginalmente, accosta il componimento alla forma della canzonetta è la presenza di strofette-ritornello in apertura e in chiusura, distinte per morfologia dalle stanze centrali:

1 Amara

37 Amara

2	si sente. Quanto	38	si leva. E sente
3	più bramerebbe è quanto	39	che torna lentamente
4	non ha.	40	felice.

Similmente, anche la seconda parte di *Eleonora*, formata da dodici quartine di settenari variamente accentati (i versi con *ictus* di 3<sup>a</sup> corrispondono a un terzo del totale) presenta struttura ciclica, inaugurata e suggellata com'è da un tetrastico che nel finale varia leggermente. Significativa qui è la comparsa della rima tronca che contribuisce, assieme alle reminescenze librettistiche dalla scena prima dell'atto quarto del *Trovatore*<sup>290</sup>, all'inquadramento melico della composizione.

1	A un uomo in agonia	45	Un uomo in agonia
2	davi conforto tu.	46	hai confortato tu.
3	Non scorderò mai più	47	Non ti scordar mai più
4	questo, Eleonora mia.	48	questo, Eleonora mia.

Si nota in questa poesia una certa sistematicità nella corrispondenza tra linea del verso e unità sintattico-intonative, tendenzialmente modulate su regolari cadenze ritmiche; settenari melici e lirici, infatti, tendono a raccogliersi in serie compatte, producendo raramente bruschi scarti. Dopo un avvio decisamente melico, musicalmente sostenuto da iterazioni verbali e costruttive:

5	È in te non so qual cosa:	2	4	6
6	una dolcezza strana,		4	6
7	oggi in creatura umana	1	4	6
8	quasi misteriosa.	1		6
9	Io non so s'altri scerna		3-4	6
10	quello che in te ho veduto.	1	4	6
11	Un angelo ho veduto		2	6
12	servire alla taverna.		2	6
	[...];			

la quarta stanza introduce al secondo verso una dissonanza puntiforme, per ricomporre il ritmo giambico già nel verso successivo:

13	Che pace in cor si spande	2	4	6
14	a vederti girare		3	6
15	fra i tavoli, portare		2	6

<sup>290</sup> Cfr. SABA 2002, p. 237.



16	leggera le vivande.	2	6
17	Tuo corpicciolo intatto	4	6
18	porti fra l'ebbra gente;	1	4 6
19	accorri obbediente	2	6
20	bimba materna in atto.	1	4 6

Dalla strofa seguente, in concomitanza con l'avvio di una serie di interrogative e di una sintassi un poco più mossa e più frequentemente inarcante, si osserva una decisa virata ritmica che impone sul profilo melico quello con accento centrale di 3<sup>a</sup>:

21	Chi mi dava, e lo ignora,	3	6
22	nell'agonia conforto?	4	6
23	Senza chi, sarei morto	3	6
24	ieri a sera, Eleonora?	1	3 6
25	Non è questo un amore,	3	6
26	lo so. È qualcosa d'altro,	2	4 6
27	che custodire scaltro	4	6
28	saprò dentro il mio cuore.	2-3	6
29	Da padre e madre come	2	4 6
30	ti venne il tuo sorriso,	2	6
31	ed il tuo dolce viso,	4	6
32	dolce come il tuo nome?	1	3 6
33	E lo sguardo che invano	3	6
34	mi chiedeva: Chi sei?	3	6
35	Io baciata t'avrei	3	6
36	la portatrice mano.	4	6
37	Io ti davo – o beata! –	3	6
38	appena una moneta.	2	6
39	Non volevi, poi lieta	3	6
40	l'hai nel palmo serrata	3	6
41	della mano; e una danza	3	6
42	il tuo passo pareva,	3	6
43	che fra noi due metteva	4	6
44	eterna lontananza.	2	6

Malgrado la libera accentazione dei settenari, dunque, il loro disporsi in serie tendenzialmente isoritmiche ne favorisce la cantabilità, sovente favorita dalle assonanze e consonanze tra i rimanti esterni delle quartine (*ignORa : EleonORa : amORe : cuORe; amOrE : cuOrE : cOmE : nOmE; beAtA : serrAtA : dAnzA : lontanAnzA*).

Sergio Solmi riassume nella «grazia un po' rude, [in] un'incisività figurativa d'intagliatore entro i moduli tradizionali, [in] un sospirato, cantabile abbandono»<sup>291</sup> i caratteri formali delle canzonette sabiane, più simili all'opera di un «savio artefice di vecchie stampe» che a quella di un melodista<sup>292</sup>. Anche Debenedetti quando scrive che Saba «s'affida a un vero mito canoro e si tornisce le *Canzonette*»<sup>293</sup> ricorre, dopo l'allusione al canto, a una metafora figurativa piuttosto che musicale, prediligendo il lessico delle arti plastiche. Lo stesso Saba figura se stesso come un fine incisore nell'omonima canzonetta e in *Storia e cronistoria del canzoniere* parla, per il periodo delle proprie canzonette, di un momento «eccezionalmente visivo»<sup>294</sup>.

La cantabilità trattenuta, spesso smorzata da inversioni e inarcature, da aritmie e cadute prosastiche sintattico-lessicali, serve infatti l'attitudine figurativa delle canzonette sabiane, che, pure filtrata dal ricordo e dal sogno, riesce sempre a «mantenere [integro] il valore degli oggetti»<sup>295</sup>. Saba sembra dunque porsi come un artefice che «sbozza una materia resistente»<sup>296</sup> per trarne corpi solidi, che acquistino dal «duello tra ritmo e senso», tra forma e materia, una dimensionalità estranea alla pura effusione musicale.

---

<sup>291</sup> SOLMI 1947, pp. 283-284.

<sup>292</sup> SOLMI 1926, p. 44.

<sup>293</sup> DEBENEDETTI 1923, p. 219.

<sup>294</sup> SABA 2002, p. 196.

<sup>295</sup> PORTINARI 1963, p. 108.

<sup>296</sup> SOLMI 1947, p. 283.

## 5.2 Le canzonette di Alfonso Gatto: «un cantabile antico»

In Gatto la «prova della “canzonetta”»<sup>297</sup>, come viene definita da Ramat nell’*Introduzione a Tutte le poesie*, praticata «con un’assiduità che di libro in libro non si smarrisce»<sup>298</sup>, riesce vincente per l’«ineguagliata versatilità» con cui i suoi moduli strofici e ritmici si adattano a una «materia umana molteplice»<sup>299</sup>. Se una più libera sperimentazione è già visibile in *Isola* (1929-1932), ad esempio nelle monotone cadenze dei predominanti senari e nella saturazione rimica, talora imperfetta, dell’indivisa *Paesetto di riviera*:

La sera amorosa  
ha raccolto le logge  
per farle salpare,  
le case tranquille  
sognanti la rosa  
vaghezza dei poggi  
discendono al mare  
in isole, in ville,  
accanto alle chiese;

o nella frequenza delle sdruciole, sicuro segnale di «intenzionalità melica»<sup>300</sup>, in diverse poesie tra le quali *Libeccio*:

Il mare riNtroNa  
alle case spleNdide  
di fragorose acquate.  
La città si goNfia  
nel violento caNdore  
del vuoto serale:  
intatta folgora  
nel cielo rapido  
Nuvole di caNti;

e se già in *Morto ai paesi* (1933-37) si trova definito lo *specimen* della quartina di versi brevi – visibile, ad esempio, in una poesia come *Alla mia bambina* ancora caratterizzata da oscillazioni sillabiche:

---

<sup>297</sup> RAMAT 2017, p. XIII.

<sup>298</sup> Ivi, p. XII.

<sup>299</sup> Ivi, p. XIII.

<sup>300</sup> GIOVANNETTI 2001, p. 120.

Lo sguardo delle marine	a	2	7
serene fino alla morte,	b	2 4	7
povere notti supine	a	1 4	7
cantate sulle porte	b	2	6
alla deriva del vento	c	4	7
ti resero nata d'amore.	d	2 5	8
Ad ascoltare, eri il lento	c	4-5	7
respiro che trema nel cuore	d	2 5	8
nelle foglie, nel mare,	e	3	6
silenzio caduto sul volto	ñ	2 5	8
di mamma che pare	e	2	5
bambina in sé sola rivolta	ñ	2 5	8
e ridente. Tu, nata,	g	3	5-6
compivi il sereno,	h	2	5
la sua notte incarnata	g	3	6
nel rigoglio del seno;	h	3	6

– modello, questo, già sufficientemente formalizzato da essere dissimulato, con distanziamento ironico-parodico, nelle tetrastiche in versi lunghi di *Alba a Sorrento*<sup>301</sup>, è solo a partire da *La memoria felice* (1937-39) che la pratica canzonettistica «comincia ad acquisire sicurezza»<sup>302</sup>, attraverso un progressivo ma sempre più deciso approssimarsi alla sua perfetta realizzazione.

Secondo Giovannetti in questa prima fase della poesia gattiana, corrispondente alla *Parte Prima* di *Poesie 1929-1941*, i tre modelli versoliberisti ivi agenti, vale a dire quello parodico, quello leopardiano e quello dannunziano-logaedico<sup>303</sup>, vengono forzati «nella direzione delle misure brevi, spesso mettendo in dominante un gioco anisosillabico intorno all'intervallo quinario-settenario, facilmente riconducibile [...] ai generi della canzonetta, magari anche dialettale, e dell'aria di melodramma». Quando la ricerca gattiana, all'altezza de *La memoria felice*, smette di essere prepotentemente «condizionata da un *a priori* modernista, cioè versiliberista, a tal punto invasivo da contaminare anche strutture pensate quasi isosillabiche»<sup>304</sup>, allora prende forma ciò che di Gatto De Robertis chiama «il meglio il più nuovo, e più suo», vale a dire «le “ariette”

<sup>301</sup> Cfr. PIETROPAOLI 1983, pp. 156-159, e GIOVANNETTI 2001, pp. 122-123.

<sup>302</sup> Ivi, p. XII.

<sup>303</sup> GIOVANNETTI 2001, pp.113-119.

<sup>304</sup> Ivi, p. 118.

ricantate in pianissimi inafferrabili modi; una reviviscenza di melica settecentesca consumata che più non si potrebbe»<sup>305</sup>.

Da questa raccolta<sup>306</sup>, infatti, per la prima volta le canzonette si caratterizzano per un solido isosillabismo (*Sembianza, Pioggia, All'amico morto, Aria d'estate, Speranza del bel tempo, Momento* si compongono di settenari, mentre *Povertà come la sera* di ottonari trocaici), solo raramente incrinato da calcolate ipermetrie che, abilmente collocate, scardinano la prevedibilità ritmico-sillabica della canzonetta, sciogliendone l'inerzia e conferendo, come accade al termine della poesia *Aria d'estate*, una cadenza definitiva, che rallenta l'incedere della dizione in conformità al limite metrico e alla gravità del contenuto. Si esemplifica con il suddetto componimento, al cui v. 7 si nota una seconda apparente ipermetria, normalizzabile però per anasinafe<sup>307</sup>:

1	Così persuasa al giorno	2	4	6
2	che sente di morire	2		6
3	sul suo nuovo ritorno	3		6
4	tramonta la città.	2		6
5	Riportami nel cuore	2		6
6	lo sgomento dei morti,	3		6
7	il] mare freddo, l'odore	1	3	6
8	d'autunno che verrà.	2		6
9	Anche il mare si spoglia	1	3	6
10	di pietre alle rotaie,	2		6
11	confonde malavoglia	2		6
12	di cielo alla città.	2		6
13	Se ricordo la nuca	3		6
14	del mio vecchio bambino	3		6
15	alle mani caduca	3		6
16	mi resta la pietà	2		6
17	nella carezza vuota		4	6
18	del vento sull'arena.	2		6
19	La sua morte remota	3		6
20	tramonta sulla città.	2		7

<sup>305</sup> DE ROBERTIS 1939, p. 296.

<sup>306</sup> *La memoria felice* comprende, a partire dall'edizione mondadoriana del 1961 delle *Poesie*, anche quei componimenti che nelle precedenti edizioni a cura di Panorama (1939) e Vallecchi (1941) si raccoglievano sotto il titolo *Motivi*. Delle poesie prese in esame in questo studio appartenevano a *Motivi* i componimenti *Speranza di bel tempo* e *Momento*, poi confluiti ne *La memoria felice*. È a entrambe le raccolte, nella loro struttura originaria, che De Robertis si riferisce quando parla de «il meglio il più nuovo, e più suo» di Gatto.

<sup>307</sup> Cfr. in proposito MENICETTI 2007, p. 27 n. 1.

I settenari adottati in questa raccolta, che è la prima della *Parte seconda* delle *Poesie 1929-1941*, si caratterizzano comunque per un'accentazione piuttosto libera: profili melici si trovano infatti accostati, per lo più senza disegni prevedibili, a versi con *ictus* di 3<sup>a</sup>.

Talvolta, tuttavia, è possibile rilevare una netta predominanza della variante melica, compattata sovente in blocchi versali isoritmici, fondati su due accenti, che travalicano i limiti delle stanze. Un esempio può essere ricavato da *Speranza del bel tempo* che, dopo un avvio più mosso dove si avverte lo scarto ritmico del v. 4, assesta la propria cadenza sull'iterazione dell'oscillante modulo di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>:

L'acqua che non ha cielo	1	6
dal freddo in cui si stringe	2	6
ricolta sempre al velo	2	4 6
della riva che finge,	3	6
l'erba che non trattiene	1	6
il vento che la sfiora	2	6
e di se stessa sviene		4 6
fuggendo e trascolora,	2	6
ricordano la sera	2	6
nell'ara che si sfoglia	2	6
dai rami e la leggera	2	6
speranza alla sua spoglia.	2	6
Nel gracile filare,	2	6
e tenui dall'oriente,	2	6
s'indorano le rare	2	6
immagini del vento.	2	6

In *Pioggia*, invece, l'inerzia melica si interrompe, a partire dal v. 15, in corrispondenza dell'*incipit* dei nuovi periodi (vv. 15, 26, 30):

1	Rimormori nell'ora	2	6
2	che relega sul fiume	2	6
3	la sera e la scolora,	2	6
4	raccogli al fioco lume	2	4 6
5	la tenda a vaporiera	2	6
6	nel fumo dei marroni.	2	6
7	Ristretto alla ringhiera	2	6
8	al freddo dei balconi	2	6
9	si relega alla corda	2	6

10	il vento del tuo male,	2	6
11	lontano ti ricorda.	2	6
12	Piegato sul fanale	2	6
13	declina e sogna fioca	2	4 6
14	vetrata alla sua calma.	2	6
15	Plenitudine roca	3	6
16	deserta sulla palma	2	6
17	la b�ttima che sfocia	2	6
18	la luna sul ribrezzo	2	6
19	dell'acque: quasi vocia	2	4 6
20	la grande notte, il lezzo	2	4 6
21	mostruoso che la sgronda	2	6
22	sul mantice di pioggia,	2	6
23	sul treno della sponda	2	6
24	che fugge, della loggia	2	6
25	che abborda il suo tumulto.	2	6
26	Fitti in brividi ai denti	1 3	6
27	e rapidi d'occulto	2	6
28	clamore i risplendenti	2	6
29	cavalli della notte.	2	6
30	Dove corrono i treni	1 3	6
31	e cadono dirotte	2	6
32	sciagure, fiumi pieni	2	4 6
33	sull'ultimo giornale,	2	6
34	la pioggia ti ricorda	2	6
35	nel vento del tuo male,	2	6
36	ti relega alla corda.	2	6

Ne *La memoria felice*, inoltre, si consolida il modello strofico della quartina di versi brevi, talora ridiscusso da circoscritte variazioni che, tuttavia, non inficiano l'ordine e la regolarit  di base. In *Sembianza*, ad esempio, dopo le prime quattro quartine a rima alterna, la quinta stanza si presenta come un elastico rimato /abcba/; le sei quartine di *Povert  come la sera* sono chiuse invece da verso isolato, mentre la terza quartina di *Momento* si scinde in due distici separati da uno spazio bianco che intensifica visivamente la sospensione sintattica dovuta all'inarcatura, con effetto efficacemente iconico rispetto al contenuto:

D'improvviso scontento  
trem  la nostra pace  
nella luce del vento

a sghembo dell'audace

rosso di tre bambini.  
La luna perde il mondo  
nei suoi mesti confini,  
e ti sembrò profondo

il volubile gelo  
che fugge terra e mare

spiegandoli nel cielo.  
Forse nel ricordare

d'esistere ti spogli,  
chiudi la sera e i lumi  
in un porto di scogli.  
Riflessa ti consumi.

L'imperfezione di alcune corrispondenze in punta di verso, d'altra parte, non offusca la struttura della quartina, sempre contrassegnata da un disegno rimico ben definito e riconoscibile. Ad eccezione di *All'amico morto*, caratterizzato da uno schema abbracciato, e da *Aria d'estate*, schema /apax/, è il *pattern* alternato a essere maggiormente adoperato, profilando quella che sarà la tendenza predominante nelle canzonette in quartine delle raccolte successive, secondo un *modus operandi* riscontrabile anche nelle poesie in quartine a base endecasillabica da *Isola in poi*<sup>308</sup>. Anche la sostituzione della rima perfetta con quella imperfetta sarà un elemento che, pur non sistematizzandosi mai, tornerà nelle successive raccolte. Si esemplifica con il penultimo tetrastico de *All'amico morto*, vv. 21-24, dove le rime esterne si corrispondono per sola assonanza:

Ch'io liberi i miei morti  
dal freddo che non splende  
dal buio che non rende  
sembianza alle sue notti.

e con l'ultimo di *Speranza del bel tempo*, vv. 13-16, dove le rime dei versi dispari si corrispondono per assonanza tonica e consonanza, mentre divergono per vocalismo atono:

Nel gracile filare,

---

<sup>308</sup> Cfr. ARRIGONI 2009, p. 337, tabb. 1 e 2, p. 346, tab. 21, pp. 347-348, tab. 23.



e tenui dall'oriente,  
s'indorano le rare  
immagini del vento.

Nel complesso dunque, trascurando puntuali alterazioni sillabiche, rimiche e strofiche, il profilo della canzonetta in questa raccolta si presenta regolare. L'unico aspetto effettivamente eversivo è rappresentato dalla tensione tra metro e sintassi, secondo un *usus* che Giovannetti rileva già attivo nella produzione poetica "in versi chiusi" precedente<sup>309</sup>. Nella già osservata *Momento*, ad esempio, si nota la costante inarcatura del periodo tra strofe, combinata talora a *enjambement* grammaticali («dell'audace / rosso», vv. 4-5). In contesti simili, dove la sintassi inarcante è il solo vero elemento che contraddice la chiusura del metro, particolare rilievo assumono alcune soluzioni atte a costruire la forma in modo razionale e alternativo. In *Pioggia*, ad esempio, la variazione ritmica rispetto alla base melica in corrispondenza dell'inizio di nuovi periodi, di cui si è detto, svolge un ruolo fondamentale nella risegmentazione strutturale della poesia, proponendo un'architettura più fluida e complementare rispetto a quella strofica.

Se anche i periodi si possono distendere per un notevole numero di stanze, flettendosi da quartina a quartina senza soluzione di continuità, la loro fine coincide sempre con il termine del verso. Lo si può notare, ad esempio, in *Povertà come la sera*, dove il primo periodo si inarca dal v. 1 al v. 10, il secondo dal v. 11 al v. 20, il terzo e ultimo dal v. 21 al v. 25, con costante corrispondenza tra fine del periodo e linea del verso:

1    Torna povera d'amore  
2    nel ricordo l'erba e a sera  
3    reca solo quest'odore  
4    della morta primavera,  
  
5    questi prati freschi al velo  
6    della corsa che negli occhi  
7    dei bambini è quasi il cielo,  
8    questo sogno che non tocchi  
  
9    liberandolo in segreto

---

<sup>309</sup> «l'interesse forse massimo del verso chiuso gattiano risiede nell'assiduo conflitto metro/sintassi, nella proliferazione quasi coattiva di *enjambement*, di asimmetrie tra ritmo e pensiero che disturbano la pacifica chiusura del testo su se stesso, che continuamente lo sfrangiano, lo dinamizzano, lo problematizzano», in GIOVANNETTI 2001, p. 126.

10 come l'aria dei tuoi colli.  
 11 Resti limpida se lieto  
 12 di tristezza e d'aria volli  
  
 13 povertà come la sera  
 14 per spogliarti sino al volto,  
 15 sino agli occhi in cui dispera  
 16 questa luce, se t'ascolto  
  
 17 vana ai limiti del cielo  
 18 nel clamore aperta e rosa  
 19 come nube che al suo gelo  
 20 torna vaga e si riposa.  
  
 21 Resti povera d'oblio  
 22 lungo il prato che al suo muro  
 23 di celeste imbianca, addio,  
 24 non lasciarti anche il futuro  
  
 25 smemorata voce annotta.

Il recupero della forma si accompagna dunque a una sua problematizzazione, a una sua ridiscussione dall'interno attraverso l'elusione sintattica del vincolo strofico: la sua adozione non si riduce quindi a un anacronistico e asfittico manierismo né, d'altra parte, si risolve a questa altezza in un suo uso esclusivamente ironico. Se infatti la complessificazione del metro comporta necessariamente un atteggiamento critico rispetto al modello canzonettistico tradizionale, al contempo la forma così ripensata viene assunta fiduciosamente dal poeta quale suo «originario modo di esprimersi»<sup>310</sup>, quale mezzo ricalibrato di un canto capace di superare e bruciare «ogni residuo tecnico quasi a dare l'apertura e la durata della voce»<sup>311</sup>. Sintomo di questo atteggiamento confidente è la produttività e la longevità della forma, alla quale per lungo tempo il poeta affida senza disincanto la propria voce. A questa disposizione rispondono le tre canzonette dell'ultima sezione delle *Poesie 1929-1941, Arie e ricordi* (1940-1941), il cui titolo rematico anticipa senza inganni la presenza del metro. I due componimenti a base tetrastica presenti, *Sera di guerra* e *Aria di settembre*, di cui il secondo risulta chiuso su verso isolato, si costituiscono di settenari esclusivamente melici e solo raramente contraccantati, mentre *Lelio*, in cinque esastici più verso finale separato, innesta su una base melica settenari di 3<sup>a</sup> in corrispondenza degli *incipit* strofici e

<sup>310</sup> SERONI 1940, p. 116.

<sup>311</sup> GATTO 2017, p. 741. Così il poeta a proposito dell'uso di «metri tradizionali quali l'endecasillabo e il settenario», *ibidem*.

frastici, non sempre coincidenti. Infatti, mentre nelle strofe prima, seconda e quinta l'esordio metrico corrisponde a quello del nuovo periodo sintattico, al v. 12, l'ultimo del secondo esastico, la nuova frase prende avvio dalla seconda metà del verso. Questo tipo di sfasatura metrico-sintattica trova, in ambito canzonettistico, l'antecedente più prossimo nel componimento *Alla mia bambina* di *Morto ai paesi*; se tuttavia in quella raccolta il fenomeno si doveva ancora a un'instabilità prettamente formale, nella poesia in esame esso si può spiegare in base alla materia grave del componimento, rappresenta dalla morte del piccolo Lelio, *alter ego* di Gerardo, fratello del poeta. Va rilevato, comunque, che nel verso in questione l'*ictus* di 3<sup>a</sup> si appoggia a un contraccanto di 2<sup>a</sup> che viene così a mitigare l'infrazione. A fronte di una generale tenerezza tonale, di cui la stessa levità del metro si fa veicolo, il componimento si carica dunque, a tratti, di accenti vivamente commossi: è quindi ammessa una certa discrepanza tra metro e sintassi, visibile sia nella frantumazione al mezzo del v. 12, sia nell'inarcatura interstrofica tra secondo e terzo esastico, nonché nella già rilevata presenza del settenario di 3<sup>a</sup>, individuabile, oltre che nei casi già visti, anche al v. 20 in corrispondenza dello struggente vocativo «o bambino».

1	La tua tomba, bambino,	3	6
2	vogliamo sia sbiancata	2	6
3	come una cameretta	1	6
4	e che vi sia un giardino	4	6
5	d'intorno e l'incantata	2	6
6	pace d'una zappetta.	1	6
7	Era un dolce rumore	1	3 6
8	che tu lasciavi al giorno	2	4 6
9	quel cernere la ghiaia	2	6
10	azzurra e al suo colore	2	6
11	trovar celeste intorno	2	4 6
12	la sera. Ora, che appaia	2-3	6
13	la luna e del suo vento	2	6
14	lasci più solo il mondo,	1	4 6
15	ci sembrerà d'udire		4 6
16	nell'aria il tuo lamento.	2	4 6
17	Era un tuo grido a fondo	1	4 6
18	l'infanzia, un rifiorire...	2	6
19	Inventaci la morte,	2	6
20	o bambino, i tuoi segni		3 6
21	come d'un gioco infranto	1	4 6
22	rimasero alla sorte	2	6

23	del vento, ai suoi disegni	2	4	6
24	di nuvole e di pianto.	2		6
25	Ogni giorno che passa		3	6
26	è un ricadere brullo		4	6
27	nell'ombra che c'invita.	2		6
28	Irrrompi a testa bassa	2	4	6
29	nel ridere, fanciullo,	2		6
30	devastaci la vita	2		6
31	un'altra volta e vivi.	2	4	6

Discrasia tra metro e sintassi si osserva anche in *Sera di guerra* e *Aria di settembre*, dove, tuttavia, la fluidità sintattica, la regolarità ritmica e la significativa continuità timbrica tra le rime di quartine diverse contribuiscono a donare un andamento melodico e sinuoso ai versi inarcanti. In *Sera di guerra* colpisce soprattutto il ruolo svolto dall'assonanza tonica e atona che lega le rime dispari della seconda e della terza quartina, contribuendo a sfumare la sfasatura metrico-sintattica tra i vv. 8-9; complice l'inerzia ritmica dei settenari di 2<sup>a</sup> tra le due strofe (vv. 7-9), la rima imperfetta viene dunque a definire fonicamente la fisionomia di una quartina a cavallo dei due tetrastici, per altro già stabilita dalla sintassi: «Era un sollievo chiaro / il mondo che s'annErA / già docile nel raro // notturno d'una stEllA», vv. 6-9. In questa poesia spicca poi la ripresa, con ordine inverso, delle rime della prima nell'ultima stanza, cui si somma l'iterazione di tre su quattro delle parole coinvolte. Assonanza tonica in /e/ e atona in /o/ lega poi i vv. 2, 4, 21 e 23 delle due quartine liminari ai vv. 13 e 15 della quarta. Per ultima va rilevata la continuità tonica dei rimanti da strofa a strofa, garantita almeno da una corrispondenza: le prime due stanze presentano entrambe toniche in /a/ ed /e/; la seconda e la terza si legano, come si è visto, per rima imperfetta; la terza e la quarta hanno rime accentate su /e/ e /o/; la quinta e la sesta condividono rime con tonica in /a/. L'unica discontinuità si osserva tra quarta e quinta strofa, mentre nei restanti casi si rileva una costante modulazione timbrica che fornisce, in sedi alternative a quelle canoniche, nuovi appoggi fonici al discorso inarcante.

1	Quei giovani <i>mortal</i> <b>i</b>	2	6	a-i
2	che tornano dal <b>ciEIO</b>	2	6	e-o
3	ora han deposto l'ali	1	4 6	a-i
4	e coprono d'un <b>vEIO</b>	2	6	e-o
5	dolcissimo la s <b>ErA</b> .	2	6	e-a
6	Era un sollievo chiaro	1	4 6	a-o
7	il mondo che s'ann <b>ErA</b>	2	6	e-a
8	già docile nel raro	2	6	a-o
9	notturmo d'una st <b>EllA</b> .	2	6	e-a
10	Era un respiro solo	1	4 6	o-o
11	la luce che can <b>cEllA</b>	2	6	e-a
12	in sé l'orma del volo.	2-3	6	o-o
13	Ed il paese al <b>vEntO</b>	4	6	e-o
14	notturmo delle voci	2	6	o-i
15	mai fu così cont <b>EntO</b> :	1	4 6	e-o
16	lontano alle sue foci	2	6	o-i
17	di canne era la luna	2-3	6	u-a
18	palustre sopra il mare	2	4 6	a-e
19	e bianche ad una ad una	2	4 6	u-a
20	sembravano tornare	2	6	a-e
21	le case aperte al <b>ciEIO</b> ,	2	4 6	e-o
22	ai giovani <i>mortal</i> <b>i</b>	2	6	a-i
23	che sciamano nel <b>vEIO</b>	2	6	e-o
24	azzurro dei fanali.	2	6	a-i

Anche in *Aria di settembre* si può osservare una simile modulazione timbrica in sede rimica; risalta, in particolare, la presenza di /o/ tonica in almeno una delle due corrispondenze delle prime quattro quartine e la presenza di /a/ tonica in una coppia rimica delle ultime tre. Tra prima e seconda quartina svolgono un ruolo significativo anche le assonanze atone in /o/ e la consonanza in /t/ (vv. 1, 3, 5 e 7), mentre rima identica in *-ore* si rileva ai vv. 6, 8, 13 e 15. Allitterazioni interne contribuiscono anch'esse a dare compattezza e continuità alla versificazione: quella di /f/, ad esempio, viene a connettere fonicamente la terza quartina, creando continuità sonora tra la fine del periodo inarcante concluso al v. 9 e la frase che occupa i seguenti tre versi.

1	Mortale al suo bel vol <b>To</b> ,	2	6	o-o
2	come declina annoso	1	4 6	o-o
3	l'autunno e per ascol <b>To</b>	2	6	o-o
4	la chiama al suo riposo,	2	6	o-o

5	la sera spoglia il venTo	2 4 6	e-o
6	dell'ultimo colore	2 6	o-e
7	e spera che il suo lenTo	2 6	e-o
8	declino sia l'amore	2 6	o-e
9	nostalgico del fuoco.	2 6	o-o
10	Il freddo autunno rade	2 4 6	a-e
11	le foglie, strema un fioco	2 4 6	o-o
12	riverbero di strade.	2 6	a-e
13	E l'ombra reca odore	2 4 6	o-e
14	di bosco perché trami	2 6	a-i
15	la sera anche il chiarore	2-3 6	o-e
16	delebile dei rami.	2 6	a-i
17	Come una voce invita	1 4 6	i-a
18	nel canto dalle case	2 6	a-e
19	si rendono alla vita	2 6	i-a
20	convinte le persuase	2 6	a-e
21	dolcezza della luna.	2 6	u-a

Al medesimo periodo compositivo, o comunque a quello immediatamente successivo, appartengono due canzonette raccolte nella *Prima parte* (1941-1949) delle *Poesie d'amore*, *La luna desolata* e *Mottetto della sera d'aprile*, costituite da settenari melici<sup>312</sup> organizzati rispettivamente in quattro quartine a rima alterna e in tre quartine più un esastico a rima abbracciata. Malgrado il mancato isostrofismo dell'ultima stanza di *Mottetto della sera d'aprile*<sup>313</sup>, la poesia si presenta assai regolare sotto ogni altro aspetto; in particolare, rispetto ai componimenti precedentemente osservati, si nota qui la costante chiusura metrico-sintattica delle strofe e l'autosufficienza logica della linea versale: risultano infatti assenti gli *enjambement* interstrofici e assai deboli o comunque piuttosto tradizionali le inarcature tra versi. Spiccano inoltre le insistite iterazioni lessicali, variate nell'oscillazione singolare/plurale («pioggia», vv. 1 e 16; «parole» e «parola», vv. 6, 9 e 15; «cielo» e «cieli», vv. 12 e 17) e, ancora una volta, le assonanze e le consonanze tra le rime «fatali e facili»<sup>314</sup> ivi presenti, tra le più inflazionate della poesia gattiana<sup>315</sup>.

<sup>312</sup> Fa eccezione il v. 2 de *La luna desolata*, con *ictus* di 3<sup>a</sup>.

<sup>313</sup> Un esastico in chiusura di componimento dopo una serie di quartine si era già osservato in *Semblanza de La memoria felice*.

<sup>314</sup> RAMAT 2017, p. XVIII.

<sup>315</sup> Cfr. PIETROPAOLI 1983, pp.161-163, a proposito della stereotipia dei rimemi e della lessicalizzazione delle rime in *Poesie*.

Come la pioggia il cuOrE  
scende in sé solo eterNo,  
come in un lungo inverNo  
la neve dell'amOrE.

Tutta dolcezza e piaNto  
vorresti le parOE  
che chiudono da sOE  
la verità del caNto.

Parole di cui la sErA  
si spenga a poco a poco  
sola in quel lume fioco  
di cielo a primavErA.

In questa calda sErrA  
un palpito che sveli  
le cose è già parola.  
Cade la pioggia, *sola*.  
Sei come in grandi cieli  
che fuggono la tErrA.

Simili esiti rimici interessano anche *La luna desolata*, dove la continuità fonica, realizzata tra i rimemi (e i fonemi loro prossimi) entro una medesima stanza, risulta tanto significativa quanto più riesce a contrassegnare l'unità metrica della quartina, sovente intaccata nella sua compattezza dall'obliterazione dei confini strofici ad opera della sintassi. Più in generale, qui come nella poesia precedente, l'iterazione in specifiche sedi di suoni, parole («luna», in posizione anaforica ai vv. 2, 4 e 9) e strutture ritmico-sillabiche (le sdruciole «esule», «pallido» e «alberi» sotto *ictus* di 2<sup>a</sup> ai vv. 6, 10 e 12) concorre alla costruzione di simmetrie e rispondenze itra- e inter-strofiche:

Sulle mie notti appAre  
*luna* bianca velAta  
dal cielo sopra il MAre,  
la *luna* desolAta.

Come per eco incOMbe  
nell'esule statura  
il vento delle tOMbe.  
Risorta alle sue Mura

la *luna* volge all'OrO  
del pallido scirOccO.  
Si perde nell'affiOrO  
degli alberi il rintOccO

di un'aria sempre vaNa

e alla campagna intOrNO  
 trema dalla lontaNa  
 riva dei sogni il giOrNO.

All'inizio degli anni Cinquanta con *La forza degli occhi* (1950-53) il profilo della canzonetta in quartine di settenari fin qui delineato conosce alcune significative alterazioni sillabiche, prosodiche, rimiche e strofiche. Da questo momento, inoltre, si affermano nuovi modelli ritmico-sillabici mentre alcuni dei caratteri più tipici della forma, come l'impiego delle rime tronche e dei settenari melici, vengono estesi a componenti non pienamente ascrivibili al metro.

Per quanto concerne le canzonette di settenari, una prima distinzione va compiuta tra quelle che si costituiscono di soli versi isosillabici e quelle che presentano, con maggiore o minore frequenza, oscillazioni per una o due sillabe; i settenari delle prime risultano pressoché sempre melici, mentre quelli delle seconde appaiono liberamente accentati.

Tra le canzonette di soli settenari *Bambino allo specchio* si presenta come una sorta di camuffamento della forma, dal momento che le prime due quartine vengono compattate in una sola stanza che asseconda la continuità della sintassi. L'anomalia nello schema delle rime, che vede due coppie bacciate precedere il consueto *pattern* alterno, stabilito a partire dal v. 5, non impedisce ma semmai sottolinea la distinzione metrica tra primo e secondo tetrastico (/aabbcdcd/). Anche la diversa collocazione dell'anafora «come», nei versi dispari della prima quartina e nel primo e nel secondo della successiva, può contribuire all'individuazione dei due tetrastici, segnalando tra le due parti una diversa modalità distributiva. Infine, le rime giustapposte interne-esterne dei vv. 5 e 6 (*morte : forte e nero : intero*), nonché la forte compattezza sonora della seconda stanza (caratterizzata dalla consonanza in /r/ dei rimanti, dalle assonanze e consonanze interne – *cuore* – e in punta ai versi – *morte : forte : sorte e nero : intero : leggero* –, e dall'anticipazione e prosecuzione assonantica della prima serie di rime nei «come» in apertura ai vv. 5 e 6) vengono a distinguere fonicamente la seconda quartina dalla prima:

1	Come una nave in viaggio	1 4 6	a
2	si dice il suo coraggio,	2 6	a
3	come la luna piena	1 4 6	b
4	si dà vita serena,	2-3 6	b



5	come la morte forte	1	4	6	(c)c
6	e come il nero intero	2	4	6	(d)d
7	s'affida nella sorte	2		6	c
8	al suo cuore leggero.	3		6	d
9	Un'ombra a sé distante	2	4	6	e
10	un chi va là perduto,		4	6	f
11	chi s'ama dice tante	2	4	6	e
12	parole che n'è muto.	2		6	f

Nella poesia *Nei boschi di Ghirla* si osserva un caso di anomalia nello schema rimico simile al precedente; stavolta, però, l'alterazione si registra nell'ultima quartina, dove ancora una volta allo schema alterno subentra quello baciato. I settenari, con l'eccezione dei vv. 1, 4 e 7 (coincidenti con l'inizio o la fine di un periodo sintattico) sono tutti melici. Malgrado queste puntuali variazioni ritmiche, la cadenza settenaria risulta particolarmente apprezzabile proprio nell'arco di questi primi sette versi grazie a una sintassi piana, giustappositiva (vv. 1-4), spesso parallela (vv. 1-2) e solo debolmente inarcante (vv. 6-7); successivamente, nonostante il prevalente modulo di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, le inarcature cataforiche, specie tra i vv. 10-11 e 11-12, e la spezzatura sintattica del v. 11, impediscono la coincidenza tra verso e frase, provocando risegmentazioni ritmiche. Si assiste dunque qui a una sorta di bilanciamento ritmico per cui varietà accentuale e complessità del rapporto tra metro e sintassi non vengono perseguite contemporaneamente ma si danno in momenti distinti, compensate rispettivamente da una sintassi piana e da cadenze regolari, secondo una modalità che verrà recuperata in seguito.

Il liquore non scotta	3	6	a	
il vetro non ci specchia,	2	6	b	
l'albergo chiude, annotta,	2	4	6	a
ricordando s'invecchia.	3	6	b	
S'invecchia e si cammina	2	6	c	
ora che spiove e il bosco	1	4	6	d
ha la luna vicina.	3	6	c	
A correre nel fosco	2	6	d	
celeste degli abeti,	2	6	e	
si ferma nei suoi quieti	2	6	e	
recessi il lago, è un grande	2	4	6	f
sepolcro di ghirlande.	2	6	f	

Ne *Alle pupazze del foglio* si possono poi osservare varie alterazioni, sia strofiche che rimiche. Mentre nel suo complesso il componimento si articola in quartine a rima alterna, la seconda stanza risulta dilatata di un verso e caratterizzata da un *pattern* rimico incrociato, cui segue la replicazione della rima mediana (/abbab/). Le rime pari e dispari rispettivamente della prima e dell'ultima stanza, inoltre, non si corrispondono perfettamente ma divergono nel vocalismo postonico. Ancora una volta è il settenario melico a imporsi mentre la variante di 3<sup>a</sup> subentra di nuovo in corrispondenza dei limiti sintattici, superiori nel caso degli *incipit* delle strofe prima, terza e quarta (vv. 1, 10, 14), inferiori quando la frase termina entro il corpo della stanza (v. 19):

1	O regine d'inchostro	3	6
2	merletto di pennino,	2	6
3	al forte calco il vostro	2	4 6
4	rigoglio s'indovina.	2	6
5	Occhio nell'occhio mai	1	4 6
6	che all'occhio sia di freno,	2	6
7	il pulpito del seno	2	6
8	s'ammaglia nel viavai	2	6
9	dello svolazzo pieno.	4	6
10	Ora al nudo del foglio	1	3 6
11	la penna v'impennacchia,	2	6
12	v'allarga nell'imbroglio	2	6
13	più fulgida la macchia.	2	6
14	E cantate troiane	3	6
15	di riccioli al ventaglio	2	6
16	delle città lontane.	4	6
17	Nerissime, un fermaglio	2	6
18	di brividi sul bianco	2	6
19	della pagina morta.	3	6
20	Chi vi dirà ch'è stanca	1	4 6
21	la mano che vi porta?	2	6

*Settembre a Sistani*, infine, se da un lato mantiene uno strofismo e un'alternanza rimica esatte, dall'altro presenta una distribuzione meno razionale dei settenari non melici, collocandoli la metà delle volte in sede altra rispetto a quella di confine sintattico-strofico:

1	L'autunno è già venuto	2	4	6
2	una tomba di ghiaia,	3	6	
3	scende nell'imbuto	2	6	
4	di porfido la baia.	2	6	
5	Il liquore silente	3	6	
6	dell'acqua pesca un chiaro,	2	4	6
7	è tutto forse è niente	2	4	6
8	il bene che ci è caro,	2	6	
9	il presagio che porta	3	6	
10	nell'aria il suo sfacelo,	2	6	
11	una stagione morta	4	6	
12	alla fonda del cielo.	3	6	

Camuffamento, alterazione dello schema rimico, imprecisione delle corrispondenze in punta di verso, deformazione strofica, scardinamento non razionale della cadenza melica sono aspetti che vengono a mistificare la forma della canzonetta regolare in settenari. Una compromissione ancora maggiore interessa quei componimenti in cui, pur restando salde la base settenaria e la ripartizione in quartine, ai suddetti fenomeni si aggiunge quello dell'oscillazione sillabica. Se in una poesia come *Mezzanotte* l'escursione è minima e limitata a un solo verso:

La donna che scavalla	2	6
sul muro è una farfalla,	2	6
ombra nera di merletto	1	3 7
che ventila sul letto.	2	6
Il soqqadro è nel quadro,	3	6
la visita del ladro	2	6
immobile che tace.	2	6
Il delitto è la pace.	3	6

In *Disegno* l'infrazione è più frequente e consistente in termini di divergenza sillabica: il v. 2, «il passo non è mai compiuto», il v. 5, «di un albero alla finestra», e quello finale, «di piume», infatti, si discostano dalla misura di base per due, una e cinque unità, mentre il terzo verso di ogni strofa è sempre costituito da un senario. In un simile contesto la solidità della base mensurale settenaria e la tenuta stessa del sistema-canzonetta sembrano fortemente compromesse:

1	Dal colore alla notte	3	6
---	-----------------------	---	---

2	il passo non è mai compiuto,	2 6 8
3	il silenzio inghiotte	3 5
4	lo sgocciolio minuto	4 6
5	di un albero alla finestra.	2 7
6	Così il grigio tramonta	3 6
7	sulla mano destra	3 5
8	e la sinistra è pronta	4 6
9	a regger solo il lume	2 4 6
10	del soffio che le manca,	2 6
11	sino a farsi bianca	1 3 5
12	di piume.	2

*Mai una parola*, infine, dopo una prima quartina mensuralmente piuttosto mossa, giunge, nelle strofe successive, a sistematizzare l'escursione sillabica e la collocazione dell'irregolarità, situando un verso ipometro in chiusura di stanza:

Mai una parola	1 5 <sup>316</sup>
per scoprire un panorama,	3 7
la parola vola	3 5
e chi parte non s'ama.	3 6
Chi parte non si volta	2 6
non spera di tornare,	2 6
la campagna s'infolta	3 6
tra le case e il mare.	3 5
Verdeggiano le case	2 6
s'arrocca l'orologio,	2 6
chi non partì rimase	4 6
col suo cane mogio.	3 5
Il cielo è tramontato	2 6
nell'azzurro dei fiumi,	3 6
sul paese smaltato	3 6
s'accendono i lumi.	2 5

Questa regolazione dell'infrazione, in concorso con alcuni elementi spiccatamente ordinari – come la perfezione della rima e della sua alternanza, la chiusura metrico-sintattica di tutte le strofe, l'organizzazione paratattica della sintassi, risolta nel giro del verso o del distico e sovente ordinata in costruzioni parallele e chiasliche interne alla quartina, nonché la pressoché sistematica adozione del sistema di collegamento

<sup>316</sup> Il verso si legge con dieresi d'eccezione su «Mai» e sinalefe tra -i e il successivo articolo. Ne risulta lunghezza senaria, coincidente con la più frequente misura alternativa rispetto a quella di base.

capfinido tra stanze – permette di ricondurre il componimento nell'alveo della tradizione della forma, dove la possibile mescolanza tra parisillabi e imparisillabi risulta articolata in formule sillabiche razionali.

Le irregolarità finora osservate, se pure non impediscono la riconoscibilità della forma della canzonetta, ne minano variamente lo statuto. Se in precedenza la complicazione del metro ad opera della tensione tra metro e sintassi rispondeva alla necessità di imprimere una pronuncia personale al canto, intonandolo al contempo in modo lieve e grave, ora l'elusione della regolarità a priori del metro e di quella determinata dall'*usus* (predilezione della rima alterna ed elusione calcolata del ritmo) sono indice di un atteggiamento mutato. Il cambiamento riguarda sia la poetica che la disposizione dell'autore nei confronti dello strumento metrico: con *La forza degli occhi*, infatti, la poesia gattiana raggiunge un picco massimo di surrealismo, nutrito di *nonsense* e ironia, dove lo «sregolamento melodico»<sup>317</sup> ha larga parte nella conduzione ora giocosa ora apertamente parodica delle poesie. L'ironia in questa raccolta emerge dunque sia a livello del significato («chi s'ama dice tante / parole che n'è muto», *Bambino allo specchio*, vv. 11-12; «Chi vi dirà ch'è stanca / la mano che vi porta?», *Alle pupazze del foglio*, vv. 20-21) che del significante, materializzandosi, in quest'ultimo caso, in forme canzonettistiche ora riconoscibili ma mistificate, come quelle finora osservate, ora fortemente compromesse o completamente deflagrate ma al contempo contrassegnate da vistosi marchi di genere. A quest'ultima categoria appartengono diversi componimenti interessati da fenomeni specificamente canzonettistici – come l'adozione largamente predominante del settenario melico, l'impiego della rima tronca o della tronca anarima in sede di confine metrico o sintattico e l'utilizzo della rima sdrucchiola in sede d'apertura strofica o in posizione pre-finale<sup>318</sup> – o dalla presenza di elementi latamente riconducibili alla forma, come la frequenza di rime a contatto, l'adozione del doppio quinario come verso di base e l'affermarsi di nuove cadenze inerziali. Se pure, nella maggioranza dei casi, la definizione di

---

<sup>317</sup> RAMAT 2017, p. XXVI.

<sup>318</sup> Anticipazioni di queste tendenze rimiche possono essere rilevate nella prima sezione de *La storia delle vittime, Amore della vita* (1944): in *Un fatto*, componimento di sette versi oscillanti tra il settenario e il novenario e ripartiti in tetrastico più tristico, si osservano rima tronca in -a all'inizio e alla fine del componimento e sdrucchiola anarima in posizione pre-finale («Attonita la povertà / nebbia d'un sol colore / nebbia d'un solo amore / la stessa parola infinita. // Spararono alla nebbia / con tutti gli occhi dei poveri / contro l'eternità»); in *Congedo*, distico formato da endecasillabo più ottonario che ne riprende la struttura ritmica giambico-dattilica (rispettivamente 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> (4<sup>a</sup>) 7<sup>a</sup>), il secondo verso termina su parola tronca («Dei mari bianchi discorre l'oblio / il mare che non è più»).

canzonetta non possa essere facilmente applicata alle poesie che presentano queste caratteristiche, un accostamento al metro è suggerito dalle indicazioni rematiche contenute nei titoli di componimenti come *Trallarallà*, *Canzonetta* e *Marcetta*.

*Canzonetta*, componimento giocoso, presenta un ampio assortimento di misure diverse che spaziano dal quinario semplice a quello doppio (v. 10), tendenzialmente raggruppate in brevi sequenze ritmicamente inerziali (quinari: vv. 5-8; settenari: vv. 15-17; ottonari: 13-14 e 18-21; novenari: vv. 11-12). Malgrado la brevità mensurale, i versi si presentano tutti come unità sintattiche o sintagmatiche compiute, fondate prevalentemente su moduli parallelistici (vv. 5 e 6, 2-3 e 9-10, 11 e 12, 16 e 17, 18 e 19). In termini di conseguimento della *levitas*, particolarmente significative risultano la presenza di rime a contatto, specie laddove il ritmo versale diverge (vv. 1-2, 3-4, 9-10), e di diverse corrispondenze tronche (vv. 3-4, 11-13), che tuttavia non hanno valenza connettiva o demarcativa in senso strofico o sintattico. Il titolo della poesia sembra dunque alludere alla possibilità di costruire nuove tipologie di canzonetta, miscidando, senza un preciso rigore e al di fuori di rigide griglie strofico-sillabiche, ingredienti propri della forma tradizionale (inerzia ritmica, rime bacciate, rime tronche, paratassi, strutture sintattiche ricorrenti):

1	Le ragazze moderne	3	6	a	
2	non sono eterne.	2	4	a	
3	Oh, che bella novità,	1	3	7	b <sub>t</sub>
4	ma danno fresco alla città.	2	4	8	b <sub>t</sub>
5	L'una nell'altra	1	4	c	
6	l'altra nell'una	1	4	d	
7	chi si fa scaltra	1	4	c	
8	non ha fortuna.	4	d		
9	Oh, che bella sciocchezza,	1	3	6	e
10	ma insieme fanno la giovinezza.	2	4+	4	e
11	Il rosso le veste di blu	2	5	8	f <sub>t</sub>
12	l'azzurro le veste di rosa,	2	5	8	g
13	un poeta non sa più	3	7	f <sub>t</sub>	
14	quale scegliere per sposa.	1	3	7	g
15	Sceglierà la più bella?	3	6	h	
16	Nessuna è tutta brutta	2	4	6	i

17	nessuna è tutta bella.	2	4	6	h
18	Sceglierà la più caduca	3	7	j	
19	sceglierà la passeggera	3	7	k	
20	della fresca primavera	3	7	k	
21	col nastrino sulla nuca.	3	7	j	

In *Trallarallà*, invece, Gatto coniuga magistralmente rigore ed eversione. Da una parte infatti egli struttura la poesia in due esastici aperti da un perfetto parallelismo sintattico («All’emporio dei dolci confetti», v. 1; «Alla bottega dell’asino accanto», v. 7), chiusi dal ritornello tronco «trallarallero trallarallà» e rimati secondo lo schema regolare /pabbab/, dove però /b/ è rima bifronte che segnala, nella prima stanza, la corrispondenza tronca in -a, mentre contraddistingue l’identità per l’occhio *Lalla : balla* : *trallarallà* nella seconda. Dall’altra, invece, non si può osservare un altrettanto regolare sillabismo né un’esatta formula sillabica, anche se sono ravvisabili alcune simmetrie: infatti, mentre nei primi tre versi di ciascun esastico decasillabi ed endecasillabi vengono compaginati senza un disegno strofico ordinato, la seconda metà delle strofe viene saturata esclusivamente da quinari doppi. Al di là della prossimità mensurale, ciò che veramente accomuna e rende compatibili questi versi è il loro ritmo: i primi due decasillabi con cui la poesia si apre presentano una decisa cadenza anapestica mentre gli endecasillabi dei vv. 3, 7, 8, e 9 presentano tutti un profilo dattilico con *ictus* di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sillaba, ricalcato nella prima parte dai doppi quinari dei vv. 4-6 e 10-12. Ritmo anapestico e dattilico, opposti e perciò reversibili, determinano quindi un *continuum* ritmico nella poesia che si impone sull’eterogeneità delle misure.

1	All’emporio dei dolci confetti	3	6	9	
2	ove a sera il vapore di latta	3	6	9	
3	azzurra a vespro la rosea città,	2	4	7 10	
4	e la fanciulla dice chissà	4	+	1 4	
5	chissà la mamma come m’ha fatta	2	4	+	1 4
6	trallarallero trallarallà.	4	+	4	
7	Alla bottega dell’asino accanto	4	7	10	
8	col fresco in fiore nel vaso di coccio	2	4	7 10	
9	come una bibita vispa la Lalla	4	7	10	
10	si trova il viso sporco di moccio,	2	4	+	1 4
11	si soffia il naso e il seno le balla	2	4	+	1 4
12	trallarallero trallarallà.	4	+	4	

Anche *Marcetta*, dopo un avvio sillabicamente oscillante e ipometro (vv. 1-2), ripropone la combinazione tra decasillabo anapestico e doppio quinario dall'*incipit* dattilico; torna la rima tronca e viene recuperata la consueta articolazione in quartine:

1	Lasci incolto nella nuca	1	3	7
2	il bisogno della piet�		3	8
3	e la testa allo spicco riluca		3	6 9
4	mano alla gioia che correr�,	1	4 +	4
5	il bambino che morde nel sasso		3	6 9
6	della sua bocca la volutt�		4 +	4
7	passo con passo dentro il suo passo	1	4 + 1	4
8	d'esser se stesso si scorder�.	1	4 +	4

Queste due ultime poesie sembrano rinunciare a un principio sillabico, imperniato sulla regolarit  numerica, in favore di un principio ritmico, che sostituisca a una regola mensurale una relazione tra accenti.

Il piede dattilico, in combinazione con quello giambico o con quello anapestico, torna come cellula ritmica di riferimento in altri componimenti para-canzonettistici di *La forza negli occhi*, siano essi caratterizzati, come i precedenti, da un'oscillante compaginazione mensurale – cos  in *L'amore   un vento* e in *Giostra* – o si fondino su uno stringente isosillabismo, come ne *La piccola bora*.

*L'amore   un vento*, poesia indivisa formata da quinari semplici, doppi e da un endecasillabo di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, oltre che per l'inerzia ritmica determinata dalla predominante cadenza giambico-dattilica, viene attratta nell'orbita canzonettistica per l'organizzazione paratattica, parallelistica e giustappositiva della sua sintassi, nonch  per l'uso costruttivo della rima tronca, adoperata in sede di pausa sintattica, specie se forte (vv. 4 e 6), e in chiusura di componimento:

1	L'amore � un vento	2	4
2	non c'� piet�,	2	4
3	l'azzurro stento	2	4
4	d'eternit�.		4
5	Povero cuore, buio animale	1	4 + 1 4
6	per tante mani la carit�.	2	4 + 4
7	Il gatto � nero, il gatto sale	2	4 + 2 4
8	come la morte le vecchie scale.	1	4 + 2 4
9	Il gatto striscia sul vecchio cappotto	2	4 7 10
10	il gatto nero, il gatto a dirotto.	2	4 + 1 4
11	Forse un terrore la libert�.	1	4 + 4



*Giostra*, assai irregolare per strofismo, distribuzione ed esattezza delle rime, presenta un'oscillazione mensurale dal sette al novenario, sovente imperniata sulla replicazione di uno o più piedi dattilici centrali, sempre seguiti da un trocheo in chiusura; nella seconda strofa, in particolare, la cadenza scalare dei versi viene assecondata e sottolineata dal procedere parallelo della sintassi e dalla vicinanza delle rime perfette e imperfette:

5	L'aria impalla la sera	1 3 6	-U-UU-U
6	limpida come un'idea.	1 4 7	-UU-UU-U
7	Alle mani perdute	3 6	UU-UU-U
8	si scende senza parere	2 4 7	U-U-UU-U
9	si scende senza dolore.	2 4 7	U-U-UU-U
10	I carri di musica vanno	2 5 8	U-UU-UU-U
11	sotto le azzurre lamiere.	1 4 7	-UU-UU-U
12	La terra si veste di panno	2 5 8	U-UU-UU-U
13	con le ombre nere.	2 4	U-U-U

Anche *La piccola Bora*, dalle cantilenanti rime a contatto, imprime alla base solidamente ottonaria (il v. 8 è regolare per anasinafe col precedente) un andamento giambico-dattilico di 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> sillaba, rafforzato nella componente dattilica ai vv. 5, 9 e 10 tramite *incipit* di 1<sup>a</sup> e disatteso soltanto al v. 4 da una scansione trocaica; ai vv. 8 e 11 l'*ictus* di 4<sup>a</sup> si dà invece per sola inerzia verticale del ritmo.

1	A questa età che par tarda	2 4 7	U-U-UU-U
2	se dietro volge e si guarda	2 4 7	U-U-UU-U
3	più soli restano i giorni.	2 4 7	U-U-UU-U
4	Cala il vento ai disadorni	1 3 7	-U-UUU-U
5	boschi del Carso, la sera	1 4 7	-UU-UU-U
6	accende sulla brughiera	2 4 7	U-U-UU-U
7	i primi fuochi d'inverno.	2 4 7	U-U-UU-U
8	E] la luna che dall'eterno	2 [4] 7	U-U-UU-U
9	volge il suo pallido fiore	1 4 7	-UU-UU-U
10	manca salendo all'albore	1 4 7	-UU-UU-U
11	del cielo che la fa sola.	2 [4] 7	U-U-UU-U
12	Parola senza parola	2 4 7	U-U-UU-U
13	la morte immobile duomo	2 4 7	U-U-UU-U
14	nel cuore eterno dell'uomo.	2 4 7	U-U-UU-U

Ora, lungi dal poter parlare pacificamente di canzonetta per questi ultimi componimenti, non è comunque possibile non considerare il fatto che essi condividano

un non indifferente numero di fenomeni (inerzia ritmica su base dattilica, rime a contatto, rime tronche, paratassi) con quei componimenti che l'autore accosta alla forma attraverso il titolo rematico e per mezzo di soluzioni compositive metricamente connotate (corrispondenza piana anarima, *refrain*, rima tronca di collegamento, cantilena rimica e ritmica). Questo fatto, parallelamente al processo di mistificazione della canzonetta regolare in quartine di settenari, sembra testimoniare la volontà del poeta di trovare nuove strade percorribili per la propria poesia in versi brevi senza sottrarsi del tutto al campo gravitazionale della canzonetta. La longevità del modulo dattilico, che tornerà come cellula ritmica di base in alcuni componimenti paracanzonettistici di *Osteria Flegrea* (1954-1961), della *Seconda parte* delle *Poesie d'amore* (1960-1972) e di *Desinenze* (1974-76), sembra, ad esempio, confermare questo proposito.

Oltre a quelli già osservati, altri fenomeni legano diversi componimenti de *La forza degli occhi* a prassi compositive canzonettistiche. L'impiego predominante di settenari melici in poesie quali *Il cielo d'una volta* e *Gesso* ne è un esempio. Nella prima di esse al recupero del settenario melico si associa una trama rimica che tende a ricostruire, entro la prima grande stanza indivisa, l'architettura di tre quartine consecutive mentre è proprio a un tetrastico a rime abbracciate che viene demandata la chiusura di componimento (schema /abbacdcdefefgghih idid/); la sintassi, frequentemente ellittica e tendenzialmente paratattica, si inarca tra verso e verso spesso alla ricerca di verbo che non giunge: proprio in questi frangenti dove la ricerca del senso costringe a una lettura tesa, spinta in avanti, la cadenza inerziale della scansione si impone sulla soddisfazione del senso, dando al testo l'andamento di una cantilena:

Domenica di Roma	2	6
silente mezzogiorno.	2	6
Saliva caldo al forno	2	4 6
dei ruderi l'aroma	2	6
della campagna, un fiso		4 6
riverbero murato.	2	6
Effigie di sorriso	2	6
e palpito violato	2	6
la luce sopra il rosa	2	4 6
celeste del mattone.	2	6
Nell'aria silenziosa	2	6
a sé traendo e buone	2	4 6
le mani da quel nulla	2	6

un riso di fanciulla,	2	6
la statua che si vede	2	6
in fuga dalla svolta	2	6
indulgere al suo piede.	2	6
Così sempre s'ascolta	2-3	6
il palpito violato	2	6
d'un luogo ov'è passato	2	6
il cielo d'una volta.	2	6

Nella seconda poesia, indivisa, alla predominanza di settenari melici (fa eccezione il verso finale, con *ictus* di 3<sup>a</sup>), si accompagna la presenza di sdruciole anarime in sedi tradizionalmente preposte a tale scopo, vale a dire in apertura di componimento e in corrispondenza di verso dispari (vv. 1 e 3); malgrado non vi siano rime perfette, tre versi su otto sono legati da assonanza tonica e atona (*gesso : cielo : sparendo*, vv. 4, 6 e 7) mentre le diverse iterazioni lessicali («azzurro», vv. 1 e 3, «rosa», vv. 5 e 8, e «cielo», v. 6) contribuiscono a moltiplicare le eco sonore interne; una chiara impalcatura parallelistica contraddistingue inoltre primo e secondo distico della poesia (vv. 1-2 e 3-4):

1	L'azzurro è sempre immemore	2	4	6
2	lo fumi a occhi aperti,	2	4	6
3	l'azzurro è sempre tenero,	2	4	6
4	lo segni col tuo gesso	2		6
5	di rosa come l'unghia.	2		6
6	E oltre il cielo il cielo	2	4	6
7	che passa a sé sparendo	2	4	6
8	sulla rosa infinita.	3		6

Ancora un esempio di corrispondenza proparossitona anarima in posizione regolata secondo le norme fissate dalla tradizione si osserva nella poesia indivisa *Strada al mare*. Pur non strutturandosi secondo delle geometrie canoniche, dopo i primi tre versi piani irrelati si può osservare nel cuore del componimento una quartina di settenari melici definita dallo schema rimico /sasa/; l'ultimo terzetto presenta poi in sede prefinale un'altra uscita sdruciola, seguita dalla riproposizione della rima /a/. Come se non bastasse, la poesia si compone di settenari prevalentemente melici e di due quinari doppi, concentrati uno in apertura di componimento e l'altro all'inizio dell'ultimo terzetto (v. 8). Si vengono così a definire tre raggruppamenti di tre, quattro e ancora tre

versi, stabiliti contemporaneamente dalla formula sillabica, dallo schema rimico e dai parallelismi lessicali e sintattici tra i vv. 1-3 e 8-10:

1	La strada verde di paglia e d'oro	2	4 + 2	4	p
2	arieggiata in quel soffio	3	6		p
3	di bibita ciarlierà.	2	6		p
4	Il mare ha un lutto pallido	2	4	6	s
5	di plaga nevicata,	2	6		a
6	il bianco delle nuvole	2	6		s
7	la nuvola sbiancata.	2	6		a
8	La strada azzurra di vento e d'aria	2	4 + 2	4	p
9	al soffio di quel tremulo	2	6		s
10	rigo di mareggiata.	1	6		a

Diversi sono infine i componimenti che, malgrado le più diverse articolazioni strutturali, chiudono su rima ossitona o su uscita tronca anarima l'unità sintattico-versale, la strofa o il componimento. Rime ossitone a suggello strofico si registrano in *Tornerà*, *È sempre l'ora* e *Quel bambino*, l'ultima delle quali presenta in chiusura la medesima rima d'apertura in *-a* (vv. 1 e 12: *eternità : sa*). Uscite tronche anarime in corrispondenza del limite strofico si ritrovano invece in *Estate* e *Ragazza al muro*, mentre in *Sicilia 1948* e in *Pro memoria* ossitone irrelate si osservano a fine verso in coincidenza di pausa sintattica. In posizione finale assoluta l'uscita tronca si rileva infine nelle poesie *Natura morta* e *Tramonto*.

Con *Osteria flegrea* (1954-61) «torniamo a respirare un'aria più solenne»<sup>319</sup> conformemente ai temi funebri di matrice biografica che attraversano la raccolta dalla prima sezione *Allegretto* all'ultima *La madre e la morte*. Nella nota che l'accompagna, è lo stesso poeta a definire l'opera come «il sole di questa serena contemplazione della morte che è [...] il vino dei poeti», sancendo un ritorno ai temi e, parzialmente, alle forme della poesia degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta. La canzonetta di settenari in *Osteria Flegrea* riacquista infatti, dopo *La forza degli occhi*, un profilo più compatto e regolare: *Su un vecchio infantile disegno di mia madre*, *A un'ignota*, *Novembre a Pesto*, *L'orcio*, *Settembre*, *Sera a Pompei* e *La tenebra*, malgrado alcune sporadiche e localizzate alterazioni dello schema rimico e circoscritte aritmie (piuttosto pronunciate però in *A un'ignota*), presentano tetrastici regolarmente rimati di settenari scanditi secondo un'accentazione melica. Il generale rigore strutturale, però, è

<sup>319</sup> RAMAT 2017, p. XXIX.

controbilanciato ancora una volta dalla problematizzazione della forma ad opera della sintassi, in pressoché costante controcanto rispetto alla chiusura dei limiti versali e strofici. La mancata corrispondenza tra unità di senso e confini metrici offusca la percezione del ritmo melico dei versi, nonché le geometriche relazioni della rima, ricombinate in nuove trame stabilite dall'andamento del periodo.

L'attenuazione dell'inerzia melica può risultare tanto più impreveduta quanto l'*incipit* del componimento suggerisce scansioni metrico-sintattiche e quindi ritmiche regolari. Un esempio può essere ricavato da *Novembre a Pesto*, dove un punto fermo al termine del secondo verso parrebbe definire una ripartizione metrico-sintattica in distici delle quartine; seguono invece campate frastiche sempre mutevoli per dimensioni, caratterizzate da inarcature sintattiche particolarmente pronunciate proprio in sede di confine metrico (vv. 4-5, 8-9, 12-13, 20-21). Gli scarti accentuali dei versi rigettanti (vv. 5 e 9), contribuiscono a marcare le asimmetrie e a intensificare l'effetto di variazione ritmica occorsa per effetto dell'inarcatura. Siano o meno individuate da segno interpuntivo, si osservano infine qui, in forma debole, alcune pause sintattiche interne ai vv. 8 e 12, determinate dall'isolamento logico del *rejet* rispetto a quanto segue, che contribuiscono a risegmentare prosodicamente il verso:

1	Ci furono le rose	2	6
2	un tempo, gli asfodeli.	2	6
3	Ora passa nei cieli	1 3	6
4	il cielo che rispose	2	6
5	alla notte degli anni,	3	6
6	alle paludi, ai morti.	4	6
7	Ci restano più forti	2	6
8	del tempo questi inganni	2 4	6
9	della dolce stagione.	3	6
10	E il povero che vede	2	6
11	fermarsi sul suo piede	2	6
12	il sole, già s'espone	2 4	6
13	al suo sorriso cieco.	4	6
14	Felice si somiglia,	2	6
15	balbetta con le ciglia	2	6
16	il soliloquio greco.	4	6
17	Poi trova il freddo, stretto	2 4	6
118	nelle stesse parole	3	6
19	con cui si scalda il petto.	4	6

20	A non volere vuole	4	6
21	il fondo del bicchiere.	2	6
22	La morte porge al nonno	2	4 6
23	degli anni sul braciere	2	6
24	di cenere quel sonno.	2	6

Pronunciate pause al mezzo esito di *rejet* (vv. 3, 8, 13, 17 e 20) e ridefinizione sempre nuova del rapporto tra sintassi e metro, di continuo travalicato, si hanno anche in *Su un vecchio infantile disegno di mia madre*. L'instabilità della relazione tra unità metriche e di senso si complica talora a causa della labile coerenza delle strutture frastiche che, privando di una chiara funzione logica taluni incisi (vv. 16 e 19-20) e lasciando sospese intere costruzioni (vv. 15-17), rendono difficoltosa l'esecuzione fondata sul movimento della sintassi:

- 1 Disegni nel bambino  
2 la testa enorme, il piede  
3 di larva. Nel girino  
4 che circola si vede
- 5 il bioccolo del moccio.  
6 E tutto ciò ch'è buono  
7 si sbroglia dal cartoccio  
8 d'incenso e d'oro, è il tuono
- 9 della chiesa di Pasqua.  
10 Alleluja, alleluia,  
11 nel fondo della tasca  
12 è la dolcezza buia
- 13 del povero, i suoi semi  
14 di zucca e di lupino.  
15 Sul gozzo con due remi  
16 di qua di là, bambino,
- 17 la testa enorme, il momo  
18 s'aggiusta la magrezza  
19 d'aver due spalle, il pomo  
20 d'Adamo. In allegrezza
- 21 discioglie dal richiamo  
22 del segno il suo colore.  
23 Come una luna all'amo  
24 è pesce e pescatore.

In questo gruppo di componimenti, dunque, le scansioni accentative dei settenari e le unità ritmiche delle quartine vengono continuamente ridiscusse dalla libertà con cui il discorso sintattico risegmenta i primi e travalica i confini metrici delle seconde, producendo esiti ritmici vari e talora dissonanti. Simili effetti vengono ricercati anche in quei rari momenti in cui la quartina mantiene la sua chiusura, attraverso la forzatura delle sue partiture interne e il ricorso a puntuali scarti accentativi. In *Settembre*, ad esempio, l'unico *ictus* di 3<sup>a</sup> sillaba privo di appoggio ribattuto di tutto il componimento si osserva in corrispondenza del primo verso della sola quartina metricamente chiusa presente (vv. 13-16); gli *enjambement* ai vv. 13-14 e 15-16, pur rispettando la suddivisione in distici, contribuiscono, in una lettura continua, a offuscare la cadenza settenaria mentre la pausa sintattica che segue il *rejet* al v. 14 comporta una lieve spezzatura della linea melodica del verso:

Ad un lieve rumore	3	6
di tegole, d'azzurro,	2	6
si ricongiunge il fiore	4	6
intorno al suo sussurro.	2	6

Ancora più significativo in questo senso risulta l'esempio ricavabile dalla quinta quartina di *Sera a Pompei*, dove si trovano i due soli settenari di tutto il componimento con *ictus* di 3<sup>a</sup> privi del sostegno di un contraccanto. In questa quartina, inoltre, l'inarcatura tra i due versi centrali cancella la partizione in distici suggerita dalla rima alternata, mentre quella tra gli ultimi due contribuisce a privare di autonomia sintattica e ritmica il terzo verso, costituito dalla somma di un *rejet* e di un innesco, tra loro separati da pausa sintattica (vv. 17-20):

A piedi nella sera,	2	6
e la polvere odora	3	6
di pepe e d'afa, c'era	2	4 6
una volta quest'ora.	3	6

Le modalità di sfasatura tra discorso e metro che si sono viste e i correttivi prosodici adottati quando queste non si realizzano pienamente sembrano rispondere all'esigenza di adattare il metro cantabile della canzonetta a una materia che affronta direttamente o lambisce più discretamente i temi del personale lutto materno e del più

generale problema della morte. Adottare l'edificio noto e familiare della canzonetta per svolgervi all'interno una materia dolorosa, significherebbe dunque, per il poeta, poter affidarsi alle sue rassicuranti pareti esterne mentre si vengono a fluidificare le relazioni degli spazi interni.

Differenti esiti sortiscono invece le ampie inarcature interstrofiche registrate in *A un'ignota* e ne *La tenebra*. In questi componimenti, infatti, le singole unità frastiche o sintagmatiche vengono tendenzialmente a corrispondere a quelle versali, di modo che il flusso serpentino e debolmente inarcante della sintassi non contraddica la cadenza dei settenari. Tale concordanza è la causa, nella prima delle due poesie, della presenza di un numero di versi con *ictus* centrale di 3<sup>a</sup> nettamente superiore per proporzioni a quello che caratterizzava le poesie finora osservate. La metà dei versi di *A un'ignota*, infatti, presenta cadenza non melica, in modo da ottenere attraverso la mescolanza di tipi ritmici differenti quella variabilità ritmica che qui non si ottiene per frizione tra metro e sintassi. Infatti, malgrado le inarcature sintattiche tra le prime tre strofe, la coincidenza tra verso e unità di senso è rispettata; il ritmo sintattico e quello versale vanno cioè insieme, procedendo senza strappi anche a cavallo tra le strofe tra i vv. 7-9 e, a ben vedere, anche ai vv. 11-16, dove la congiunzione coordinativa e l'iterazione della preposizione «incontro alla» suggeriscono un'esecuzione continua, appena smorzata dalla pausa dei puntini sospensivi a confine strofico. Ritmo della frase e ritmo del verso divergono invece in corrispondenza del v. 4 («della pioggia e nel gelo»), il cui primo emistichio è costituito dal *rejet* dell'inarcatura anaforica del verso superiore, di per sé potenzialmente autonomo («sta lurido agli scrosci»), mentre il secondo dall'innescò del periodo successivo («s'illumina di case» v. 5). La fatturazione sintattica del verso e la conseguente inarcatura interstrofica rendono necessario un suo smembramento intonativo e un più accentuato protendersi della distensione pronunciativa, sia essa vocale o mentale, a cavallo dei vv. 4-5, rispetto a quella necessaria, ad esempio, tra i vv. 8-9. Nonostante questa localizzata incongruenza sintattico-versale, la fruibilità ritmica del settenario, assicurata dalla generale corrispondenza tra verso e unità di senso, facilita a sua volta la percezione delle partiture intonative suggerite dalla sintassi a partire dallo sfruttamento e dal superamento della base tetrastica. Il primo grande movimento sintattico della poesia si articola infatti in due blocchi frastici tra loro paralleli costituiti da una quartina più mezza ciascuno: introdotti dall'anafora «Il vento che», vv. 1 e 7, e



internamente scanditi da quella di «ove», vv. 2 e 10, essi ripartiscono esattamente a metà i dodici versi delle tre quartine, proponendo una partizione alternativa ma non incoerente rispetto ad esse. Lo scavalco dei confini metrici viene così compensato dalla creazione di simmetrie alternative, rese più facilmente percepibili dalla sostanziale coincidenza tra versi e unità logiche:

1	Il vento che conosci	2	6
2	ove il povero cielo	1 3	6
3	sta lurido agli scrosci	2	6
4	della pioggia e nel gelo	3	6
5	s'illumina di case	2	6
6	di tende di colori,	2	6
7	il vento che rimase	2	6
8	sul macero dei fiori	2	6
9	nella stracca allegria	3	6
10	ove saldi il tuo dispetto, <sup>320</sup>	2 4	6
11	sola incontro alla via	1 3	6
12	con le mani sul petto...	3	6
13	E compianta derisa	3	6
14	morta o viva chissà	1 3	6
15	dal crepuscolo ignoto	3	6
16	incontro alla città.	2	6

Anche ne *La tenebra*, in quattro quartine di settenari esclusivamente melici e incardinati sull'oscillante cadenza di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>, la prima pausa forte giunge solo alla fine della terza quartina: la continuità sintattica è data dalla giustapposizione asindetica di una serie di soggetti («La tenebra», v. 1, «la torre», v. 3, «gli occhi», v. 5, «il marmo», v. 7) apparentemente sospesi che si accostano, potenzialmente assimilandosi, all'unico soggetto, «il nulla immaginoso», v. 11, sorretto da predicato («finisce», v. 9). La corrispondenza tra lunghezza sillabica e unità logica fa sì che il ritmo mensurale coincida con i brevi e debolmente inarcati sintagmi intonativi, di modo che l'esecuzione versale risulti insieme scandita e continua, senza sfilacciate tra verso e verso nemmeno in corrispondenza di confine strofico, dove spesso è la congiunzione «e» che si fa carico di una fluidità priva di sbavature, scongiurando l'inarcatura forte. La cadenza dei settenari risulta inoltre marcata da figure iterative, riproposte a tutti i livelli dell'organizzazione testuale. Ogni quartina infatti si divide in distici fondati su

<sup>320</sup> Il v. 10 è settenario per anasinafe.

parallelismi sintattici e su replicazioni lessicali al limite della tautologia («la torre della torre», v. 3, «e gli occhi dentro gli occhi», v. 5, «il marmo dei ginocchi / nel marmo delle notti», vv. 7-8), mentre la frequenza della parola-rima «morti», sostenuta dalle assonanze toniche in /o/ e atone in /i/ tra rimanti, contribuisce a scandire il ritmo e a marcare inderogabilmente la fine dei versi. Lo scardinamento, nella terza quartina, dello schema rimico alternato, sostituito dal *pattern* /saax/ (dove /x/ è la parola-rima «morti»), contribuisce a sottolineare l'improvvisa incursione del predicato al primo verso e a segnalare lo scioglimento del modulo rigidamente parallelistico delle strofe precedenti, suggerendo attraverso la *climax* rimica (dall'irrelata sdrucchiola alla rima-*refrain* passando per la coppia baciata) la conclusione del periodo.

1	La tenebra che corre	2	6	a
2	a ingrandire i morti	4	6 <sup>321</sup>	x
3	la torre della torre	2	6	a
4	babelica dei morti	2	6	x
5	e gli occhi dentro gli occhi	2	4 6	b
6	nel viscido dei morti	2	6	x
7	il marmo dei ginocchi	2	6	b
8	nel marmo delle notti	2	6	ñ
9	finisce nella pegola	2	6	s
10	del fango luminoso	2	6	c
11	il nulla immaginoso	2	6	c
12	che si divora i morti.	4	6	x
13	E l'iride che addensa	2	6	d
14	i crespi dentro gli olii	2	4 6	e
15	colora la melensa	2	6	d
16	dolcezza dei rosolii.	2	6	e

La poesia traduce dunque sul piano del significante il motivo dell'incombere della morte attraverso rimbombanti eco foniche e un'ineluttabile inerzia melica, sostenuta da una sintassi continua ma cadenzata, esatto correlativo formale dell'inquietudine e dell'angoscia dell'autore.

Da ultimo in *Osteria flegrea* si rileva la presenza di almeno un componimento che recupera due delle tendenze compositive attivate ne *La forza degli occhi* e che ricadono in ambito canzonettistico: la chiusura di componimento su tronca anarima e la presenza di versi a *ictus* fissi, fondati sulla replicazione del modulo dattilico. Ne *La piccola*

<sup>321</sup> Con dialefe dopo la preposizione semplice «a» si ottiene un perfetto settenario melico.

*Venezia* il poeta, in perfetta continuità atmosferica rispetto alle canzonette di settenari, recupera il tema della morte, applicandolo alla «“morta” per antonomasia fra le nostre città»<sup>322</sup> e arrivando a supporre la scomparsa nel verso finale («il dubbio che non ci sei più»), dove l’ossitona irrelata in punta di verso sembra trasformare perentoriamente l’ipotesi sinistra in una vera sentenza. La poesia, composta di diciassette versi organizzati in quattro quartine a rima alterna più un verso isolato, mantiene delle canzonette in settenari la discrasia tra la sintassi e la partitura dei versi e delle strofe, fenomeno che ancora una volta viene a obliterare la cadenza, anfibrachica, dei dominanti novenari. Il ritmo di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, inoltre, stenta inizialmente ad affermarsi a causa della valle accentuale nel cuore dei vv. 1 e 2, sanabile soltanto virtualmente e a posteriori considerando la possibilità di una pressione “a ritroso” della cadenza ritmica, per cui verrebbero a essere percosse la prima sillaba di «andirivieni», v. 1, e il «che» al v. 2. Similmente i vv. 15 e 17 possono essere accentati di 5<sup>a</sup> solo tenendo presente la regolarità della scansione ritmica verticale. L’unica eccezione mensurale, un endecasillabo al v. 13, risulta tuttavia ritmicamente assimilabile al contesto; tolte le prime due sillabe in anacrusi – coincidenti con la preposizione «delle» – la cadenza dattilica del verso lungo viene infatti a sovrapporsi esattamente a quella del novenario ad anfibrachi.

1	Ricami nell’andirivieni	2	[5]	8	
2	la grazia che t’affatica,	2	[5]	8 <sup>323</sup>	
3	altane caduche, baleni	2	5	8	
4	di cielo, la patina antica	2	5	8	
5	dei muri che lustrano il nero.	2	5	8	
6	Si stringe nell’aria, nel drappo	2	5	8	
7	dell’aria, il tuo palpito vero:	2	5	8	
8	vittoria di nulla lo strappo	2	5	8	
9	del grande fanciullo che scala	2	5	8	
10	la vera d’un pozzo, la svolta	2	5	8	
11	delle donnine nel vento di gala.	4	7	10	
12	Così, gli occhi chiusi sul volto,	2-3	5	8	
13	ci resti città delle sere,	2	5	8	
14	minuta nel vivere, franta	2	5	8	
15	di spigoli come un bicchiere.	2	[5]	8	
16	Nel tepido freddo m’incanta	2	5	8	

<sup>322</sup> RAMAT 2017, p. XXIV.

<sup>323</sup> Il verso è leggibile come novenario grazie a dieresi sulla -i- di «grazia».

Le poesie degli anni Sessanta, comprese tra la *Seconda parte* (1960-72) delle *Poesie d'amore* e la sezione *La storia delle vittime* (1962-65) dell'omonima raccolta, recuperano e sviluppano soluzioni formali simili a quelle impiegate nell'ultima poesia osservata, mentre si riduce lo spazio dedicato alla canzonetta in quartine di settenari. Quest'ultima, anzi, viene recuperata unicamente ne *La storia delle vittime*, nella poesia *Innamorarsi allora*. L'adozione del metro avviene attraverso una sorta di suo rafforzamento in senso tradizionale: non solo le otto quartine presentano tutte una regolare alternanza rimica, le corrispondenze risultano perfette e i settenari possiedono tutti, eccetto uno (v. 18), cadenza melica, ma l'inizio e la fine del componimento sono contrassegnati dalla presenza di una strofa-ritornello:

1	Innamorarsi allora	4	6
2	e che voleva dire?	2	4 6
3	I giorni d'ora in ora	2	4 6
4	per l'ora di morire.	2	6
5	L'amor non si nasconde	2	6
6	passeggia per le vie,	2	6
7	ma girano le ronde,	2	6
8	aspettano le spie	2	6
9	per indicarlo: è lui.	4	6
10	Un'ombra nei viali	2	6
11	negli angoli più bui,	2	6
12	l'inseguono i segnali	2	6
13	delle pattuglie. Certo,	4	6
14	la notte è bella, odora	2	4 6
15	di pascolo all'aperto	2	6
16	della campagna, è l'ora	4	6
17	d'arrendersi alla piena	2	6
18	di quel cielo stellato.	3	6
19	Si perde nella lena	2	6
20	di correre, sul prato	2	6
21	vivo si guarda intorno,	1	4 6
22	ma tacciono i latrati	2	6
23	dei cani, nasce il giorno	2	4 6
24	dei giorni innamorati.	2	6
25	La bella morte sposa	2	4 6
26	il piccolo corriere	2	6

27	che dorme con la rosa	2	6
28	di sangue all'origliere.	2	6
29	Innamorarsi allora	4	6
30	e che voleva dire?	2	4 6
31	I giorni d'ora in ora	2	4 6
32	per l'ora di morire.	2	6

Se l'andamento cantilenante delle quartine-*refrain* si riflette nelle strofe ad esse limitrofe, caratterizzate dalla coincidenza più (vv. 25-28) o meno (vv. 5-8) esatta di metro e sintassi, i tetrastici centrali si contraddistinguono per la costante inarcatura del discorso tra versi e stanze. A un *incipit* (vv. 1-8) e un *explicit* (vv. 25-32) da filastrocca fa dunque da contraltare un nucleo ritmicamente e sintatticamente magmatico, contraddistinto ora da inarcature – specie interstrofiche – brusche, dai brevissimi *rejet* che frantumano il verso (vv. 8-9, 12-13), ora da catene piuttosto lunghe di *enjambement* (vv. 10-13, 14-18, 19-24) che distribuiscono asimmetricamente tra i versi periodi tra loro coordinati per asindeto. Le due differenti modalità di tessitura del discorso rispetto al metro coincidono con diversi momenti dello sviluppo del contenuto: all'astratta presentazione del tema nel ritornello (la difficoltà delle relazioni affettive in tempo di guerra), si affiancano, nelle strofe adiacenti, l'avvio e la risoluzione di una vicenda specifica, ivi però tratteggiata nelle sue componenti generali, quasi astratte, e statiche; nelle strofe centrali si svolgono invece dinamicamente l'inseguimento e la fuga di un «piccolo corriere». Iperformalismo delle strutture esterne e deflagrazione interna dell'equilibrio tra metro e discorso sono le due componenti che, sposando rispettivamente la prima e la seconda componente del binomio amore-morte, ne restituiscono una visione insieme drammatica e tragicamente ironica. L'andamento fortemente cadenzato della prima e dell'ultima parte della poesia, laddove si concentrano i più espliciti riferimenti all'amore («Innamorarsi», vv. 1 e 29; «L'amor», v. 5;) e alla morte («morire», vv. 4 e 32; «morte», v. 25), ricollega causticamente la coppia alla sua rarefatta tradizione entro il genere canzonettistico, raffreddandone come il contenuto con deciso effetto straniante; il distanziamento dalla materia viene invece parzialmente ridotto nella sezione centrale del componimento dove, liberando il rapporto tra discorso e gabbia metrica, diventa possibile percepire l'inquieto e talora ansante respiro della sintassi. Lo scarto tra levità formale e drammaticità del contenuto, da una parte, e la parodia dell'istituto metrico in favore di una maggiore partecipazione

emotiva, dall'altra, sono le due componenti di cui l'autore si serve per decretare con tragica ironia la paradossale situazione di chi, in tempo di guerra, si ritrova ad amare, andando incontro alla morte. L'ironia di ordine formale, generata ora dall'impiego ipercorretto del metro, ora dalla sua decostruzione interna, non si indirizza quindi tanto all'istituto della canzonetta in quanto tale – non ha cioè valenza programmaticamente polemica rispetto al metro – ma è piuttosto una funzione attivata dalla forma stessa, ora in relazione al contenuto, ora in favore dello stesso, per veicolare insieme l'assurdità e la drammaticità di ciò che si descrive.

Programmaticamente interlocutoria nei confronti della tradizione appare invece *Canzoncina del '46*, dalla medesima raccolta; diversi sono gli elementi che rimandano al metro canzonetta: dal riferimento rematico del titolo al ricorso al settenario a scansione melica<sup>324</sup>, dall'iterazione di versi identici («di quel che fummo insieme», vv. 19 e 26) alla ripetizione della parola tematica «libertà» (vv. 5, 17 e 31). Il componimento, tuttavia, rifiuta l'organizzazione in quartine a rima alterna, strutturandosi invece in due lasse diseguali di dodici e diciannove versi, irregolarmente rimate<sup>325</sup> e caratterizzate da una distribuzione del tutto libera della sintassi rispetto ai propri confini e alla linea dei versi. La difficoltosa ricostruzione dell'esistenza dopo gli eventi bellici sembra ormai impedire del tutto un'organizzazione più razionale e cantabile dei settenari, la cui scansione giambica, tuttavia, permane dialetticamente come testimonianza di un'irrealizzabile desiderio di ordine:

1	Milano di novembre,	2	6
2	l'odore delle mele	2	6
3	così fredde tra i denti.	3	6
4	Credevi alla tua febbre	2	6
5	di libertà, gli eventi	4	6
6	dell'ultimo crudele	2	6
7	inverno già sepolti.	2	6
8	Tutto era da trovare,	1-2	6
9	la vita il sonno il miele	2	4 6
10	delle dolci parole,	3	6
11	il tèpido del sole	2	6
12	sui tuoi capelli sciolti.	2	4 6

<sup>324</sup> Fanno eccezione i vv. 3 e 10, accentati sulla 3<sup>a</sup> sillaba.

<sup>325</sup> Ma si notino: la rima in *-olti* che sigilla due delle tre partizioni sintattiche del primo blocco strofico (vv. 7 e 12); la parziale consonanza e l'assonanza atona che lega quest'ultima rima a «denti», posto in punta al v. 3, in chiusura del primo movimento frastico; la coppia di rime bacciate a suggello del componimento, unica presente oltre a quella dei vv. 10-11.

13	Ed ora tutto sembra	2	4	6
14	perduto con le avare	2		6
15	mani del disincanto,	1		6
16	ma chi t'accolse sposa	2	4	6
17	di libertà nel canto		4	6
18	ritrova sulla strada	2		6
19	di quel che fummo insieme	2	4	6
20	la povera rugiada	2		6
21	che ti bagnava gli occhi.		4	6
22	Ridevi come a un pianto	2		6
23	quieto, dagli sbocchi	2		6
24	del buio alla Bullona	2		6
25	passava lungo il treno.	2	4	6
26	Di quel che fummo insieme	2	4	6
27	aperti nella buona	2		6
28	fiducia che non teme	2		6
29	ci basta il tuo baleno	2		6
30	d'accorrere ove chiama	2	4	6
31	la libertà che t'ama.		4	6

Restando nell'ambito della raccolta, altri componimenti recuperano della canzonetta le modalità del ritornello e sfruttano il ruolo demarcativo dell'uscita tronca in corrispondenza di chiusura sintattica, innestandoli su delle basi versali e strofiche tra loro eterogenee. *Esposizione*, componimento indiviso di diciotto versi liberamente rimati, della canzonetta realizza il principio del verso ad accenti fissi dando luogo a una lieve polimetria a base dattilica ruotante attorno al novenario con *ictus* di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sillaba. Ad ascrivere il componimento al dominio para-canzonettistico sono però soprattutto le corrispondenze tronche in punta di verso: ben tre delle pause forti coincidenti con la fine di un verso terminano infatti con uscita ossitona, due delle quali – in rima tra loro – si concentrano nella prima metà del componimento (vv. 3 e 9) mentre l'ultima ne segna la chiusura, ripartendolo in due esatte metà. Infine, anche il sistema di anafore dei vv. 1 e 4 («Non basta») e la possibilità di ricostruire, seguendo la sintassi, un endecasillabo intersillabico in chiusura di componimento, riconducono latamente la poesia entro l'alveo della forma:

1	Non basta il delirio leggiadro,	2	5	8
2	il dirsi convinti e scherniti	2	5	8
3	d'amore per lealtà.	2		7 <sup>326</sup>
4	Non basta vedere nel quadro	2	5	8
5	formiche di cenni.	2		5
6	A leggere le orme vuote	2	5	7

<sup>326</sup> «lealtà» viene letto trisillabo.

7	perché tanti visi stupiti?	2 * 5 8 <sup>327</sup>
8	Il piano salta con poche note,	2 4 7 9
9	il riso pungente si sfa.	2 5 8
10	Così posso dirti che venni	2 * 5 8 <sup>328</sup>
11	in cerca d'un posto tra le ombre	2 5 8
12	e lessi lapidi bianche	2 4 7
13	di lodi per tutte le tombe	2 5 8
14	e vidi ragazze già stanche	2 5 8
15	guardare sorprese le madri	2 5 8
16	mai sazie d'aver successo.	2 5 8
17	Chiedevano agli specchi: <u>«Ma, i ladri</u>	2 6 9
18	<u>sono passati di qui?».</u>	<u>1 4 7</u> → <u>2 4 7 10</u>

In *Un uomo un piccolo uomo* – ispirata alla morte di Raffaello Giolli –, invece, un articolato sistema di ritornelli si innesta su una base versale varia, costituita da versi medio-brevi, endecasillabi e versi composti, combinati liberamente in quattro strofe altrettanto libere. I *refrain*, concentrati principalmente nella prima e nell'ultima strofa, si realizzano in presenza di versi medi e lunghi caratterizzati da cadenze riconoscibili e musicali ma tutt'altro che meccanicamente inerziali. Il sistema di iterazioni si sottrae così alla facile e rapida cantilena, acquistando un passo più lento in accordo alla delicatezza con cui viene tratteggiato il ricordo dell'estinto; si vedano in proposito i vv. 6-7 ripetuti ai vv. 29-30 «a correre lieto dagli occhi, a precederli dove / raggiungersi e trovarsi è sempre altrove», in cui si nota la cadenza settenaria nel secondo emistichio del primo verso e nel primo del secondo, senza che tuttavia l'incedere versale si irrigidisca in cadenze da marcetta. Più scanditi, anche grazie alle allitterazioni e alla struttura parallelistica, appaiono invece i versi, specie gli ultimi due, della sequenza ritornellistica dei vv. 10-13 e 34-37, organizzata dalla rima alterna in un tetrastico: «Ha la dolcezza lieta dei colli, / l'ilare ubiquità dell'apparire. / È morto nel passato, Raffaello Giolli, / ma vivrà nell'avvenire.» All'organizzazione tetrastica rimandano anche i primi quattro versi a rima abbracciata della seconda strofa (vv. 14-20), tutta improntata

<sup>327</sup> Stando alle norme definite in PRALORAN-SOLDANI 2003 (pp. 32-35, n. 4, e 66-67, n. 36), il primo *ictus* di questo verso dovrebbe cadere sulla 3<sup>a</sup> sillaba metrica. Tuttavia, per il peso logicamente determinante che il «perché» viene a ricevere dall'ellissi del verbo principale e dall'anteposizione al verso superiore della subordinata, sembra qui opportuno sottolineare primariamente l'*ictus* di 2<sup>a</sup>, tra l'altro indotto anche dall'azione verticale della pressione ritmica. Proprio in virtù di quest'ultima l'accento di 3<sup>a</sup> sembra invece appannarsi, restando comunque eseguibile in contraccanto con quello di 2<sup>a</sup>. Nella scansione qui proposta si è ritenuto tuttavia di poter privilegiare una lettura maggiormente inerziale del verso.

<sup>328</sup> Anche qui si è ritenuto di poter preferire – per azione della pressione ritmica verticale – una lettura puramente anfibrachica, con obliterazione del contraccanto di 3<sup>a</sup>.



sull'alternanza di settenari, ottonari e novenari e sulla scalarità delle loro scansioni accentuali:

C'è l'eterno momento	3	6	
dell'universo per lui,		4	7
s'alza dai campi bui	1	4	6
dello sterminio l'armento		4	7
della morte infinita.	3	6	
Il gelo disegna nel gelo	2	5	8
il graffio della sua vita.	2		7

Queste cadenze e l'andamento talora più marcato dei ritornelli contribuiscono a tratti ricondurre a un contesto para-canzonettistico la poesia, per il resto assai lontana per forma e per ritmo ai modi della canzonetta.

Adozione della rima tronca in sede di chiusura sintattica o strofica, versi ritornellanti e ricorrenza di moduli ritmici dattilici e anfibrachici sono le costanti di un insieme di testi che, nella *Seconda parte* delle *Poesie d'amore* (1960-72), si avvicina, talora anche per strutturazione strofico-rimica, alla forma della canzonetta.

*Refrain* e rima tronca a suggello strofico e/o di componimento si combinano ne *Il verde* e in *Amore coglila tu*. La prima, in settenari prevalentemente melici suddivisi in tre stanze di quattro, sei e tre versi, presenta un verso tronco ricorrente alla fine della prima e dell'ultima strofa. La seconda, in cinque quartine a rima alterna di otto-novenari anfibrachico-dattilici<sup>329</sup>, chiude su verso tronco isolato.

Come di primavera  
un giorno nevicò  
rimase nella sera  
il verde di Del Bon.

E poi l'azzurro, il giallo,  
il bianco delle fiere  
le pedane del ballo.  
Un fresco da verziere  
la luce di cristallo  
che s'appanna col fiato.

Tutto, tutto è passato.  
Rimane nelle sere  
il verde di Del Bon.

Succede al giorno che canta  
il canto che muore sul giorno,  
succede allo spazio che vanta  
l'aperto raccogliere intorno

il chiuso dell'ultima siepe.  
L'amore è l'erba che stenta  
nel secco di tutte le crepe,  
è l'erba ariosa che inventa

i prati, gli alberi, il sole.  
L'amore mangia la fame,  
beve la sete, non vuole  
banchetti d'invidia e di brame.

<sup>329</sup> Il penultimo verso è un senario. L'oscillazione tra otto- e novenario risulta talora ambigua, potendo riportare il primo al secondo attraverso fenomeni dieteretici o dialefici.

Amore, stretto di baci  
 filtro di sonni leggeri,  
 l'amore soffia alle braci  
 notturne dei grandi pensieri.

E non c'è vento che t'ami  
 più dell'amore avventato,  
 la mela s'offre dai rami  
 del primo peccato.

Amore, coglila tu.

Ritornello e ritmo dattilico-anfibrachico si ritrovano anche nell'*Ultimo cielo*, componimento in tre stanze di cinque, sette e nove versi polisillabici a base ottonaria liberamente rimati: il *refrain*, sottoposto a variazione, chiude le prime due strofe e si trova in posizione pre-finale nell'ultima. Sempre su moduli dattilico-anfibrachici si fondano i versi di *Sabbia* e *Senza domani*, organizzati in quartine a rima tendenzialmente alterna. La prima, a base ottonaria, presenta versi talora ipometri (v. 10), talora decisamente inferiori per numero di sillabe che però, in una lettura intersversale, vengono a ricostruire la misura: i vv. 7 e 8 infatti, «è il verme del fiore / che muore», se visti in continuità, formano un novenario ad anfibrachi, a sua volta riducibile a un ottonario di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> grazie alla fusione anasinalefica della sua prima sillaba con l'ultima del verso superiore («il miele delle parole»). Si noti, inoltre, l'insistenza su alcune parole-rima ricorrenti, talora collocate in posizione anaforica o intrecciate le une rispetto alle altre a costruire strutture chiastiche (vv. 1-2): «parole» si ritrova in punta ai vv. 1, 6 e 11, in apertura delle strofe seconda e quarta e al centro del v. 2; «amore» si osserva in uscita ai vv. 2 e 5 e in testa al v. 1; «muore» chiude le stanze prima e seconda (vv. 4 e 8); «sole», con gioco equivoco, si colloca in punta ai vv. 3 e 9 e all'interno del v. 9.

1	Amore senza parole,	2	4	7
2	ma le parole d'amore		4	7
3	chi mai le canta nel sole?	2	4	7
4	Certo, qualcuno ne muore.	1	4	7
5	Parole senza l'amore,	2	4	7
6	il miele delle parole	2		7
7	è verme del fiore	2	5	
8	che muore.	2		
9	Parole sole, più sole	2	4	7

10	sabbia di vita brulla,	1	4	6
11	il soffio delle parole	2		7
12	cadute nel nulla.	2	5	

*Senza domani*, invece, ripropone ancora una volta l'oscillazione otto-novenaria già rilevata per *Amore coglila tu* e *Ultimo cielo*; colpisce qui, rispetto alle precedenti, la costante sfasatura tra metro e discorso, che attenua in parte la fissità della scansione versale:

Alzavi alla nuca i capelli	2	5	8
del vento, la mano sommersa	2	5	8
dalla tua gioia d'averli.	4	7	
E la mia vita era persa	4*	7 <sup>330</sup>	
nella battente allegria	4	7	
diritta senza domani,	2	4	7
il volto che affila la via	2	5	8
spiegata ai mari lontani,	2	4	7
le mani strette al veloce	2	4	7
appiglio di corda che scotta.	2	5	8
E sottovento la voce	4	7	
gridata gioita dirotta	2	5	8
nella sua piena d'amore.	4	7	
Poi fu la calma nel quieto	1	4	7
recesso dell'ultimo albore,	2	5	8
il nostro sonno mansueto.	2	4	7

Nella seconda parte delle *Poesie d'amore* sono inoltre presenti diversi altri componimenti in otto-novenari basati sulla replicazione di cellule dattilico-anapestiche, i quali però, privi di regolari forme di organizzazione strofico-rimica e dei segnali tipici del metro (ritornelli, rime tronche, rime sdrucchiole), si allontanano dal paradigma costruttivo della canzonetta. Il recupero della clausola versale tronca permette invece di accostare latamente a tale modello un piccolo gruppo di poesie, che vedono l'ossitona collocarsi in sede finale di componimento (*Come un dolce animale* e *Una notte*) o in sede di pausa sintattica (*Non chiedere perché*).

Infine, nell'ultima raccolta gattiana, *Desinenze* (1974-76) – «museo che raccoglie quadri delle più svariate età e correnti, [...] [alternanti] astratto e figurativo,

<sup>330</sup> Si oblitera qui il contraccanto di 5<sup>a</sup>, sia per effetto naturale dell'intonazione, che scivola rapidamente dalla copula «era» al nome del predicato «persa», sia per identità ritmica verticale coi versi che precedono e seguono.

conservazione e sperimentalismo, modalità serie e ironiche, parodie e citazionismi»<sup>331</sup> – , si osserva la convergenza delle diverse tendenze compositive messe a punto nel corso del tempo dall'autore per la canzonetta: alle quartine di settenari si affiancano infatti quelle in otto-novenari ad anfibrachi e, mentre si continua a insistere sulle più consolidate strategie “canzonettizzanti”, quali l'adozione della rima tronca e della corrispondenza sdrucchiola, il poeta trova il modo di consolidare e sperimentare anche altre soluzioni.

Sono almeno quattro i componimenti in settenari che possono essere variamente ricondotti al dominio canzonettistico. A *Zampòlo*, in quattro strofe irregolari per dimensioni e intelaiatura rimica, pur non rifacendosi in senso stretto alla forma, presenta un'ultima stanza (vv. 39-46) che richiama fortemente la struttura di una strofa composta, ripartita com'è in due emistroke collegate da rima tronca, la quale suggella infine l'intero componimento:

È come un sogno, in riga  
 la morte sulla biga  
 della gondola incede,  
 il remo appena fiede  
 quel silenzio che va.  
 Un odore di mele,  
 di borro, di candele  
 a sera resterà.

*Ritmi* presenta invece le consuete quartine a rima alterna, contrappuntate – come spesso accade – da una serie di irregolarità (dallo schema a rime incrociate nella prima quartina alla coppia di corrispondenze imperfette – *seguo* : *tregua* – nella seconda, dagli scarti accentuali rispetto alla base melica all'elusione dei confini metrici da parte della sintassi), che contribuiscono a sottrarre il componimento alla meccanica ripetitività della forma, dando così nuovo ritmo e nuova forza al contenuto.

Nei fiori grigi e malva	2	4	6	a
dell'uggia, nel rammendo	2		6	b
delle tue mani, intendo		3*-4	6	b <sup>332</sup>

<sup>331</sup> ARRIGONI 2009, p. 324.

<sup>332</sup> Contrariamente a quanto prescritto dai criteri di scansione prosodica presi a riferimento (cfr. PRALORAN-SOLDANI 2003, p. 42, n. 12.a), per ragioni espressive in questo verso si rende necessario accentare l'aggettivo possessivo monosillabico «tue», anche se in contiguità con l'*ictus* successivo. In

la spola che mi salva.	2	6	a
Pensando di pensare	2	6	c
da punto a punto seguo	2	4 6	d
il ràpido agucchiare,	2	6	c
sempre più calmo ho tregua	1	4 6	d
in quel fitto bisbiglio	3	6	e
degli occhi della bocca	2	6	f
senza battere ciglio.	1 3	6	e
Più nessuno mi tocca	3	6	f
né pensiero, né mano	3	6	g
posata sulla spalla.	2	6	h
Mi sveglia da lontano	2	6	g
un battere di palla,	2	6	h
da tamburo a tamburo	3	6	i
il secco tamburello.	2	6	j
Di qua di là dal muro	2	4 6	i
del vicolo il saltello	2	6	j
delle nàcchere, il merlo	3	6	k
svogliato che s'aduggia	2	6	l
al giro del tornello	2	6	k
in un cortile d'uggia.	4	6	l

Similmente, *Un canarino* apporta puntuali e imprevedibili variazioni all'astratto modello in quartine di settenari a rima alterna: un'arbitraria alterazione dello schema rimico si osserva nella seconda strofa; scarti ritmici non regolati rispetto alla scansione giambica del settenario si registrano ai vv. 1, 7, 9, 11 e 12; dalla seconda all'ultima strofa viene a mancare la corrispondenza tra sintassi e metro. Alla forma canzonetta la poesia però si ricollega con sicurezza grazie all'adozione, nella prima quartina, della corrispondenza tronca ai vv. 2 e 4, e grazie alla struttura anaforica e parallela che inaugura, legandoli, i primi due tetrastici:

1	Con un foglio velino	3	6	a
2	pensando a non so che	2	6	b
3	inventi un canarino	2	6	a
4	di carta nel caffè.	2	6	b
5	Con la cannuccia gialla	4	6	c
6	gli appunti zampe e becco	2 4	6	d

---

esso, infatti, viene posta in rilievo per la prima e unica volta nella poesia la presenza – determinante e salvifica – del “tu”.

7	ma precipita a secco	3	6	d
8	dall'alto una farfalla	2	6	c
9	e rimane sul vetro	3	6	e
10	del tavolo rattratta	2	6	f
11	nel suo bozzolo tetro.	3	6	e
12	Già la mano che scatta	3	6	f
13	nel brivido ha ribrezzo	2	6	g
14	del passero velino	2	6	h
15	rimasto ancora a mezzo	2	4 6	g
16	morto col capo chino.	1	4 6	h

*La polvere*, infine, costituisce l'unico esempio di sistema strofico doppio rintracciabile tra i componimenti gattiani: schemi rimici alternati e incrociati caratterizzano infatti rispettivamente le strofe dispari e le pari del componimento. Questo fatto, unitamente alla pressoché totale chiusura delle quartine (l'unico *enjambement* interstrofico si registra ai vv. 4-5), alla netta predominanza del settenario melico (uniche eccezioni ai vv. 2, 9 e 11), alla circolarità che contraddistingue il componimento (l'anafora «Se fumi» apre il primo e l'ultimo tetrastico) e all'adozione di corrispondenze sdruciole nei due versi pre-finali di componimento (*cenere : tenere*), concorre a contrassegnare significativamente tale poesia in senso canzonettistico.

1	Se fumi così attento	2	6	a
2	alla cenere, è certo,	3	6	b
3	tu credi nel memento	2	6	a
4	dei morti, il conto è aperto	2	4 6	b
5	tra l'essere e il futuro.	2	6	c
6	Rivedi nel passato	2	6	d
7	il povero bucato	2	6	d
8	teso da muro a muro.	1	4 6	c
9	Nell'odore del ranno,	3	6	e
10	in quel suo grigio acquoso,	4	6	f
11	questi giorni dell'anno	1	3 6	e
12	non trovano riposo.	2	6	f
13	Se fumi a capo chino	2	4 6	g
14	pensando sulla cenere	2	6	h
15	sei già sull'orme tenere	2	4 6	h
16	la polvere in cammino.	2	6	g

Due sono invece le poesie che associano al tetrastico a rima alterna versi dalla cadenza dattilico-anfibrachica: *La rosa dei granili* e *Il passo*. La prima, in sei quartine più un esastico rimato /abaaab/, presenta tutti novenari di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup>, ad eccezione del v. 22 – novenario con primo *ictus* di 3<sup>a</sup> –, del v. 11 – ottonario potenzialmente normalizzabile eseguendo, in coincidenza della pausa sintattica, diafefe tra 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> sillaba («Dicevi: ~ “a volte se piango”») – e dei vv. 14 e 23 – ottonari irriducibili alla misura<sup>333</sup> ma ritmicamente compatibili con i novenari, grazie all’identità dell’attacco di 2<sup>a</sup> e alla sovrapposibilità scalare tra la loro clausola dattilica e quella anfibrachica dei primi. La cadenza inerziale del novenario ad anfibrachi non viene offuscata dalle pur frequenti, ma né forti né prolungate, inarcature, adempiendo così il principio canzonettistico della monotonia ritmica del verso:

1	La luce dell'alba ai Granili	2	5	8	
2	– lontano il Vesuvio di neve –	2	5	8	
3	portava dai neri cortili	2	5	8	
4	sterrati un odore di mele,	2	5	8	
5	portava agli scialli sfilati	2	5	8	
6	dei poveri cani randagi	2	5	8	
7	la mano dei vecchi stanati	2	5	8	
8	dal sonno. E già i primi carriaggi	2	*5	8 <sup>334</sup>	
9	partivano immoti dal fango	2	5	8	
10	del gelo indurito la notte.	2	5	8	
11	Dicevi: «a volte se piango	2	4	7	
12	è solo per prender le botte».	2	5	8	
13	Nessuno mai t'ebbe dipinta	2	5	8	
14	dal moccio e nera ridente	2	4	7	
15	di lacrime agli occhi, mai vinta	2	5	8	
16	mai doma a rispondere: «è niente».	2	5	8	
17	La vita non è che la vita,	2	5	8	
18	il giorno la sveglia e la morte	2	5	8	
19	ricorda d'averla smarrita.	2	5	8	
20	Ed io non so più se alla corte	2	5	8	
21	dei vecchi Granili, tra case	2	5	8	
22	in disuso al frusto del vento,		3	5	8
23	di te quel nulla rimase	2	4	7	

<sup>333</sup> Si ritiene infatti che non vi siano motivi sintattici o espressivi validi per eseguire il v. 14 come un novenario con diafefe tra 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> sillaba. L'ipometria del v. 23, invece, non è in ogni caso sanabile.

<sup>334</sup> La pressione ritmica verticale e la natura cantabile del verso permettono in questo contesto l'obliterazione del contraccanto di 4<sup>a</sup> su «già», accento altrimenti inalienabile.

24	che ancora mi volge al contento	2	5	8
25	di coglierti come una rosa,	2	5	8
26	tu sola tra i fili di ferro	2	5	8
27	sdrucita pungente rissosa,	2	5	8
28	tu anima, forse, e più cosa	2	5	8
29	che s'ama dicendola cosa,	2	5	8
30	relitto sul povero sterro.	2	5	8

Ne *Il passo*, in cinque quartine a base otto-novenaria, dopo un *incipit* piuttosto monotono:

Il passo giunge a zittire  
 le foglie, l'aria, il momento,  
 vivere è come stormire  
 nel grande principio del vento.

Férmati nelle tue mani,  
 tocca la sponda silente,  
 sul fiume passa il domani  
 e rompe al mite frangente

d'un sasso il suo filo di lama.

si rileva, a partire dalla terza strofa, una complicazione nel rapporto tra metro e sintassi, con ricadute sulla cantabilità del verso; nella quarta stanza, in particolare, lo scardinamento del *pattern* rimico alterno e l'assenza di corrispondenza nei due versi centrali, rendono ancora più difficoltoso il sostenimento della cadenza dattilico-anfibrachica degli otto-novenari, già attenuata dalla risegmentazione versale ad opera della sintassi inarcante:

Quel vivo irriguo gli allarga  
 la sera, la luce che s'ama  
 specchiata nella sua targa

di freddo senza colore,  
 memore solo che torni  
 a leggerla il vento d'oblio  
 nel liscio del giorno che muore.

Oltre alla riproposizione delle soluzioni canzonettistiche più inflazionate, Gatto recupera in *Desinenze* anche alcune delle meno fruite, come la canzonetta di ottonari



trocaici e quella di versi brevissimi, per rintracciare le quali occorre risalire alle prime raccolte dell'autore.

*Ariette gridelline*, il cui titolo preannuncia senza inganno l'ispirazione formale, recupera l'ottonario trocaico, in precedenza adottato in contesto canzonettistico solamente in *Passeri a sera* de *La memoria felice*. A questo verso dalla cadenza fortemente inerziale, solo marginalmente attenuata dalla sintassi inarcante – specie nelle ultime due strofe –, si associa un altro espediente tipicamente canzonettistico, ovvero la ricorrenza della rima tronca in *-a* in chiusura di tre delle cinque strofe irregolari che compongono la poesia. Questi aspetti, in concorso con le insistite omofonie in punta (*bambINO : vetrINO : gridellINE : caldINE*) e all'interno dei versi («per *dispetto* / [...] in tutti i denti»), talora esito di divertiti giochi di parole («s'impunta» / «s'appunta», «nel corsetto / la corsara meraviglia»), concorrono a contrassegnare il componimento nel senso della *levitas*:

Sul muretto della loggia  
scarta il piccolo bambino.

Non c'è strada che non sia  
fatta a sassi di vetrino  
sempre in ordine s'avvia  
l'improvvisa libertà.

Ma s'impunta per dispetto  
la sua lingua in tutti i denti,  
le s'appunta nel corsetto  
la corsara meraviglia  
di quel seno che mi dà.

Gli occhi corrono in pariglia  
a precedere nei venti  
ariette gridelline,<sup>335</sup>  
la tristezza è ancora il fumo  
dell'inverno alle caldine

tutti gli orti verso il sole  
tutti i morti nelle aiuole  
di quel tepido profumo  
che in memorie di disfà.

---

<sup>335</sup> «ariette» si legge, ovviamente, con dieresi.

Quinari, senari e qualche settenario si combinano invece variamente, costituendone la base, ne *L'uomo delle caverne*, in *Pispola* e in *Canzoncina*. La prima breve poesia, indivisa e caratterizzata da una certa escursione sillabica che va dal quinario all'ottonario, si ricollega alle prime prove canzonettistiche di *Isola*, contrassegnate dall'uso della proparossitona irrelata in punta di verso. In questo caso, però, le sdruciole presenti non sono anarime ma si corrispondono esattamente e si collocano in punta ai versi che inaugurano i due periodi in cui si articola il testo, quasi a determinare, in qualità di termini percettivi<sup>336</sup> d'apertura, la struttura di una strofa composta rimata secondo lo schema /a<sub>s</sub>bc : a<sub>a</sub>pb<sub>c</sub>/:

Il tempo è un macero  
d'occhi e bocche dipinti,  
solo le ossa eterne.  
Ed un bambino lacero  
disegna sulla sabbia,  
la clava posata sui vinti,  
l'uomo delle caverne.

*Pispola*, poesia in tre strofette irregolari di versi brevi e brevissimi – dal trisillabo al settenario – presenta una parola sdruciola (in rima ipermetra col v. 3) e una tronca rispettivamente in punta al primo e all'ultimo verso quali segnali d'apertura e di chiusura. Inoltre, gli ultimi due versi del componimento, un quinario piano e un senario tronco, ricostruiscono interserialmente un endecasillabo regolare, quasi a reinventare il tipo di clausola strofica costituita da settenario tronco più quinario piano propria della canzonetta settecentesca<sup>337</sup>:

Uccelli a pispola	2 4
in piccoli guadagni	2 6
sei vispa	2
e non ti lagni.	4
Rifammi il verso	2 4
provaci ho perso	1 4
fischio e fischiotto.	1 4
Sai che m'aspetto?	1 4
Giungere a tiro	1 4

<sup>336</sup> Cfr. BARBIERI 2004, p. 43.

<sup>337</sup> A ciò si aggiunga la già citata prassi frugoniana di concentrare i pochi endecasillabi ammessi in clausola strofica.

d'un mortaretto.	4
Cadere in piume	2 4
<u>in quel barlume</u>	<u>2 4</u>
<u>di felicità.</u>	<u>5 → 2 4 10</u>

Da ultima, *Canzoncina* si compone di quattro quartine a rima alterna più un distico isolato formato, ancora una volta, da un quinario piano più senario tronco che, fusi intersversalmente, formano un endecasillabo scandito in 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sillaba. A ben vedere, endecasillabi intersversali si possono facilmente ricostruire anche a cavallo dei versi 1-2, 3-4 e 9-10, ottenendo identiche scansioni di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sillaba. La misura si ricostruisce invece tra i vv. 5-6, 7-8, 13-14 e 15-16 solo al prezzo di forzose dialefi, mentre nei rimanenti versi non si dà tale possibilità. La poesia si caratterizza comunque in senso canzonettistico specie per la chiusura su tronca anarima, per la cantabilità dei suoi versi brevi e per la circolarità della sua struttura dovuta al forte parallelismo tra il primo verso della prima quartina e il primo del distico finale:

1	La morte vuole	<u>2 4</u>
2	un cantabile antico,	<u>3 6 → 2 4 7 10</u>
3	il vecchio sole	<u>2 4</u>
4	che illumina il vico,	<u>2 5 → 2 4 7 10</u>
5	la pergolella	4
6	e l'acquasantiera	5
7	della cannella,	4
8	il fresco la sera.	2 5
9	Che bella cena	<u>2 4</u>
10	bevendo nel vino	<u>2 5 → 2 4 7 10</u>
11	la luna piena	2 4
12	col ponentino.	4
13	C'è chi t'invidia	1 4
14	il dono d'avere	2 5
15	per ogni insidia	2 4
16	un bel cavaliere.	2 5
17	La notte vuole	<u>2 4</u>
18	dormire con te.	<u>2 5 → 2 4 7 10</u>

Nel 1941, a seguito dell'edizione di *Poesie* per l'editrice Vallecchi, Adriano Seroni scriveva «È ormai noto che [...] la poesia di Gatto ha trovato una perfetta

sistemazione nella forma metrica della “canzonetta”»<sup>338</sup>, una forma che a quell’altezza cronologica si configura principalmente nella serie di quartine a rima alternata di settenari. Nel tempo le modalità canzonettistiche ampliano le proprie possibilità formali, alternandosi e talora sostituendosi alla canzonetta di settenari, che resta tuttavia una costante fino all’ultima raccolta *Desinenze*. Ad essa si affiancano quindi componimenti che organizzano altrimenti la medesima base settenaria, ripartendola in strofe disomogenee o in colate indivise, o che sostituiscono ad essa basi sillabiche differenti, fondate su moduli ritmici inerziali dalla cadenza prevalentemente dattilica. Le tipiche risorse formali della canzonetta (adozione di rime tronche, sdruciole e a contatto, iterazione di parole-rima, versi e strofe-*refrain*, ricostruzione intersversale di endecasillabi in sede di clausola, impiego del doppio quinario e di versi brevi e monotoni, costruzioni strofiche e sintattiche simmetriche) trovano applicazione tanto in componimenti formalmente regolari, quanto in poesie metricamente più distanti dal prototipo canzonettistico, al quale tendono ad avvicinarsi proprio grazie ad esse.

Alcune conferme dell’itinerario formale così sintetizzato e più diffusamente descritto nelle precedenti pagine può essere ottenuta dall’osservazione delle canzonette disperse, eliminate dalle raccolte definitive o non raccolte in volume.

Nelle *Nuove poesie* (1941-1949)<sup>339</sup>, ad esempio, accanto a componimenti canzonettistici che troveranno spazio nella prima sezione delle *Poesie d’amore* (1941-1949)<sup>340</sup>, se ne ritrovano altri che, sebbene poi scartati, presentano le caratteristiche formali proprie delle tendenze compositive del medesimo periodo. In *Prime* (1941-1942), sezione di *Nuove poesie* cronologicamente sovrapponibile grossomodo a quella di *Arie e ricordi* (1940-41), il modello attivo è quello della canzonetta di settenari: affianco a *La luna desolata*, poi confluita – come si è visto – nelle *Poesie d’amore*, si rinviene, ad esempio, un’*Arietta settembrina*, che canta la morte dell’estate in quattro quartine a rima alterna metricamente chiuse, formate da settenari (sia melici che con *ictus* di 3<sup>a</sup>), un senario (v. 14) e da tre ottonari concentrati nelle sedi finali della prima, della seconda e della quarta strofa (vv. 4, 8 e 16).

1 Ritornerà sul mare

4 6

---

<sup>338</sup> SERONI 1940, p. 115.

<sup>339</sup> GATTO 1950.

<sup>340</sup> Cfr. GATTO 2017, p. 201.

2	la dolcezza dei venti	3	6
3	a schiuder le acque chiare	2	4 6
4	nel verde delle correnti.	2	7
5	Al porto, sul veliero	2	6
6	di carrubbe l'estate	3	6
7	imbruna, resta nero	2	4 6
8	il cane delle sassate.	2	7
9	S'addorme la campagna	2	6
10	di limoni e d'arena	3	6
11	nel canto che si lagna	2	6
12	monotono di pena.	2	6
13	Così prossima al mondo	3	6
14	dei gracili segni,	2	5
15	tu riposi nel fondo	3	6
16	della dolcezza che spegni.	4	7

Poco oltre si rileva poi una *Lode per una fanciulla morta*, in quattro quartine a rima alterna di settenari, tutti melici ma fortemente inarcati da verso a verso e soprattutto da strofa a strofa; la sfasatura tra metro e discorso, complicata da una sintassi mossa da iperbati e anastrofi, strappa la lode funebre alle facili cadenze della canzonetta per intonarla in senso più doloroso e solenne, similmente a quanto era accaduto in *Lelio di Arie e ricordi*:

1	Una fanciulla è morta.	4	6
2	Svanendo nel respiro	2	6
3	dischiuse la sua porta	2	6
4	di luna e mute in giro	2	4 6
5	le apparvero le soglie	2	6
6	del mondo che beati	2	6
7	nell'anima ci scioglie.	2	6
8	Al dolce vento obliati	2	4 6
9	e nella luce d'oro	4	6
10	le parvero i capelli.	2	6
11	Rimase a mezzo il coro	2	4 6
12	dei monti, anche gli uccelli	2-3	6
13	si tacquero, stupita	2	6
14	cantò la vana storia	2	4 6
15	dell'amor suo, la vita	3-4	6
16	che scelse in questa gloria.	2	4 6

Confrontando le due poesie, così prossime per metro e atmosfera, si può osservare un fenomeno già rilevato per le più tarde *La forza degli occhi* e *Osteria flegrea*, vale a dire quella sorta di bilanciamento per cui, nella ricerca di una certa varietà ritmica – intesa a una problematizzazione della forma in accordo ai contenuti –, aritmie sillabico-accentuali e sfasature metrico-sintattiche non vengono perseguite contemporaneamente ma separatamente, dando la precedenza ora all’una ora all’altra soluzione. La canzonetta viene così intonata su note più gravi, evitandone però un’eccessiva concentrazione che possa stravolgere, rendendola irriconoscibile, la forma.

L’osservazione della sezione *La provincia del mare (1942-1943)* permette poi di riallacciare attraverso gli anni Quaranta l’apparizione del modulo dattilico-anfibrachico – affermatosi stabilmente a partire da *La forza degli occhi* – alla poesia degli anni Trenta, dove se ne rintraccia una prima ma non sistematica prova in ambito canzonettistico nella lirica *Alla mia bambina* di *Morto ai paesi*. La quinta poesia de *La provincia e il mare*, *La sera perduta*, presenta infatti sette quartine di novenari ad anfibrachi, sfrangiati in ottonari giambico-dattilici nelle sue stanze liminari:

1	I cieli son sempre soavi	2	5	8
2	fiorisce la primavera,	2	7	
3	ripartono azzurre le navi	2	5	8
4	appena scende la sera.	2	4	7
5	Il cuore non sa se la morte	2	5	8
6	con l’ala del vento già muove	2	5	8
7	le tenere palme alle porte	2	5	8
8	che specchiano il mare, se nuove	2	5	8
9	speranze nell’isola rosa	2	5	8
10	accendono a notte un chiarore	2	5	8
11	di lumi alle rive e riposa	2	5	8
12	sui molli silenzi l’amore.	2	5	8
13	Se tutto è perduto, in un nido	2	5	8
14	la sera è già sola, al profondo	2	5	8
15	le case dilungano il grido	2	5	8
16	lontano che strazia sul mondo	2	5	8
17	la vana speranza del cielo.	2	5	8
18	E poveri, azzurri di nulla,	2	5	8
19	fanali ad un soffio che il velo	2	5	8
20	dell’aria disperde, mortali	2	5	8
21	saremo in eterno. La sola	2	5	8

22	speranza sul volto dispera,	2	5	8
23	ci chiede l'estrema parola	2	5	8
24	che fermi sul labbro la sera	2	5	8
25	chiamata, perduta, la sera	2	5	8
26	rissosa d'uccelli di navi	2	5	8
27	di strade di primavera	2		7
28	profonde nei cieli soavi.	2	5	8

Nella stessa sezione spicca una *Canzonetta del marinaio*, componimento in due strofe differenti per dimensioni e schema rimico, ma costituite di settenari prevalentemente melici, secondo una prassi compositiva che diventerà assai frequente ne *La forza degli occhi*. Di rilievo risulta anche la simmetria con cui le rime tronche, vocaliche o consonantiche, riescono a distribuirsi simmetricamente tra le due stanze disomogenee, cadendo sotto accento di 2<sup>a</sup> nei loro secondi versi (*tram : là*) e in punta ai loro terzultimi (*sta : va*). La sintassi, sospesa, nominale e paratattica, organizzata in costruzioni parallelistiche e giustappositive, veicola un contenuto ellittico, semanticamente ambiguo e orientato al *non-sense*, anticipando i modi giocosi di certe canzonette de *La forza degli occhi*.

1	Insegne rosse e gialle	2	4	6
2	di tram e di fanciulle	2		6
3	che adocchiano il bel seno	2		6
4	e di gloria son fiere	3		6
5	e di gloria son brulle	3		6
6	se grida e porta sera	2	4	6
7	a scappellate azzurre		4	6
8	un marinaio e sta		4	6
9	con la sua bocca nera		4	6
10	giornale d'ogni mondo...	2	4	6
11	E gli alberi del vento	2		6
12	di là verso il profondo	2-3		6
13	cielo d'un monumento.	1		6
14	Ascendono con lento	2		6
15	molleggio e scale e troni	2	4	6
16	carrozze e donne belle	2	4	6
17	carrozze e donne nere.	2	4	6
18	Gira col suo sussurro	1	4	6
19	a braccio delle sere	2		6
20	il marinaio e va.		4	6
21	Gira ai balconi azzurro	1	4	6
22	colletto a cielo e a stelle.	2	4	6

Il gusto del gioco, che sarà anche dell'ultima raccolta *Desinenze*, torna in un gruppetto di poesie non raccolte in volume<sup>341</sup>, composte tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta e pubblicate nel 1964 da Cesare Vivaldi nell'antologia *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*<sup>342</sup>. Tra queste, dominate dai versi brevi e puntellate di rime tronche, spiccano, in particolare, le canzonette *Il Gadda*, in tetrastici di quinari rimati /sasa/, e *Canzoncina di Piazza del Popolo*, indivisa in quattordici quinari per lo più baciati e chiusi su rima tronca.

*Il Gadda*

È sempre intrepido  
ligio al dovere  
il Gadda lèpido  
e pasticciere.

Se in fiamme eretico  
scrive in dialetto  
soffre il solletico  
del suo diletto.

Poi, come un ibrido  
che per contegno  
ha il passo rigido  
del vecchio regno

rotto dall'asma  
ordina "fuoco"  
contro il fantasma  
del suo bel gioco.

*Canzoncina di Piazza del Popolo*

Un pederasta  
gioca a canasta  
dipingè astratto  
firma il contratto,  
la donna isterica  
vende all'America,  
il comunista  
vuole l'autista,  
chi cerca trova  
muro ed alcova,  
forse era magro  
ora è macrot.  
Viva il Canova  
e chi lo creò.

Oltre a una conferma statistica delle strategie formali adottate, da queste ultime osservazioni si è potuto ricavare come alcune delle soluzioni e dei modi, attivati con maggiore sistematicità nella produzione canzonettistica a partire dagli anni Cinquanta, trovino in nuce i propri germi già nella produzione poetica precedente. La longevità del metro e la costanza di certe soluzioni, seppure variabili nel tempo per produttività, fa della canzonetta il «cantabile antico» che sempre torna nella poesia gattiana.

<sup>341</sup> Cfr. GATTO 2017, pp. 703-710 e 794-796.

<sup>342</sup> VIVALDI 1967.



### 5.3 *Le canzonette di Biagio Marin: «un verso che xe senpre quello»*

Nell'antologia *Poeti italiani del Novecento* Mengaldo riconduce tanta parte della complessiva «melodicità affabile»<sup>343</sup> della lirica mariniana a «una melicità e una stroficità tradizionali [...] e [a] una versificazione [...] scorrevole, senza intoppi»<sup>344</sup>, imperniata com'è su paradigmi prosodici che tendono generalmente, se non alla più piatta monotonia, quantomeno a una certa regolarità nella riproduzione di determinate cellule ritmiche e all'armonizzazione di scansioni concorrenti<sup>345</sup>. Contribuisce quasi necessariamente a tale cantabilità l'adozione del dialetto gradese che con le sue frequenti apocopi predispone fisiologicamente la frequenza dei sonanti versi tronchi.

Se le imperanti quartine rimate di versi brevi «raramente debordanti sulle successive»<sup>346</sup> sono veicolo formale della diffusa musicalità della lirica mariniana, specifici fenomeni del metro-canzonetta vengono a metterne a punto il profilo, intensificandone fonicamente e ritmicamente la componente melica.

Dallo spoglio dell'opera mariniana effettuato sui tre volumi de *I canti de l'isola*<sup>347</sup> – considerati nel loro complesso come esito di una voce poetica che, pur modulandosi nel tempo, rimane sostanzialmente uguale a se stessa – emerge l'articolarsi delle tradizionali soluzioni canzonettistiche secondo nuovi e peculiari arrangiamenti.

Dall'analisi che segue si tenterà di evidenziare dunque, accanto ai richiami formali alla tradizione, le specifiche declinazioni e più in generale le consuetudini costruttive della canzonetta mariniana. I singoli testi verranno indicati facendo seguire al volume d'appartenenza il numero della pagina corrispondente delle edizioni di riferimento.

---

<sup>343</sup> MENGALDO 1978, p. 502.

<sup>344</sup> Ivi, pp. 503-504.

<sup>345</sup> Cfr. ZUCCO 2008.

<sup>346</sup> MENGALDO 1996<sup>a</sup>, p. 49.

<sup>347</sup> MARIN 1970, ID. 1981 e ID. 1994, da qui in poi rispettivamente *CII*, *CI2* e *CI3*.

### 5.3.1 La strofa: modalità di connessione doppia, continua e sistemi strofici doppi

Diversi componimenti presentano rime di collegamento, ora tronche ora piane, atte a legare tra loro le strofe in modo doppio o continuo.

La modalità di connessione a coppie, si fonda essa su un tipo di costruzione geminata o composta della strofa, quando non sia limitata a un solo paio di emistroke non si realizza mai né in forma “assoluta”, trovandosi il più delle volte accostata entro i componimenti ad altre soluzioni morfologiche – né in forma “pura”, presentando localizzate alterazioni rimiche le quali non sembrano però mai compromettere la tenuta del sistema di connessione doppia vigente.

Tra i componimenti costituiti da una sola coppia di emistroke, presenta una struttura geminata regolare per identità rimico-sillabica *CII* 102, componimento dove le due sub-unità esastiche sono tra loro collegate da un verso-*refrain* finale in rima coi loro secondi versi (/p<sub>6</sub>a<sub>6</sub>b<sub>7</sub>b<sub>5</sub>p<sub>5</sub>a<sub>5</sub> : p<sub>6</sub>a<sub>6</sub>c<sub>7</sub>c<sub>5</sub>p<sub>5</sub>a<sub>5</sub>/):

La gno fantulina  
l'ha un rîe d'arzeno,  
e su la barca nua  
color de l'ùa  
un risso d'oro  
che xe un tormento.

L'ha quindese ani:  
un supio de vento!  
La gola cantarina;  
sera e mantina  
un canto solo,  
che xe un tormento.

In *CI3* 38<sup>348</sup>, 54<sup>349</sup>, 296<sup>350</sup>, 705<sup>351</sup> e 724<sup>352</sup>, invece, la geminazione si fonda sulla sola identità dello schema rimico, corrispondente a /abba : acca/ nelle prime tre poesie e a /abba : cbbc/ nelle ultime due; si esemplifica con *CI3* 54, dove i vv. 4-5 terminano la stessa con parola-rima:

---

<sup>348</sup> Formula sillabica: [5 6 7 7 / 7 7 9 9].

<sup>349</sup> Formula sillabica: [5 5 9 5 / 7 7 6 9].

<sup>350</sup> Formula sillabica: [5 7 7 7 / 9 7 7 7].

<sup>351</sup> Formula sillabica: [5 5 6 7 / 5 7 6 7].

<sup>352</sup> Formula sillabica: [7 9 7 7 / 7 7 5 7].

Duto finío,  
 anche tramonta  
 la maravegia de le stele,  
 perdemo Dio.

No' voggio pêrde Dio,  
 voggio fôndeme in Elo,  
 luse del so sielo  
 intimo fior de l'amor mio.

Risulta invece composta la sola coppia di emistroke delle poesie *CI2* 1209 (/AbBa : caAc/)<sup>353</sup>, *CI3* 84 (/a<sub>t</sub>ba<sub>t</sub>b : a<sub>t</sub>ã<sub>t</sub>pa<sub>t</sub>/)<sup>354</sup>, 165 (/ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub> : ccb<sub>t</sub>b<sub>t</sub>/)<sup>355</sup>, 221 (/aabb : ccbb/)<sup>356</sup>, 223 (/pab<sub>t</sub>a : b<sub>t</sub>p/)<sup>357</sup>, 416 (/aabb : acca/)<sup>358</sup>, 421 (/abab : acca/)<sup>359</sup>, 434 (/pa<sub>t</sub>a<sub>t</sub>p : bba<sub>t</sub>/)<sup>360</sup>, 461 (/a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : pcca<sub>t</sub>/)<sup>361</sup>, 520 (/abab : bccb/)<sup>362</sup>, 591 /**ta<sub>t</sub>bb** : **a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>cc**/)<sup>363</sup>, 624 (**abba** : **ap**)<sup>364</sup>, 650 (/abab cbbc/)<sup>365</sup>, 681 (/abba : ãaa/)<sup>366</sup> e 804 (/abab : cbbc/)<sup>367</sup>.

In quest'ultimo gruppo di poesie meritano di essere meglio osservate, per ricchezza di peculiarità canzonettistiche, le emistroke composte anisoversali di *CI3* 591, caratterizzate, oltre che dalla serie baciata di tre rime-*refrain* nella seconda sub-unità, dall'iterazione della parola-rima «tepor» ai vv. 2 e 5 e dalle coppie di rime bacciate in chiusura:

Fémena, vien  
 col to tepor,  
 a consolâ, lisiera,  
 la gno povera sera.

Un giosso de tepor,  
 de bon odor  
 de 'na fémena in fior,

<sup>353</sup> Formula sillabica: [11 7 11 7 / 7 9 11 7].

<sup>354</sup> Formula sillabica: [5 7 7 9 / 5 7 5 7].

<sup>355</sup> Formula sillabica: [5 5 7 7 / 7 5 7 5].

<sup>356</sup> Formula sillabica: [5 7 5 7 / 5 5 5 7].

<sup>357</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 7 5].

<sup>358</sup> Formula sillabica: [7 7 7 5 / 7 5 5 7]. L'accoppiamento strofico ad opera della rima è affiancato qui dall'anafora che inaugura il primo verso di ciascuna delle due emistroke: «Anche me son passào», v. 1; «Anche me hê cantào», v. 5.

<sup>359</sup> Formula sillabica: [7 5 5 5 / 7 5 7 7].

<sup>360</sup> Formula sillabica: [7 9 9 7 / 9 7 7].

<sup>361</sup> Formula sillabica: [7 7 7 9 / 7 6 7 7].

<sup>362</sup> Formula sillabica: [7 7 5 11 / 11 7 5 7].

<sup>363</sup> Formula sillabica: [5 5 7 7 / 7 5 7 5 7].

<sup>364</sup> Formula sillabica: [9 7 5 7 / 5 7].

<sup>365</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 7 7 7 7].

<sup>366</sup> Formula sillabica: [7 5 7 9 / 7 7 7].

<sup>367</sup> Formula sillabica: [6 5 5 7 / 7 6 6 7].

rende più sconto  
el gelo del tramonto.

Parole-rima a suggello emistrofico si rinvencono anche nei tetrastici di *CI3* 221, poesia percorsa da fitte risposdenze sonore, spesso esito di figure poliptotiche e paronomastiche:

Soltanto i mati  
o forse anche i beati  
i conta l'ole,  
del gran mar le parole.

E me le conto  
senza êsse un santo,  
e canto e canto  
amorose parole.

Rilevante risulta infine la combinazione del nesso sillabico settenario tronco più quinario, riscontrabile in sede di chiusura di componimento in *CI3* 165, dove il quinario è tronco, e in *CI3* 223, dove il verso breve è piano; la ricostruzione intersversale dell'endecasillabo realizzata con la variante tronca del quinario reinterpreta la tradizione dello stilema canzonettistico dilatandone lo spettro delle possibilità:

*CI3* 165

I prega, i prega  
piegài sul siol,  
sentai su 'na cariega,  
ma pegando ché i vol?

I volarave Dio  
sul sovo lío,  
ma in cuor la voglia duol  
del grandò sol.

*CI3* 223

La sente de violari,  
el bon odor la emana  
de duto un gran zardin,  
epur la sè lontana.

No posso fâ camin  
per pur rivâla.

Tra i componimenti pluristrofici non sono riconducibili a un solo modello morfologico i componimenti *CII* 374, *CII* 470, *CII* 1177 e *CI3* 495 dove strofe geminate, composte e indivise si trovano ora giustapposte ora alternate a formare rispettivamente sistemi strofici complessi, vale a dire interessati dall'accostamento o

dall'iterazione non alternata di più modelli morfologici, e sistemi strofici doppi, caratterizzati cioè dalla regolare alternanza di differenti tipi strofici.

Su ben tre tipi morfologici differenti si plasmano ad esempio le tre coppie di emistroke di *Baso del vento* (CII 374), dove a una prima strofa geminata ne seguono una seconda composta isoversale e una composta anisoversale, a formare un sistema complesso: A: /A<sub>6+6</sub>b<sub>9</sub>c<sub>6</sub> : A<sub>6+6</sub>b<sub>9</sub>c<sub>6</sub>/, B: /A<sub>7+7</sub>b<sub>9</sub>c<sub>6</sub> : C<sub>6+6</sub>b<sub>9</sub>a<sub>6</sub>/, C: /A<sub>6+6</sub>b<sub>9</sub>c<sub>6</sub> : C<sub>6+6</sub>b<sub>9</sub>a<sub>6</sub>c<sub>3</sub>/.

CII 470 si fonda invece su un sistema strofico doppio, per cui in prima e terza posizione si ritrova una coppia di emistroke geminate secondo formula rimico-sillabica /a<sub>p/15</sub>b<sub>7</sub>bc<sub>t</sub> : a<sub>p/15</sub>d<sub>7</sub>dc<sub>t</sub>/, mentre in seconda sede si rileva la strofa indivisa /e<sub>5</sub>f<sub>7</sub>f<sub>7</sub>e<sub>7</sub>/.

La modificazione nel primo e nel terzo gruppo strofico dell'uscita versale della prima delle due rime di collegamento (/a/) dello schema – realizzata rispettivamente nelle versioni piana e tronca – non pare qui abbastanza significativa da dare forma a due diverse tipologie strofiche. Due anfore aprono simmetricamente i primi due versi delle emistroke della prima coppia strofica, a marcare anche stilisticamente la sovrapposibilità metrica tra esse:

Ninte t'ha dào  
se no' tu brusi duta,  
se amor no' t'ha distruta  
fassina d'un falò.

Ninte xe stào  
se duto 'l to profumo  
andào no' 'l xe co' 'l fumo,  
nùo fior de basigò.

El patimento  
el deve dâte l'ala:  
mirabile farfala,  
che s'alsa al firmamento.

Te meta in fior  
violensa de reciami  
comò prào de ciclami  
che 'l sol ha de brusà.

La boca e 'l cuor  
spalanca a la to istàe;  
le fogie spanpanàe  
in tera, fa pietà.

*CII* 1177, invece, fa seguire alla prima coppia di emistroke geminate (schema rimico /taab : pccb/) una seconda di tipo composto (schema rimico /paab : bccb/), determinando un sistema strofico doppio di tipo “minimo”, basato cioè sull’alternanza di due sole realizzazioni strofiche, una per ciascun tipo morfologico. Malgrado l’apparente carattere composto della prima coppia di strofe, dovuto alla divergenza della terminazione irrelata del primo verso di ogni emistrofa, si è ritenuto di interpretare il doppio tetrastico come geminato in base alla consuetudine compositiva dell’autore a far corrispondere entro una stessa strofa – e, in questo caso, tra strofe – uscite piane e tronche anarime, come si trattasse di “rime-zero” perfettamente equipollenti<sup>368</sup>; se ne ricava l’equivalenza tra la chiusura versale ossitona e quella parossitona in apertura di emistrofa e di conseguenza il carattere geminato della coppia strofica. In questa, come in molte delle poesie mariniane, le stanze variano costantemente la propria formula sillabica, assestando qui i propri versi su misure imparisillabe comprese tra il quinario e il novenario<sup>369</sup>.

De gran d’oro furlan  
 e de rosse sariese,  
 de more tolte da le sese,  
 xe nato quel to viso.

E la frescura  
 de la to boca viola  
 savor d’una susina mola,  
 s’un ramo in paradiso.

L’agua de rogia  
 ai vogi ha dào ’l so lume,  
 del mar le bianche spiume,  
 rìe dai to dinti.

Te basa adesso i vinti  
 el sol el te caressa,  
 se mola la to dressa  
 nei matini splendinti.

---

<sup>368</sup> Ne sia un esempio valido per tutti quanto accade nella regolarissima *Un piccolo saludo* (*CII* 442), poesia in strofe indivise di settenari tutte rimate /abba/, dove la terza stanza presenta nei versi esterni le terminazioni anarime, nell’ordine, piana e tronca (/paat/), rispettando l’incrocio di corrispondenze dello schema di base.

<sup>369</sup> Formula sillabica: [7797/5797//5775/7777].

A diversi modelli di strofa composta si rifanno infine le due coppie di emistroke di *C13* 495 (schema rimico /aabb : cbbc/, per la prima coppia; /abab : bccb/, per la seconda)<sup>370</sup>, dando luogo ancora una volta a un sistema strofico doppio “minimo”:

Mai la morte, la vita lodo,  
anche se godo,  
anche se per un momento,  
del gno murî, el ritmo lento.

La vita umana  
zogia e tormento,  
quiete de vento,  
canson lontana.

A volte un omo cage,  
una vita xe rota,  
su più lontane spiage  
una barca xe in seco, imota.

Nissun sa la so rota  
nessun sa la so rada,  
la fin de la so strada,  
l’ora última, ignota.

Diversi altri componimenti che presentano al loro interno coppie strofiche geminate o composte secondo lo schema rimico – e, meno frequentemente, anche secondo quello sillabico – possono essere in ultima istanza ricondotti a sistemi strofici doppi di tipo “minimo” o, d’altra parte, a sistemi strofici complessi. Nel *corpus* preso in esame tra i componimenti combinanti tipi morfologici diversi per lo schema delle rime si rileva l’occorrenza di coppie strofiche geminate o composte per la formula rimica nei seguenti<sup>371</sup>:

E. 1 Poesie con coppia geminata:

1. *C11* 527 : D: /abba : acca/, P: /abba/<sup>372</sup>;

---

<sup>370</sup> Formula sillabica: [9 5 8 9 / 5 5 5 // 7 7 7 9 / 7 7 7 7]. L’identità grafico-fonematica delle parole-rima ai vv. 10-13 dà luogo a rima equivoca.

<sup>371</sup> Nella schematizzazione che segue si sono voluti distinguere i sistemi strofici doppi “minimi”, caratterizzati dall’accostamento, ora in sede dispari (D) ora in sede pari (P), della sola realizzazione strofica per ciascun tipo morfologico, da quelli che si sono definiti “sistemi strofici complessi”, indicando sinteticamente le strutture dei primi con le maiuscole D e P e quelle dei secondi con le prime lettere dell’alfabeto fatte susseguire secondo l’ordine di comparsa nel componimento corrispondente. Gli schemi, quando non indicanti in pedice la formula sillabica, sono da considerarsi rappresentativi del solo schema delle rime. Le formule sillabiche particolarmente articolate dei componimenti sono state riportate separatamente in nota.

<sup>372</sup> Formula sillabica: [7 7 5 7 / 7 7 7 7 // 7 7 7 7].

2. 566: A: /a<sub>5</sub>b<sub>7</sub>pb : a<sub>5</sub>c<sub>7</sub>pc/, B: /p<sub>5</sub>a<sub>7</sub>pa/ → ABB;
3. 679: cfr. E. 6 n. 3;
4. 804: A: /apaxb̃<sub>t</sub> : cpcxb̃<sub>t</sub>/, B: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub>/, C: /paat/ → ABC<sup>373</sup>;
5. 1173 A: /abba : acca/, B: /abba/ → AAB<sup>374</sup>;
6. CI2 165: A: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/, B: /abba/ → ABB<sup>375</sup>;
7. 234: D: /abba/, P: /abab : cbc<sub>b</sub>/<sup>376</sup>;
8. 477: D: /abba : acca/, P: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub>/<sup>377</sup>;
9. 478: D: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub>/, P: /abba : acca/<sup>378</sup>;
10. 522: D: /abab/, P: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/<sup>379</sup>;
11. 682: D : /abab : acac/, P : /c<sub>t</sub>ddc<sub>t</sub>/<sup>380</sup>;
12. 577: D: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/, P: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/<sup>381</sup>;
13. 713: A: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/, B: /abba/, C: /aabb/ → ABC<sup>382</sup>;
14. 967: D: /a<sub>8</sub>bba : acca/, P: /a<sub>8</sub>bba<sub>t</sub>/;
15. 1264: D: /abba : acca/, P: /cddc/<sup>383</sup>;
16. 1325: D: /a<sup>a</sup><sub>t</sub>bba<sup>b</sup><sub>t</sub> : a<sup>a</sup><sub>t</sub>cca<sup>b</sup><sub>t</sub>/, P: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a/<sup>384</sup>;
17. CI3 71: A: /aabb/, B: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/ C: /abba/ → ABC<sup>385</sup>;
18. 123: A: /aabb/, B: /abab/, C: /abba : acca/ → ABC<sup>386</sup>;
19. 157: D: /abba/, P: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/<sup>387</sup>;
20. 308: D: /abba acca/, P: /abba/<sup>388</sup>;
21. 346: D: /abab : cca/, P: /a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>bb/<sup>389</sup>;

<sup>373</sup> Formula sillabica costante [9 7 7 7].

<sup>374</sup> Formula sillabica: [5 11 11 7 / 5 11 7 11 // 5 7 11 11 / 5 11 11 7 // 5 11 7 7].

<sup>375</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 9 5 7 7 // 7 9 9 7 // 9 9 5 5].

<sup>376</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 7 7 9 9 / 7 7 7 7].

<sup>377</sup> Formula sillabica: [5 7 7 7 / 7 7 7 7 // 7 7 7 7].

<sup>378</sup> Formula sillabica: [9 7 7 7 // 7 7 7 7 / 7 7 7 9].

<sup>379</sup> Formula sillabica: [5 7 7 9 // 9 7 7 7 / 7 9 7 9].

<sup>380</sup> Formula sillabica: [7 7 7 9 / 11 7 9 7 // 7 7 7 11].

<sup>381</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 7 7 7 7 // 5 5 7 7].

<sup>382</sup> Formula sillabica: [5 4 6 7 / 5 6 5 7 // 7 7 7 7 // 7 5 7 7].

<sup>383</sup> Formula sillabica: [10 7 7 7 / 7 7 5 7 // 7 7 5 7].

<sup>384</sup> Formula sillabica: [5 7 7 7 / 5 9 7 6 // 5 7 7 5].

<sup>385</sup> Formula sillabica: [5 5 5 5 // 5 7 7 7 / 7 5 7 7 // 5 5 7 7]. Fondendo interserialmente le prime due misure dei due tetrastici geminati, la formula sillabica della coppia può essere riscritta come quella di due tristici entrambi formati da un endecasillabo più due settenari e rimati /Aab<sub>t</sub> : Ccb<sub>t</sub>/; tale operazione combinatoria, anomala in ambito canzonettistico per i versi iniziali di strofa, permette dunque di costruire in modo perfettamente regolare la coppia strofica sia dal punto di vista rimico che sillabico.

<sup>386</sup> Formula sillabica: [7 7 7 5 // 7 7 7 7 // 5 5 7 7 / 5 7 7 7].

<sup>387</sup> Formula sillabica: [5 5 5 5 // 5 7 5 7 / 5 7 7 5].

<sup>388</sup> Formula sillabica: [6 5 5 5 / 6 7 6 6 // 7 7 7 7].

<sup>389</sup> Formula sillabica: [5 6 7 6 / 5 5 5 5 // 5 5 5 6].



22. 369: D: /a<sub>7</sub>bba : a<sub>7</sub>cca/, P: /a<sub>7</sub>b<sub>5</sub>b<sub>7</sub>a<sub>7</sub>/;
23. 469: A: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a/, B: /abab : acac/, C: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/ → ABC<sup>390</sup>;
24. 481: D: /aabb : caac/, P: /aabb/<sup>391</sup>;
25. 483: D: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/, P: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : cb<sub>t</sub>b<sub>t</sub>c/<sup>392</sup>;
26. 546: D: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : cb<sub>t</sub>b<sub>t</sub>c/, P: /aabb/<sup>393</sup>;
27. 556: D: /abba/, P: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/<sup>394</sup>;
28. 692: cfr. E. 6 n. 25;
29. 698: D: /aabb : ccbb/, P: /aabb/<sup>395</sup>;
30. 713: D: /abba/, P: /abba : acca/<sup>396</sup>;
31. 765: D: /abba : acca/, P: /abba/<sup>397</sup>;
32. 803: D: /abba : acca/, P: /abba/<sup>398</sup>;
33. 820: D: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/, P: /abba/<sup>399</sup>;
34. 826: D: /aab<sub>t</sub>b<sub>t</sub> : ccb<sub>t</sub>b<sub>t</sub>/, P: /aabb/<sup>400</sup>.

## E2. Poesie con coppia composta:

1. *CII* 519: cfr. E. 6 n. 2;
2. 715: D: /p<sub>7</sub>aab : b<sub>7</sub>cbc/, P: /a<sub>7</sub>bab/<sup>401</sup>;
3. 773: A: /a<sub>7</sub>bba<sub>t</sub> : c<sub>7</sub>a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>c /, B: /a<sub>7</sub>bba/, C: /a<sub>7</sub>bab/ → ABCB;
4. 824: A: /a<sub>7</sub>bba<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>cca<sub>t</sub>/, B: /a<sub>7</sub>bba/ → ABBB<sup>402</sup>;
5. 1176: A: /t<sub>8</sub>aap/, B: /a<sub>8</sub>bba/, C: /a<sub>8</sub>bbp : p<sub>8</sub>bba<sub>t</sub>/, D: /a<sub>8</sub>b<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a/ → ABCD;
6. 1192: A: /abba : atc : ð<sub>t</sub>cað<sub>t</sub>/, B: /abba/, C: /aabb/ → ABC<sup>403</sup>;
7. 1321: D: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub> : pcc<sub>t</sub>b<sub>t</sub>/, P: /abba/<sup>404</sup>;
8. 1324: A: /a<sub>t</sub>ba<sub>t</sub>b : a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>cc/, B: /abab/, C: /abba/ → ABC<sup>405</sup>;

<sup>390</sup> Formula sillabica: [5 7 5 7 // 7 5 7 7 / 5 7 7 11 // 7 5 7 9].

<sup>391</sup> Formula sillabica: [5 5 5 5 / 5 5 7 5 // 5 7 5 5].

<sup>392</sup> Formula sillabica: [7 7 5 5 // 7 7 5 7 / 7 7 5 5].

<sup>393</sup> Formula sillabica: [7 7 7 5 / 7 7 7 7 // 5 5 7 7].

<sup>394</sup> Formula sillabica: [5 9 9 5 // 5 7 7 7 / 5 5 7 7].

<sup>395</sup> Formula sillabica: [5 6 5 5 / 5 5 5 5 // 7 7 7 7].

<sup>396</sup> Formula sillabica: [7 5 7 7 // 5 7 7 7 / 7 7 7 7].

<sup>397</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 7 7 9 7 // 7 5 5 7].

<sup>398</sup> Formula sillabica: [7 7 5 5 / 5 5 7 7 // 5 7 7 9].

<sup>399</sup> Formula sillabica: [5 5 5 7 / 5 5 5 5 // 5 5 5 5].

<sup>400</sup> Formula sillabica: [5 5 7 5 / 7 5 5 5 // 5 5 5 7].

<sup>401</sup> Il secondo verso del tetrastico indiviso finale è ipometro per un'unità sillabica.

<sup>402</sup> Formula sillabica regolare, solo il v. 3 risulta ipometro per un'unità sillabica.

<sup>403</sup> Formula sillabica: [6 6 7 7 / 3 4 4 / 6 4 6 4 // 6 6 6 4 // 6 6 4 6]. Qui, in luogo di una composizione doppia se ne osserva una multipla per le prime tre strofette.

<sup>404</sup> Formula sillabica: [7 9 9 9 / 7 7 7 3 // 5 7 7 5].

9. CI2 24: A: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub> : b<sub>t</sub>ccb<sub>t</sub>/, B: /abba/ → ABB<sup>406</sup>;
10. 25: D: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : b<sub>t</sub>ccb<sub>t</sub>/, P: /abab/<sup>407</sup>;
11. 99: D: /a<sub>5</sub>b<sub>7</sub>a<sub>7</sub>b<sub>5</sub>/, P: /a<sub>7</sub>bba : a<sub>7</sub>cac/;
12. 150: A: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : b<sub>t</sub>ccb<sub>t</sub>/, B: /abab/, C: /abba/ → ABCC<sup>408</sup>;
13. 324: A: /a<sub>7</sub>bab : b<sub>7</sub>c<sub>t</sub>c<sub>t</sub>b/, B: /a<sub>7</sub>bba/, C: /a<sub>7</sub>bab/ → ABCC;
14. 325: A: /abab/, B: /abba/, C: /abba : bcbc/ → ABC<sup>409</sup>;
15. 384: A: /abb : cca/ B: /aba : bcc/ → ABB<sup>410</sup>;
16. 474: D: /abba/, P: /abaab : caac/<sup>411</sup>;
17. 504: D: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : cb<sub>t</sub>cb<sub>t</sub>/, P: /abab/<sup>412</sup>;
18. 686: A: /a<sub>t</sub>b<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a<sub>t</sub> : b<sub>t</sub>ccb<sub>t</sub>/, B: /abba/ → ABB<sup>413</sup>;
19. 692: D: /a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>ba<sub>t</sub>b : ca<sub>t</sub>a<sub>t</sub>c/, P: /abba/<sup>414</sup>;
20. 693 : A: /a<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a<sub>t</sub>b<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/, B: /abab/, C: /abba/, D: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/ → ABCD<sup>415</sup>;
21. 898: A: /abba : ac<sub>t</sub>c<sub>t</sub>a/, B: /abba/ → ABB<sup>416</sup>;
22. 966: D: /abba/, P: /abba : acac/<sup>417</sup>;
23. 976: D: /ãbbã/, P: /abba : caac/<sup>418</sup>;
24. 1011: A: /abba : caac/, B: /abba/, C: /abab/ → ABC<sup>419</sup>;
25. 1033: D: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : ccca<sub>t</sub>/, P: /abab/<sup>420</sup>;
26. 1049: D: /abba/, P: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : ca<sub>t</sub>a<sub>t</sub>c/<sup>421</sup>;
27. 1051: D: /abba/, P: /abab : bcbc/<sup>422</sup>;
28. 1151: A: /abba/, B: /aabb/, C: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub> : pccb<sub>t</sub>/ → ABAC<sup>423</sup>;
29. 1204: A: /a<sub>t</sub>b : a<sub>t</sub>cca<sub>t</sub>/, B: /abba/ → ABB<sup>424</sup>;

---

<sup>405</sup> Formula sillabica: [8 7 7 10 / 7 7 5 7 // 7 5 7 7 // 7 5 7 7].

<sup>406</sup> Formula sillabica: [7 11 9 9 / 7 7 7 7 // 7 3 5 7 // 7 7 7 7].

<sup>407</sup> Formula sillabica: [5 7 7 6 / 7 7 3 7 // 7 7 7 7].

<sup>408</sup> Formula sillabica: [5 7 9 7 / 9 7 7 7 // 7 7 7 7 // 5 7 7 7 // 7 7 5 9].

<sup>409</sup> Formula sillabica: [5 7 9 5 // 5 7 7 5 // 5 7 7 7 / 7 7 7 7].

<sup>410</sup> Formula sillabica: [5 5 5 / 5 7 9 // 5 5 6 / 5 7 7 // 5 7 5 / 7 5 5].

<sup>411</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 5 9 5 5 9 / 7 7 6 7].

<sup>412</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 7 7 8 7 // 9 7 7 7].

<sup>413</sup> Formula sillabica: [7 7 9 9 / 7 5 7 7 // 7 9 5 7 // 9 5 9 9].

<sup>414</sup> Formula sillabica: [7 3 5 6 5 / 5 7 7 7 // 5 7 11 9].

<sup>415</sup> Formula sillabica: [5 7 7 11 / 7 5 7 6 // 5 7 7 5 // 5 7 5 5 // 7 5 5 5].

<sup>416</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 5 7 7 7 // 7 5 7 7 // 7 7 7 9].

<sup>417</sup> Formula sillabica: [7 7 7 9 // 5 7 9 9 / 5 9 9 7].

<sup>418</sup> Formula sillabica: [7 9 11 9 // 7 7 7 11 / 5 7 9 7].

<sup>419</sup> Formula sillabica: [11 5 9 11 / 9 7 9 9 // 7 9 11 11 // 9 7 9 7].

<sup>420</sup> Formula sillabica: [5 9 7 7 / 7 5 7 7 // 7 7 7 7].

<sup>421</sup> Formula sillabica: [5 11 7 11 // 7 7 8 2 7 / 7 6 7 9].

<sup>422</sup> Formula sillabica: [5 7 7 7 // 7 7 7 7 / 7 7 7 7].

<sup>423</sup> Formula sillabica: [7 7 11 11 // 9 9 7 7 // 7 7 7 7 // 7 7 9 11 / 7 7 7 7].

30. *CI3* 65: A: /aabb/, B: /ābbā/, C: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : ccb<sub>t</sub>b<sub>t</sub>/ → ABC<sup>425</sup>;
31. 90: E. 6 n. 16;
32. 138: D: /a<sub>t</sub>bbā<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>ca<sub>t</sub>c/, P: /abba/<sup>426</sup>;
33. 148: D: /abab/, P: /a<sub>t</sub>ba<sub>t</sub>b : ca<sub>t</sub>ca<sub>t</sub>/<sup>427</sup>;
34. 179: A: /ā<sub>t</sub>bbā<sub>t</sub>/, B: /abba/, C: /taab : acac/ → ABC<sup>428</sup>;
35. 192: A: /aabb : acca/, B: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/, C: /abab/, D: /abacbc/ → ABCD<sup>429</sup>;
36. 257: D: /abab : bccb/, P: /aabb/<sup>430</sup>;
37. 270: A: /abab : bccb/, B: /aabb/, C: /abba/ → ABC<sup>431</sup>;
38. 273: D: /aabb : bccb/, P: /aaaa/<sup>432</sup>;
39. 286: D: /abba : bccb/, P: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a/<sup>433</sup>;
40. 298: D: /ā<sub>t</sub>bbā<sub>t</sub> : bcbc/, P: /abab/<sup>434</sup>;
41. 348: A: /ax<sup>a</sup>x<sup>b</sup>a/, B: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a/, C: /ax<sup>b</sup>ax<sup>a</sup>/ → ABC<sup>435</sup>;
42. 362: D: /a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>bb : ca<sub>t</sub>a<sub>t</sub>c/, P: /abba/<sup>436</sup>;
43. 367: D: /abba/, P: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : b<sub>t</sub>ccb<sub>t</sub>/<sup>437</sup>;
44. 377: D: /atta/, P: /paab : bc<sub>t</sub>c<sub>t</sub>b/<sup>438</sup>;
45. 405: D: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : bcbc/, P: /abba/<sup>439</sup>;
46. 423: D: /abab/, P: /aabb : cbc/<sup>440</sup>;
47. 449: D: /papa : baab/, P: /aab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>/<sup>441</sup>;
48. 466: D: /abba : ccaa/, P: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub>/<sup>442</sup>;
49. 482: D: /abba/, P: /abab : bccb/<sup>443</sup>;

<sup>424</sup> Formula sillabica: [7 5 / 5 5 5 5 // 7 5 5 7 / 5 5 7 7].

<sup>425</sup> Formula sillabica: [5 5 7 7 // 7 7 5 7 // 7 7 9 9 / 7 7 9 11].

<sup>426</sup> Formula sillabica: [5 5 5 5 / 5 5 5 7 // 5 5 5 5].

<sup>427</sup> Formula sillabica: [5 7 5 7 // 7 7 7 7 / 6 7 7 7].

<sup>428</sup> Formula sillabica: [9 7 5 7 // 7 7 7 7 // 5 9 5 7 / 5 7 9 9].

<sup>429</sup> Formula sillabica: [6 6 6 5 / 6 6 6 7 // 7 5 5 5 // 7 7 7 7 // 5 5 5 5 5].

<sup>430</sup> Formula sillabica: [5 5 5 5 / 5 7 5 7 // 5 5 6 5].

<sup>431</sup> Formula sillabica: [7 7 9 7 / 7 7 7 5 // 7 7 7 7 // 6 6 7 11].

<sup>432</sup> Formula sillabica: [5 6 5 6 / 7 5 7 7 // 7 7 5 5].

<sup>433</sup> Formula sillabica: [9 7 7 7 / 9 5 7 7 / 5 7 7 7].

<sup>434</sup> Formula sillabica: [7 7 6 9 / 6 6 8 6 // 6 6 6 6].

<sup>435</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 7 7 7 7 // 5 5 7 9]. /x<sup>a</sup>/ corrisponde non a semplice unità lessicale ma a unità sintagmatica («le bone nove»).

<sup>436</sup> Formula sillabica: [8 7 7 7 / 9 7 7 7 // 7 7 5 5].

<sup>437</sup> Formula sillabica: [9 9 7 11 // 5 9 10 7 / 5 5 7 9].

<sup>438</sup> Formula sillabica: [7 7 11 11 // 10 7 9 7 / 5 6 5 5].

<sup>439</sup> La formula sillabica [5 7 5 5 / 7 7 7 7 // 5 7 5 5] contraddice il raggruppamento rimico, individuando l'alternanza di due diversi schemi sillabici nelle sedi dispari e pari.

<sup>440</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 11 7 7 9 / 5 9 11 11].

<sup>441</sup> Formula sillabica: [7 5 7 7 / 5 5 7 7 // 7 7 7 7].

<sup>442</sup> Formula sillabica: [9 5 5 7 / 7 5 7 11 // 9 5 7 7].

50. 491: D: /a<sub>7</sub>bba : c<sub>7</sub>bc<sub>7</sub>/, P: /a<sub>7</sub>bba/;
51. 500: D: /aabb/, P: /aabb : bccb/<sup>444</sup>;
52. 512: D: /abba/, P: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : c<sub>t</sub>c<sub>t</sub>aa/<sup>445</sup>;
53. 529: A: /abab : cbbc/, B: /abba/, C: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub>/ → ABC<sup>446</sup>;
54. 552: A: /abab/, B: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>cc/, C: /aabb/ → ABC<sup>447</sup>;
55. 575: D: /abba/, P: /a<sup>a</sup>a<sup>b</sup>bb : a<sup>a</sup>cca<sup>b</sup>/, 2<sup>448</sup>
56. 617: D: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a/, P: /aabb: bccb/<sup>449</sup>;
57. 625: D: /aabb/, P: /abab : bccb/<sup>450</sup>;
58. 663: D: /a<sub>t</sub>ba<sub>t</sub>b : a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/, P: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/<sup>451</sup>;
59. 712: D: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a : acac/, P: /abba/<sup>452</sup>;
60. 750: D: /aabb/, P: /aab<sub>t</sub>b<sub>t</sub> : b<sub>t</sub>ccb<sub>t</sub>/<sup>453</sup>;
61. 849: D: /a<sup>a</sup>a<sup>b</sup>bb : cca<sup>a</sup>a<sup>b</sup>/, P: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/<sup>454</sup>.

Negli schemi geminati e composti riprodotti si osserva la tendenza compositiva dell'autore a connettere le emistroke attraverso la replicazione di una coppia rimica dall'una all'altra sub-unità strofica. La rima-*refrain*, inoltre, può essere sia tronca che piana, senza che tra i due tipi di terminazione vi sia alcuna distinzione gerarchica in termini di funzione connettiva. L'equipollenza del valore della connessione ad opera di corrispondenze piane e tronche è testimoniato, oltre che dalla frequenza di utilizzo di entrambe le soluzioni, dall'indifferente coincidenza delle soluzioni ritornellistiche (relative all'iterazione di versi e parole-rima) ora con le une ora con le altre terminazioni.

Proprio l'azione connettiva degli elementi ritornellistici avvalorava e conferma la legittimità dell'operazione interpretativa che si è compiuta attribuendo una funzione connettiva alle rime iterate in strofe limitrofe, considerando dunque queste ultime come

---

<sup>443</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 5 5 5 7 / 5 5 7 5].

<sup>444</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 7 5 7 7 / 5 7 7 7].

<sup>445</sup> Formula sillabica: [5 9 7 7 // 5 5 5 7 / 7 5 7 5].

<sup>446</sup> Formula sillabica: [5 7 7 7 / 5 5 7 5 // 5 7 7 7 // 7 5 5 5].

<sup>447</sup> Formula sillabica: [9 6 9 7 // 7 5 7 7 / 7 7 5 7 // 7 5 7 7].

<sup>448</sup> Formula sillabica: [5 7 9 9 // 9 5 5 7 / 5 9 9 7]. /x<sup>b</sup>/ è rima equivoca.

<sup>449</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 5 5 7 7 / 5 5 6 5].

<sup>450</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 7 7 7 7 / 9 7 7 7].

<sup>451</sup> Formula sillabica: [5 7 5 7 / 7 7 7 7 // 7 7 7 7].

<sup>452</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 9 9 11 9 // 5 7 7 9].

<sup>453</sup> Formula sillabica: [5 7 5 7 // 5 5 5 7 / 5 7 7 5].

<sup>454</sup> Formula sillabica: [5 7 5 7 / 7 7 5 7 // 7 5 5 5].

sub-unità di un più ampio complesso strofico. Si riporta di seguito, a titolo esemplificativo, *Luse del sol* (CI2 1325), dove la geminazione è resa più esplicita dall'iterazione di parole-rima e un verso-*refrain*:

Luse del sol  
mio ultimo conforto  
a la gno barca porto  
là che più ninte duol.

Luse del sol  
de fosse doloroso fruto,  
e che distruse duto,  
luse senza duol,

el cuor beato  
el se dissolve, el svien  
ne l'ultimo seren  
del gran creato.

Altre forme di iteratività non visibili dallo schema rimico possono inoltre sostenere la costruzione doppia delle strofe. L'anafora ne è un esempio; si osservi in proposito CI2 682, dove l'apertura identica dei primi due tetrastici sottolinea il raggruppamento in coppia realizzato dallo schema rimico:

Hè visto tante stràe  
fiuríe de rose a mile,  
alegre e spanpanàe,  
ma vento e piova, púo, marsíle.

Hè visto tante pute solesàe  
co' carne luminose,  
passâ in trionfo per le stràe,  
piú bele de le rose.

Ma dopo tre stagion  
le gera za passíe:  
in mar, su le restíe,  
carne umiliàe che 'ndeva a remengon.

O ancora CI3 123, dove le anafore, oltre a evidenziare la geminazione della seconda coppia di tetrastici (vv. 9 e 13), suggeriscono l'accoppiamento delle prime due quartine indivise (vv. 1 e 5):

Do fiuri su la tola  
per ricordà Pinola  
andagia za a l'eterno  
l'ultimo inverno.

Do fiuri a ricordâla  
la nostra mare e suore,  
che gera duta un'ala,  
'na musica d'amore.

Dolse la gera  
e senza peso,  
ogni moto proteso  
a persuâde la tera.

Dolse e lisiera  
da la vose suadente,  
la xe andagia al ponente,  
la xe sparîa una sera.

Per quanto riguarda la mancata “purezza” di certe soluzioni connettive a coppie, variazioni localizzate alteranti nello specifico l'omogeneità del sistema geminativo si rinvencono, ad esempio, nelle poesie *CI2* 200 e *CI3* 528. Nel primo dei due componimenti si osservano tre coppie tristiche geminate che si corrispondono per formula rimica (ma non sillabica)<sup>455</sup> secondo lo schema /aab : ccb/, ad eccezione della prima emistrofa dell'ultima unità strofica che presenta un'alterazione dell'ordine rimico secondo la configurazione /aba/:

La casa mia  
l'hè costruîa  
nel canto.

Se pur tu vol seguîme,  
vien tra le rime,  
a bêve el mio vin santo.

Torna usignola  
che sita e sola  
scolta nel nío,

l'amor che canta  
sora ogni pianta,  
perso, sturdío.

La casa mia,

---

<sup>455</sup> Formula sillabica: [5 5 3 / 7 5 7 // 5 5 5 / 5 5 5 // 5 5 5 / 5 5 5 ].

nata nel vento  
che svola via.

Per abitâla  
tu verzi l'ala  
del sentimento.

La variazione che interessa la canzonetta *C13* 528, invece, non riguarda lo schema profondo ma la differente tipologia della rima di collegamento, tronca per la prima e piana per la seconda coppia di emistroke, similmente a quanto si è già potuto osservare in *C11* 470; anche qui l'alterazione non pare abbastanza consistente da dare forma a due diversi modelli morfologici; lo schema rimico può dunque essere così sintetizzato  $/a_{t/p}bba_{t/p} : a_{t/p}cca_{t/p}/$ . La formula sillabica è ancora una volta variabile, compaginando essa in modo irregolare quinari e settenari<sup>456</sup>.

Son senpre qua,  
che vardo e no capisso,  
senpre nuvisso  
che a nosse púo no' va.

Stago a vardâ  
che duto e duti passa,  
la zente a testa bassa,  
verso l'eternità.

El mondo, senpre quello,  
tanto che 'l par eterno,  
d'istàe, d'inverno,  
col sol, col gelo.

Ma senpre el me par belo  
ne la so biavitàe,  
ne le terre asslàe,  
nel volo d'un cardelo.

Per quanto riguarda i componimenti costituiti da strofe legate tra loro in modo continuo da una o più rime di collegamento, bisogna distinguere tra diverse modalità di costruzione e organizzazione strofica: alla più tradizionale geminazione continua si affiancano, infatti, sistemi strofici doppi di tipo continuo, dove si realizza cioè contemporaneamente alternanza degli schemi e connessione continua, e sistemi strofici

---

<sup>456</sup> Formula sillabica: [5 7 5 7 / 5 7 7 5 // 7 7 5 5 / 7 7 7 7].

complessi continui che vedono giustapporsi ed eventualmente ripetersi modelli rimici tra loro differenti ma collegati dalla presenza di rima-*refrain*.

Geminate continue regolari per formula rimico-sillabica si ritrovano soltanto in *CII* alle pp. 107 (/a<sub>7</sub>xax/, 3) , 425 (/a<sub>7</sub>abbx<sub>v</sub>/, 3), 543 (/p<sub>5</sub>/a<sub>7</sub>a<sub>7</sub>x<sub>v</sub>/, 3)<sup>457</sup>; identità dello schema rimico, ma non sillabico, lega invece le strofe continue di *Tristessa de la sera* in *CII* 433 (/xaaax/) <sup>458</sup> e di *Doman doman* in *CII* 616 (/x<sub>v</sub>aapx<sub>v</sub>/, 5, + /x<sub>v</sub>/ isolato finale)<sup>459</sup>. Si esemplifica con quest'ultima, che ai vv. 10-11 e 15 presenta alcune puntuali variazioni nella tipologia della terminazione rispetto allo schema di base sostituendo versi tronchi a versi piani; il verso-ritornello che apre ogni stanza viene ripetuto in posizione isolata al termine del componimento:

Doman doman.  
E veghevo zornàe  
luminose d'istàe  
piene de canti  
vasti fin ai munti, lontan.

Doman doman.  
'Varavo scritto un volume  
più fresco d'un fiume  
per duta la zente  
bon pan.

Doman doman.  
El doman più no' 'l vien,  
xe svaniò quel gno ben  
che fiuriva co' l'alba  
cò gero novo e san.

Doman doman.  
Za sfinio xe 'l gno zorno  
e no' l'ha più ritorno  
e son nùo qua a la fin,  
frede e svode le man.

Doman doman.

---

<sup>457</sup> Il primo verso della prima quartina è un quinario. Nelle strofe seguenti il primo verso è sempre settenario. Rispetto alle corrispondenti delle altre stanze, la rima di collegamento della seconda strofa è imperfetta per la parte consonantica: *cuor* : *sol* : *fior*.

<sup>458</sup> Formula sillabica: [7 5 9 7 7 // 7 7 7 7 7 // 7 7 7 7 7 ].

<sup>459</sup> Formula sillabica: [5 7 7 5 9 // 5 8 6 6 3 // 5 7 7 7 7 // 5 7 7 7 7 // 5].



Va incluso nel computo dei componimenti continui per schema rimico anche *CII* 721, dove la continuità è garantita dall'assonanza tra le rime tronche, talora imperfette, che inaugurano e suggellano i tre tetrastici; si noti l'iterazione della parola-rima «sol» ai vv. 1-5:

Maravegia del sol  
che vita dà a le piere,  
co' carezze lisiere  
el manda el mondo in fior.

Divinità del sol,  
de ela se nutrimo,  
dal baso primo  
a l'ultimo svol.

Pare e mare tu son  
e nostro Dio  
su ogni lío,  
musica e canzon.

La variazione dello schema rimico che talora si registra nella strofa finale dà invece luogo a sistemi strofici complessi: è così per *CII* 108 ( $/x_5a_9at/$ , 4, +  $/t_5a_9ta/$ ), *CII* 847 ( $/x_{17}abba/$ , 3, +  $/a_7bba/$ )<sup>460</sup>, per la prima delle due poesie di *CII* 285 ( $/x_7Aa_7x_7/$ , 2 +  $(/x_7Ax_7a_7/)$ <sup>461</sup>, per *CII* 622 ( $/a_6abbx_t/$ , 2 +  $/a_6ax_tx_tx_t/$ )<sup>462</sup> e *CII* 661 ( $/p_6aax_t : p_6aax_t/$  +  $/p_6a_t a_t x_t/$ )<sup>463</sup>. Si esemplifica con *CII* 108 e *CII* 847, che rispetto agli altri interrompono proprio nell'ultima strofa il legame di connessione continua con le precedenti; si noti inoltre come tutte le strofe di *CII* 108, meno ovviamente l'ultima, chiudano su una costante tronca anarima:

*CII* 108

Se 'vesso 'na casa  
quadrata, lontan in marina,  
la nova boscheta vissina,  
e davanti solo 'l gno mar!

*CII* 847

El fiore matutin  
nato el xe anche incùo:  
un baso selestin  
lisiero, da banbin  
incòra duto nùo.

<sup>460</sup> Nella prima quartina del componimento le rime /b/ corrispondono a  $/x_t/$ .

<sup>461</sup> La formula sillabica è regolare, salvo l'ipometria di un'unità nell'ultimo verso della prima stanza.

<sup>462</sup> Fa eccezione rispetto al dominante isosillabismo il v. 9, costituito da un novenario.

<sup>463</sup> Mentre i versi centrali dei primi due tetrastici condividono le medesime terminazioni rimiche (*riva* : *briva* : *riva* : *stiva*) rendendosi in questo modo responsabili di una geminazione strofica, la variazione delle uscite dei medesimi versi nell'ultimo tetrastico viene a distinguere quest'ultimo dai primi; nonostante ciò, la continuità resta garantita dalla rima di collegamento finale.

Se 'vesso 'na casa  
co' grandi barcuni, che varda  
el sol a ponente, che tarda  
sul leto de ruose a murî!

Se 'vesso 'na casa  
piena de silensio e de bianco,  
per scônde 'l gno cuor che xe stanco  
de catâsse senpre per strà!

Se 'vesso 'na casa  
co' drento la fêmena mia,  
per dâ-'i sta gno manincunia,  
co' un pianto diroto sul sen,

e dîli che son  
fantulin che serca so mare,  
su l'ora che termina 'l dì  
e in sielo le stele vien ciare.

Lo meto sul cussin  
perché tu dormi incòra:  
no' voggio tôte el sono,  
sufîâte via 'l bel sogno  
che incòra te inamora.

Quii sogni de banbin  
xe púo la mia ricchezza,  
cô fresca tu tu vien  
a dîme el tovo ben  
a dâme la belessa;

e l'anema s'incanta  
de quela to frescura  
ne l'aria incòra azura  
e la canta, la canta.

Casi piú articolati di sistemi strofici complessi continui si registrano, ad esempio, in *Solo la ciesa* (CII 623) e in *Signor, son pronto* (CII 823); nella prima delle due poesie due differenti schemi tra loro collegati dalla medesima rima-*refrain*, A: /a<sub>5</sub>abbx<sub>l</sub>/ e B: /a<sub>5</sub>bbax<sub>l</sub>/, si combinano variamente secondo il *pattern* AAABBA:

Solo la ciesa,  
oltro no' gera  
e scure tane  
le case umane  
su quel sabion.

Nel gran silensio  
del spássio imenso  
quel bulighèò  
drento un canèò  
senza rason.

Nissun lo veghe  
né sol né stele  
e senpre el passa  
fumata bassa  
ogni stagion.

Pur, drento ai cuori  
garghe preghiera;  
a primavera  
do vogi mori

sensa passion.

Passeva 'l vento,  
passeva 'l canto,  
co' elo 'l pianto  
e ogni lamento  
in vagasion.

Silensio in giro:  
solo un sospiro  
del mar comosso  
sora d'un dosso  
gera in tension.

Nel secondo componimento si compaginano ben tre diversi tipi morfologici – A: /a<sub>7</sub>pax/, B: /x<sub>7</sub>aax/, C: /p<sub>7</sub>aax/ – disposti secondo la configurazione ABCC; è interessante osservare come il sistema di anafore venga a legare le strofe a due a due suggerendo un'organizzazione in emistrofe che darebbe luogo a una prima coppia composta (/a<sub>7</sub>pax : x<sub>7</sub>bbx /) e una seconda coppia geminata (/p<sub>7</sub>aax : p<sub>7</sub>bbx/):

Signor, son pronto, 'ndemo:  
hè calagia la vela,  
hè messo drento 'l remo  
co' la man più sicura.

Signor, no hè paura  
de l'onbra del to regno  
s'anche son poco degno  
de la to gloria pura.

La note de la pase  
la note del riposo  
al to antico amoroso  
dopo la granda arsura.

La note senza stele,  
la note de la morte,  
la casa senza porte  
su la granda pianura.

Altri componimenti strutturati secondo sistemi strofici complessi di tipo continuo si registrano in: *CII* 1152 (A: /apax<sub>t</sub>/, B: /aapx<sub>t</sub>/, C: /x<sub>t</sub>ddx<sub>t</sub>/ → ABAC)<sup>464</sup>; *CII* 1295, dove la continuità tra le stanze disomogenee è garantita dalla tronca anarima costante in

---

<sup>464</sup> Formula sillabica: [11 9 7 7 / 11 7 7 7 / 11 9 7 7 / 9 7 7 7].

chiusa strofica (A: /apat/, B: /paat/, C: /taat/ → ABC)<sup>465</sup>; *CI2* 314 (A: /ax<sub>t</sub>ax<sub>t</sub>/, B: /a<sub>t</sub>x<sub>t</sub>a<sub>t</sub>x<sub>t</sub>/ → AAB)<sup>466</sup>, facilmente e, a ben vedere, piuttosto legittimamente assimilabile a una geminata continua regolare per schema rimico non fosse per la sostituzione, ancora una volta nell'ultima stanza, dell'uscita piana dei versi dispari con una terminazione tronca; *CI2* 920 (A: /ax<sub>t</sub>ax<sub>t</sub>/, B: /x<sub>t</sub>aax<sub>t</sub>/ → AAB)<sup>467</sup>, anch'essa alterata nello schema rimico nell'ultimo tetrastico; *CI3* 641 (A: /axxa/, B: /xaax/, C: /axax/ → ABC)<sup>468</sup>. Complessità e variazione finale si combinano infine in *CI3* 44, dove la strofa conclusiva scardina il sistema di iterazione rimica stabilito nelle prime tre stanze (A: /xaax/, B: /pa<sub>t</sub>a<sub>t</sub>x /, C: /aabb/ → ABAC)<sup>469</sup>.

Si registra infine una sola occorrenza di sistema strofico doppio di tipo continuo in *CII* 532, componimento in tre strofe di settenari dove la prima e l'ultima presentano la medesima formula rimica /a<sub>7</sub>pax<sub>t</sub>/ mentre quella centrale presenta il profilo /p<sub>7</sub>aax<sub>t</sub>/; nonostante l'alternanza delle formule rimiche, marcata dalla presenza del verso-*refrain* alla fine della prima e dell'ultima stanza, la continuità è data, oltre che dalla rima tronca di collegamento in chiusa di ogni tetrastico, dalle anfore lessicali e dai parallelismi sintagmatici che aprono tutte le stanze (vv. 1, 5, 9), dall'iterazione ai vv. 2, 7 e 10 della parola tematica «note», compresa entro sintagmi preposizionali dal costante valore spazio-temporale, nonché dalla ripresa anaforica di «dentro» ai vv. 3 e 6, la quale viene a istituire una continuità di tipo semantico-formale tra le prime due strofe:

Crìo de stela che cage  
in te la note biava  
drento nel mar a màgie  
che n' la mola più.

Crìo de grilo agostano  
drento 'l veludo d'aria  
in note solitaria,  
co' 'l sielo d'oro e blu.

Crìo de puta che scanpa  
ne la note serena  
che i questurini agranpa  
e che no' i mola più.

<sup>465</sup> Formula sillabica: [5 6 6 6 / 5 6 6 6 / 5 6 6 7].

<sup>466</sup> Formula sillabica: [5 7 7 7 // 7 7 7 7 // 7 7 7 11].

<sup>467</sup> Formula sillabica: [9 7 7 7 // 9 9 9 9 // 7 9 5 9].

<sup>468</sup> Formula sillabica: [7 7 9 9 // 7 7 7 9 // 5 7 5 7].

<sup>469</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 11 11 9 7 // 11 7 9 7 // 9 5 9 7].

In un discreto numero di componimenti la connessione strofica ad opera di un elemento ritornellistico – sia esso di tipo rimico, lessicale o versale – si realizza a distanza tra strofe non limitrofe. Quando le stanze tra loro legate si corrispondono per schema rimico o rimico-sillabico e si alternano a quelle sciolte da nessi connettivi, vengono a delinearsi dei sistemi strofici doppi. Si riportano nella seguente enumerazione le occorrenze registrate per tale tipo di fenomeno:

E. 5

1. *CII* 101: D: /a<sub>6</sub>pa/, P: /x<sub>6</sub>px/, 4;
2. *CII* 570: D: /x<sub>7</sub>aaX/, P: /a<sub>7</sub>bba/, 3;
3. *CII* 588: D: /X<sub>6+6</sub>a<sub>9</sub>a<sub>9</sub>x<sub>6</sub> /, P: /A<sub>6+6</sub>b<sub>9</sub>b<sub>9</sub>a<sub>6</sub>/, 3<sup>470</sup>;
4. *CII* 907: D: /x<sub>5</sub>a<sub>7</sub>x<sub>7</sub>a<sub>7</sub>/, P: /a<sub>7</sub>bab/, 3;
5. *CI2* 1064: D: /x<sub>7</sub>aaX<sub>v</sub>/, P: /a<sub>7</sub>bba/, 4<sup>471</sup>;
6. *CI2* 1322: D: /x<sub>5</sub>aaX<sub>v</sub>/, P: /a<sub>5</sub>bba/, 3.

Quando il numero complessivo delle strofe è pari a tre, l'iterazione dell'elemento connettivo conferisce al componimento una struttura circolare, tanto più evidente quanto è consistente la tipologia di *refrain*:

Pase de Dio,  
del Dio che più no' crea,  
del mar intorno al liò  
cô dorme la marea;

côs vien ogni tormento  
nel cuor che senpre brusa,  
e tase in aria 'l vento  
e tase fin la musa.

Pase de Dio  
de là d'ogni creato  
che score comò un rio  
nel silensio beato.

*CII* 907.

<sup>470</sup> Il verso-*refrain* delle stanze prima e terza presenta una lieve variazione nella seconda occorrenza («La vera del posso la 'veva 'l leon», v. 1; «La vera del posso no' l'ha più leon», v. 9).

<sup>471</sup> La parola-rima in chiusura delle strofe dispari dà luogo a rima equivoca.

Sistemi strofici complessi vengono a definirsi invece quando le strofe connesse a distanza divergono per morfologia o, pur caratterizzate da identità dello schema, vengono ad accostarsi a quelle sciolte senza regolare alternanza.

E. 6

1. *CII* 481 A: /x<sub>9</sub>axa<sub>7</sub>/ B: /a<sub>9</sub>bba<sub>7</sub>/ → ABBA<sup>472</sup>;
2. 519: A: /paab : cpcb/, B: /x<sup>a</sup>px<sup>b</sup>x<sup>c</sup>/, C: /paat/, D: /abba/, E: /x<sup>a</sup>x<sup>a</sup>x<sup>c</sup>x<sup>b</sup>/ → ABCDE<sup>473</sup>;
3. 679: A: /a<sub>8</sub>aa<sub>x</sub> : b<sub>8</sub>b<sub>8</sub>b<sub>4</sub>x<sub>4</sub>/, B: /x<sub>8</sub>x<sub>8</sub>b<sub>t4</sub>b<sub>t8</sub>/, C: /a<sub>8</sub>b<sub>8</sub>b<sub>7</sub>a<sub>8</sub>/ → ABC<sup>474</sup>;
4. 784: A: /x<sub>7</sub>AAx<sub>7</sub>/, B: /a<sub>7</sub>A<sub>t</sub>b<sub>9</sub>a<sub>t7</sub>/, C: /a<sub>t7</sub>BBa<sub>t7</sub>/ → ABAC;
5. 908: A: /x<sub>a</sub>pa<sub>x</sub>/, B: /abpba/, C: /aaatx/ → ABC<sup>475</sup>;
6. 936: A: /axxa/, B: /apaa/, C: /xããx/ → ABC<sup>476</sup>;
7. 1029: A: /xaxa/, B: /abab/, C: /paax/ → ABC<sup>477</sup>;
8. 1131: A: /x<sub>t</sub>aa<sub>x</sub>/, B: /abba/, C: /aa<sub>x</sub><sub>t</sub>x<sub>t</sub>/ → ABBC<sup>478</sup>;
9. *CI2* 95: A: /a<sub>t</sub>xxa<sub>t</sub>/, B: /ab<sub>t</sub>ba/, C: /xaax/ → ABC<sup>479</sup>;
10. 1003: A: /x<sub>t</sub>aa<sub>x</sub><sub>t</sub> : baab/, B: /abab/, C: /x<sub>t</sub>ax<sub>t</sub>a/ → ABC<sup>480</sup>;
11. 1218: A: /xxaa/, B: /abba/, C: /xaxa/ → ABC<sup>481</sup>;
12. *CI3* 61: A: /ax<sup>a</sup>ax<sup>b</sup>/, B: /abba/, C: /x<sup>a</sup>aa<sup>b</sup>/ → ABC<sup>482</sup>;
13. 72: A: /aabb/, B: /x<sub>t</sub>aap/, C: /abba/, D: /x<sub>t</sub>aa<sub>x</sub>/ → ABCDC<sup>483</sup>;
14. 73: A: /x̃<sup>a</sup>aa<sup>b</sup>/, B: /abba/, C: /aabb/ → ABCA<sup>484</sup>;

<sup>472</sup> Il verso ritornello si ripete ai vv. 1 e 13, variando leggermente forma («Per tu no fa mai primavera», v. 1; «Ma per tu no' fa primavera»). Nella prima strofa il verso breve finale non è un settenario bensì un senario («fagando magie»).

<sup>473</sup> Formula sillabica regolare in tutte le strofe: [6 3 6 6].

<sup>474</sup> Data la consecutività del legame rimico tra i primi tre tetrastici, la poesia può essere interpretata come un sistema complesso continuo con interruzione della continuità nella strofa finale.

<sup>475</sup> Formula sillabica: [5 5 7 7 5 // 5 7 5 5 7 // 5 5 5 5 5].

<sup>476</sup> Formula sillabica: [5 5 7 4 // 7 7 7 7 // 5 5 5 7].

<sup>477</sup> Formula sillabica: [3 7 7 7 // 7 7 7 7 // 7 7 7 7].

<sup>478</sup> Formula sillabica: [7 7 9 9 // 5 9 5 9 // 7 5 7 9 // 7 7 7 7].

<sup>479</sup> Formula sillabica: [7 5 11 9 // 7 7 9 9 // 7 7 7 11].

<sup>480</sup> Formula sillabica: [7 7 7 5 // 7 7 5 7 // 5 9 11 5 // 7 7 5 7].

<sup>481</sup> Formula sillabica: [9 5 5 11 // 9 5 7 9 // 5 5 11 7].

<sup>482</sup> Formula sillabica: [5 7 5 7 // 7 7 5 9 // 5 7 7 7].

<sup>483</sup> Formula sillabica: [7 9 5 7 // 7 11 9 11 // 7 7 11 7 // 9 5 9 7 // 5 5 7 5].

<sup>484</sup> Formula sillabica: [5 7 6 7 // 5 5 5 7 // 7 7 5 7 // 7 5 5 5]. L'imperfezione delle parole-rima non si deve alla corrispondenza parziale tra esse entro la strofa ma alla loro variazione interstrofica per cui, nell'ultima stanza, alla forma plurale viene sostituita per entrambe quella singolare (*fassine* : *fassina*, vv. 1-13; *matine* : *matina*, vv. 4-16).

15. 85: A: /ax<sup>a</sup>x<sup>b</sup>a/, B: /a<sub>t</sub>b<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a<sub>t</sub>/, C: /ab<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a/, D: /tx<sup>a</sup>x<sup>b</sup>p/ → ABCD<sup>485</sup>;
16. 90: A: /x<sub>t</sub>x<sub>t</sub>aa/, B: /abba/, C: /x<sub>t</sub>a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>x<sub>t</sub> : bx<sub>t</sub>x<sub>t</sub>b/ → ABCB<sup>486</sup>;
17. 387: A: /axax/, B: /a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub>/, C: /axxa/ → ABC<sup>487</sup>;
18. 404: A: /x<sup>a</sup>aax<sup>b</sup>/, B: /abba/ → ABBA<sup>488</sup>;
19. 412: A: /ppx<sup>a</sup>x<sup>b</sup>/, B: /abba/, C: /aax<sup>b</sup>x<sup>a</sup>/ → ABC<sup>489</sup>;
20. 472: A: /x<sub>t5</sub>a<sub>7</sub>a<sub>7</sub>x<sub>t7</sub>/, B: /p<sub>7</sub>taa/, C: /a<sub>7</sub>ax<sub>t</sub>x<sub>t5</sub>/ → ABC;
21. 536: A: /ax<sub>t</sub>ax<sub>t</sub>/, B: /x<sub>t</sub>aax<sub>t</sub>/, C: /ab<sub>t</sub>ab<sub>t</sub>/, D: /ax<sub>t</sub>x<sub>t</sub>a/ → ABBCDD<sup>490</sup>;
22. 568: A: /x<sub>t</sub>aax<sub>t</sub>/, B: /abba/, C: /aax<sub>t</sub>x<sub>t</sub>/ → ABC<sup>491</sup>;
23. 661: A: /pxpx/, B: /abba/, C: /xaax/ → ABC<sup>492</sup>;
24. 679: A: /axax/, B: /abba/, C: /xaax/ → ABC<sup>493</sup>;
25. 692: A: /xaax/, B: /abba/, C: /aaxx : bbxx/ → ABBC<sup>494</sup>;
26. 799: A: /a<sub>5</sub>a<sub>6</sub>x<sub>t5</sub>x<sub>t5</sub>/, B: /a<sub>7</sub>bba/, C: /x<sub>t5</sub>aax<sub>t</sub>/ → ABBC;
27. 844: A: /axxa/, B: /abba/, C: /axax/ → ABC<sup>495</sup>.

Tra le varie soluzioni realizzate colpisce l'architettura particolarmente complicata di *CII* 519, il cui terzo e ultimo tetrastico, malgrado una leggera divergenza nello schema rimico e la differente successione di alcune parole-rima, possono essere considerati come strofe ritornellanti:

Gran duro de biava  
 la gera  
 la bela sparviera  
 dai sini putinti.

La másena adesso  
 la vita  
 co' crussi e co' sesso  
 la lima i turminti.

<sup>485</sup> Formula sillabica: [5 5 5 7 // 5 5 7 7 // 7 7 5 5 // 5 5 5 7].

<sup>486</sup> Formula sillabica: [5 7 7 7 // 7 7 7 9 // 7 6 7 6 / 6 5 7 7 // 7 6 5 6].

<sup>487</sup> Formula sillabica: [5 5 5 7 // 7 7 7 7 // 7 5 7 7].

<sup>488</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 // 7 7 7 7 // 7 5 7 7 // 9 7 5 7].

<sup>489</sup> Formula sillabica: [5 5 5 7 // 5 5 7 7 // 7 6 5 9].

<sup>490</sup> Formula sillabica: [5 5 5 5 // 7 5 7 7 // 7 5 5 7 // 5 7 9 7 // 5 5 9 7 // 7 9 5 7].

<sup>491</sup> Formula sillabica: [5 11 7 7 // 5 7 7 7 // 7 7 7 7].

<sup>492</sup> Formula sillabica: [5 5 5 7 // 7 7 7 5 // 5 5 5 7]. Per la formula sillabica la poesia dà luogo a un sistema strofico doppio. Nella prima strofa l'iterazione della medesima parola-rima in punta ai versi pari genera rima equivoca.

<sup>493</sup> Formula sillabica: [5 5 7 5 // 5 5 5 7 // 5 5 7 7].

<sup>494</sup> Formula sillabica: [7 6 7 7 // 7 5 5 7 // 5 7 5 5 // 7 7 7 5 / 5 7 5 9].

<sup>495</sup> Formula sillabica: [7 5 5 7 // 7 7 7 7 // 7 7 7 7].

La vita mulina:  
la ronpe  
riduse a farina  
quell'oro del gran.

La boca rissota  
superba  
scolora com'erba  
su pràò utunal.

Quii vogi – do more  
madure –  
li sercia onbre scure:  
la luse la more.

La vita mulina  
mulina:  
de l'oro del gran  
la fa la farina.

Si fanno rientrare in questo insieme anche alcuni componimenti di tre strofe, la prima o la seconda delle quali funge da “nucleo” in cui si concentrano due coppie di rime-*refrain* che, distribuendosi una per ognuna delle strofe seguenti o limitrofe, vengono a connettere queste ultime alla prima. Nel caso in cui la strofa “nucleo” si collochi all'inizio, quella subito seguente viene a formare immediatamente una coppia con quella mentre l'ultima vi si connette a distanza:

CI2 827: A: /a<sub>5</sub>xax : b<sub>5</sub>aab/, B: /x<sub>5</sub>xaa/ → AB

CI3 738: A : /aax<sub>t</sub>x<sub>t</sub> : bbaa/, B: /aax<sub>t</sub>x<sub>t</sub>/ → AB

Se tu son solo  
e senza Dio  
che vegna a svolo  
fin nel to nío;

se gnanche un canto  
d'un rusignolo  
luse de un nuòlo  
te fa più santo,

tu t'ha tradío  
tu son finío,  
un palo storto  
un omo morto.

No vego e no sento,  
camino lento  
la longa strâ  
verso l'eternità.

Vose no scolto  
più no me volto,  
me ferma el vento  
garghe momento.

Vago siguro  
oltre ogni azuro,  
spenta la vanità  
ne la gran libertà.<sup>496</sup>

<sup>496</sup> Formula sillabica: [6 5 5 7 / 5 5 5 5 // 5 5 7 7].



In *CI3*, oltre alla poesia già citata, se ne riscontrano altre rispondenti allo stesso principio connettivo alle pp. 530 (A: /**xaax** : **aabb**/, B: /**xaax**/), 793 (A: /**axax** : **aabb**/, B: /**axxa**/, → AB)<sup>497</sup> e 819 (A: /a<sub>5</sub>x<sub>t</sub>x<sub>t</sub>a<sub>7</sub> : a<sub>5</sub>bba/, B: /a<sub>5</sub>ax<sub>t</sub>x<sub>t</sub>/).

In *CI2* 797 e in *CI3* 524, invece, la strofa di tenuta si colloca al centro, fungendo da anello di congiunzione tra le due limitrofe, ottenendo in questo modo una geminazione doppia bifronte; i rispettivi schemi possono essere restituiti dalle formule (a<sub>t</sub>**b**a<sub>p</sub> : [c**b**bc) : cddc]<sup>498</sup> e (a<sub>t</sub>bba<sub>t</sub> : [c**a**<sub>t</sub>a<sub>c</sub>) : cddc]<sup>499</sup> dove, in luogo delle consuete barre oblique a indicare i confini strofici, le parentesi tonde e quadre meglio suggeriscono il legame rimico radiale.

*CI2* 797

Stago per 'ndâ:  
perché el cuor me pesa  
tanto? La longa mia zornâ  
no' l'ha 'búo sol e grandò el canto?

Cussí xe stào!  
Epur el cuor me pesa  
e l'ánema xe tesa  
verso un porto ignorào.

Hè tanto navegào!  
Epur, no' cato posso al molo,  
drío d'elo al siolo  
che senpre m'ha logào.

*CI3* 524

Cognosso e to aldilà,  
matrisse del to mondo  
e d'ogni sole biondo  
e d'ogni biavità.

Ma basando la puta  
su la to strâ  
basevo in verità  
la gloria tova, muta.

La boca de la puta  
la gera tova,  
'na boca fresca, senpre nova,  
che, a vîve, duti 'giuta.

In modo simile l'ultimo dei quattro tetrastici della prima delle due poesie in *CII* 1281 si allaccia con legame doppio alla strofa che subito precede e a distanza con la quartina iniziale (A: /a<sub>7</sub>xax/, B: /a<sub>7</sub>bba/, C: /y<sub>7</sub>aya : x<sub>7</sub>yyx/ → ABCD)<sup>500</sup>.

Da ultimo si vengono a osservare i sistemi strofici doppi per formula sillabica e quelli complessi che individuino un numero limitato di *pattern* sillabici ricorrenti. Se le alternanze dello schema rimico possono spesso apparire, nel contesto di una prassi compositiva che tende a variare sistematicamente le trame di corrispondenze in punta di verso, più accidentali che ricercate (si vedano, ad esempio, *CII* 458, 849 e *CI2* 23),

<sup>497</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 5 7 7 5 // 7 7 7 7]. La poesia stabilisce per la formula sillabica un sistema strofico doppio.

<sup>498</sup> Formula sillabica: [5 7 9 9 / 5 7 7 7 / 7 9 5 7].

<sup>499</sup> Formula sillabica: [7 7 7 7 / 7 5 7 7 / 7 5 9 7].

<sup>500</sup> Formula sillabica con l'eccezione il v. 11, senario.

diverso è il caso dei sistemi strofici doppi per formula sillabica che vengono a distinguersi, da una parte, dai componimenti omometrici o comunque caratterizzati da una sola e ricorrente formula sillabica, e, dall'altra, da quelle poesie in cui lo schema delle misure cambia di strofa in strofa per alternazioni più o meno puntuali. Si riporta di seguito l'elenco delle attestazioni rilevate.

#### E.7

1. *CII* 403: D: [7 7 7 7], P: [9 9 9 9], 5;
2. 613: D: [6 6 6 9], P: [6 6 6 6], 5<sup>501</sup>;
3. 972: D: [5 7 7 7], P: [7 7 7 7], 3;
4. 1027: D: [7 5 7 7], P: [7 7 7 7], 5;
5. *CI3* 405: D: [5 7 5 5], P: [7 7 7 7], 3;
6. 447: D: [7 7 7 7], P: [5 5 7 7], 3;
7. 661: D: [5 5 5 7], P: [7 7 7 5], 3;
8. 793: D: [7 7 7 7], P: [5 7 7 5], 3.

Talora la ricorrenza di due diversi schemi mensurali si organizza secondo compaginazioni diverse da quella alterna, definendo sistemi strofici complessi:

#### E. 8

1. *CII* 626: A: /7 11 7 7/, B: /7 7 7 7/ → ABBA;
2. 854: A: [7 9 7 7], B: [7 7 7 7] → ABABB;
3. 925: A: [7 11 7 7], B: [7 7 7 7] → AAB;
4. *CI2* 282: A: [5 7 7 7], B: [7 7 7 7] → ABBA.

Un caso particolare, a metà strada tra un sistema strofico doppio e un sistema complesso, si ritrova in *CI3* 435, dove le strofe dispari in prima e terza posizione presentano sempre formula sillabica [5 5 7 7], mentre quelle pari a base quinaria in seconda e quarta posizione presentano una formula sillabica crescente l'una e decrescente l'altra, posizionando la superiore misura settenaria rispettivamente in ultima e prima posizione. Si viene dunque a determinare un'alternanza costruttiva tra strofe

---

<sup>501</sup> Nell'ultima strofa il novenario finale si dà per ricostruzione intersversale di un senario più un trisillabo.

dispari e pari ma con una variazione nello schema delle ultime che ascrive la struttura complessiva tra i sistemi strofici complessi:

Non umiliâ  
la dona tova  
a carne da fruâ:  
mantienla senpre nova.

Xe la parola  
la so sostansa,  
per ogni stansa  
luminosa la svola.

E i gesti sovi  
senpre piú novi  
i te regala un mondo  
piú belo e piú profondo.

La porta in sé el mistero,  
la lo dispensa,  
la xe la mensa  
del Dio piú vero.

### 5.3.2 *Fenomeni di apertura e chiusura strofica*

Dallo spoglio dell'opera mariniana colpisce la quasi totale assenza di versi sdruccioli. Spicca tuttavia la presenza di una terminazione proparossitona irrelata all'inizio del componimento *CII* 206, la quale svolge una funzione di apertura "assoluta" del testo, dovuta al fatto che essa appartiene a un verso che non solo non si integra minimamente all'interno della struttura strofica di cui fa parte, restando privo di rima di riscontro (/s<sub>6</sub>a<sub>9</sub>b<sub>16</sub>a<sub>9</sub>b<sub>19</sub>/), ma che nemmeno trova corrispondenza nelle strofe successive, tutte costituite da un verso in meno:

'Sta gno solitudine  
indola che 'l vento no' 'riva,  
e gnanche piú 'l sol,  
né piú primavera s'inbriva,  
'sta gno solitudine duol.

Se gola s'inpissa,  
se boca se inbianca,  
xe stela che in mar s'inabissa,  
xe zogia che manca.

Vogi mori d'ela lontana,  
mia festa brusaglia;  
bel fogo de pagia  
in note agostana.

Oh! grande magnolie dei peti  
palidi, co' vogi noturni.  
Oh! fianchi lunari, quèti,  
dai grandi conturni,

el tempo in siensio ve lima,  
ve sfa comò nuòli d'istàe;  
resta, solitudine prima,  
la mia, ne la so immensitàe.

Per quanto riguarda invece i versi tronchi, essi sono molto diffusi e abbondano indifferentemente in qualsiasi posizione strofica, sia che siano accoppiati per rima con un altro verso tronco, sia lo siano per esigenze di schema a un verso piano anarimo. Secondo queste modalità di combinazione le rime tronche vengono a suggellare molti componimenti forse più per semplice caso che per scelta calcolata dell'autore. Non così, certo, per quei componimenti che fondano la connessione tra le proprie strofette sull'iterazione finale dell'uscita tronca<sup>502</sup> e per quelli in cui la funzione di chiusura dell'ossitona conclusiva risalta nel suo isolamento per una qualche peculiarità morfologica della strofa. Si osservi, ad esempio, quanto avviene nell'ultima stanza di *CII* 613, componimento in quartine di senari e novenari:

Un sofio più forte  
desside la sorte  
de quela gran boca  
che rossa la stioca  
sul mar.

Lo schema strofico doppio del componimento, che vorrebbe per quest'ultima strofa una formula sillabico-versale formata da tre senari più un novenario a comporre ancora una volta una quartina, viene qui in parte disatteso attraverso la scissione dell'ultimo verso novenario in un senario piano, in rima col senario che precede, e un trisillabo tronco che

---

<sup>502</sup> Cfr. i sistemi doppi e continui di cui si è detto.

chiude così il componimento senza essere in corrispondenza, né rimica né di posizione, con nessun altro verso.

Il tipico stilema canzonettistico che prevede in sede di clausola la combinazione di settenario tronco e di quinario piano a ricostruire intersversalmente un endecasillabo viene adoperato con una bassa ma significativa frequenza da Marin, che lo impiega in chiusura di stanza e, più spesso, in sede di clausola assoluta di componimento. Come si è già avuto modo di sottolineare, questo nesso terminale può essere rivisitato attraverso la ricombinazione delle diverse terminazioni tronca e piana per le due misure o tramite l'addizione di lunghezze sillabiche differenti che possano regolarmente ricomporre tra versi l'endecasillabo. Per alcune delle soluzioni alternative adottate – come ad esempio l'addizione di settenario piano terminante con nesso vocalico discendente e di quinario piano<sup>503</sup>, o di settenario e quinario piani (o viceversa) fusi insieme per epi-anasinalefe<sup>504</sup>, o, ancora, di settenario piano e quadrisillabo iniziante per consonante – si può fare diretto riferimento alla sperimentazione settecentesca<sup>505</sup>, per le altre se ne rileva invece una filiazione soltanto indiretta, derivando comunque esse dall'applicazione degli stessi principi di combinazione, sinafia e compensazione<sup>506</sup>. Si possono pertanto individuare le seguenti varietà combinatorie<sup>507</sup>:

A. 7t + 5p:

*CII* 95: 2/2 vv. 7-8;

294 : 2/5, vv. 7-8;

908 : 1/3, vv. 4-5;

*CII* 223: 2/2, vv. 5-6;

462: 1/2, vv. 3-4;

---

<sup>503</sup> «il nesso vocalico [discendente], benché finale di verso, solo computato come terminazione tronca restituisce l'endecasillabo nella lettura continua con il quinario che segue», in ZUCCO 2001, p. 46.

<sup>504</sup> «La decifrazione dell'endecasillabo necessita insomma che si pratichi sinalefe tra la sillaba finale del settenario e quella iniziale del quinario», in *ibidem*.

<sup>505</sup> Cfr. ZUCCO 2001, pp. 43-53: 51-53.

<sup>506</sup> MENICHETTI 1993, pp. 106-107.

<sup>507</sup> Dopo l'indicazione della pagina e prima della segnalazione dei versi interessati (vv.) si esplicita con frazione numerica (n./n.) in quale delle strofe che compongono la poesia il nesso mensurale si realizza, potendo così comprendere se esso si collochi in posizione finale di strofa interna o in sede di chiusura assoluta. Il conteggio delle strofe viene effettuato, per praticità, considerando come singola unità ogni raggruppamento versale separato dal successivo dal bianco tipografico, sia esso effettivamente indiviso o una sub-unità di un insieme strofico più grande.

B. 7t + 5t:

*CII* 520: 4/4, vv. 15-16;

*CI3* 165: 2/2, vv. 7-8;

472: 3/3, vv.11-12;

C. 7p con nesso vocalico discendente in uscita + 5p:

*CII* 662: 4/4, vv. 15-16;

*CI2* 148 : 3/4, vv. 11-12;

D. 7p + 5p((t) con epi-ansinalefe:

*CII*456<sup>508</sup>: 1/3, vv. 3-4;

520: 3/4, vv. 11-12;

948: 1/5, vv. 3-4;

*CI2* 1003: 1/4, vv. 3-4<sup>509</sup>;

E. 7p + 4 p: *CII* 1294: 4/5, vv. 15-16;

F. 5t + 7p:

*CII* 594: 3/3, vv. 11-12;

633: 3/5, vv. 11-12;

1095: 4/4, vv. 15-16;

*CI2* 1003: 4/4, vv. 15-16;

*CI3* 172: 4/4, vv. 15-16;

187: 4/4, vv. 15-16;

277: 3/3, vv. 11-12;

336: 4/4, vv. 15-16;

433: 2/4, vv. 7-8;

608: 3/3, 11-12;

687 : 2/3, vv. 7-8;

G. 5t + 7t:

---

<sup>508</sup> Ci si riferisce qui al primo dei due componenti della suddetta pagina.

<sup>509</sup> Il quinario finale è tronco.

*CII* 1113: 1/5, vv. 3-4;

*CI3* 80: 1/3, vv. 3-4;

335: 3/3, vv. 11-12;

454: 2/2, vv. 7-8;

750: 2/3, vv. 7-8;

H. 5p con nesso vocalico discendente in uscita + 7p:

*CII* 313: 2/6, vv. 7-8;

*CI2* 132: 6/6, vv. 23-24;

350: 3/3, vv. 11-12;

1003: 2/4, vv. 7-8;

I. 5p + 7p con epi-anasinafe:

*CII* 313: 2/6, vv. 7-8;

*CI2* 743: 3/3, vv. 11-12;

796: 5/5, vv. 19-20;

J. 5p + 6t: *CI2* 131: 6/6, vv. 23-24;

K. 6p (contracento di 4<sup>a</sup>) con nesso vocalico discendente in uscita + 5p:

*CII* 573: 3/3, vv. 11-12;

L. 5t + 5t + 3p: *CI2* 332: 3/3, vv. 10-12.

M. 4p + 7p (con *ictus* sulla 2<sup>a</sup>): *CI2* 718: 2/3, vv. 7-8.

La maggior parte delle attestazioni rilevate si concentra nell'ultima strofa, ovvero in sede di clausola assoluta, quasi a suggerire, attraverso la cadenza lunga e riconoscibile dell'endecasillabo, la distensione finale del componimento, come sorta di termine percettivo<sup>510</sup> della fine. La suggestione deriva probabilmente dalla prassi settecentesca, da Frugoni in poi, di concentrare i versi lunghi nella parte finale della

---

<sup>510</sup> Cfr. BARBIERI 2004, p. 43.

strofa, pratica che Marin in diversi componimenti di versi brevi sembra specializzare per la loro conclusione complessiva. Ne sarebbero la prova, tra le diverse altre rintracciabili nei tre volumi, poesie come *CII* 518, *CI2* 111 e *CI3* 645; la prima, in particolare, vede l'endecasillabo intercalato tra quinari e settenari in terza posizione in tutte le strofe tetrastiche ([5 7 11 7]) meno che nell'ultima (vv. 17-20), dove viene significativamente fatto slittare in ultima posizione:

In meso ai canpi  
la casa e l'orteselo  
e sconto, quel zogelo  
coi vogi nigri che mandeva lanpi.

Nella seconda colpisce il progressivo incremento sillabico delle misure a suggello strofico, sempre un poco più ampie rispetto alla media dei versi della strofa cui appartengono e sempre più approssimanti alla lunghezza endecasillabica che chiude il componimento:

Tu vivi mal  
nei nostri cuori  
e mal Tu mori  
in 'sto corpo carnal.

La vita Tova  
eterna angunia;  
Te porta via  
la morte drento d'ogni cova.

I To triunfi poco i dura:  
solo un'ora de sol;  
e púo Te duol  
nel cuor, la note che Te mura.

E l'albe xe ironia,  
el mezudí un ingano;  
senpre Tu son l'estrano  
che va pianzando de malinconia.

Nel terzo componimento, infine, il ritmo incalzante della sintassi nominale e giustappositiva e dei rapidi imparisillabi (principalmente settenari con escursioni dal quinario al novenario) trova finalmente distensione proprio in corrispondenza delle lunghe percussioni vocaliche in 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> posizione nell'endecasillabo conclusivo:



Piere bianche squadràe  
per far le case,  
dove viver in pase  
anche le povere zornàe.

E tera rossa.  
sempre ben lavorada,  
e zente in ogni strada,  
perfin l'aria comossa.

E porti e portisuoli  
co' lunghi bianchi moli,  
zente dal favelâ devoto,  
e, un andâ e vignî de barche in moto.

Questa “specializzazione” dell’endecasillabo, se pure verificabile, non si sistematizza mai nell’opera di Marin in modo da diventare l’unica né la prevalente soluzione d’impiego della misura. Anzi, si assiste talora a due differenti fenomeni che contraddicono quanto sinora rilevato: da una parte, si possono osservare componimenti che compaginano endecasillabi non in posizione finale assoluta di componimento ma in apertura dello stesso; dall’altra, componimenti costituiti da versi di lunghezza tendenzialmente media possono chiudersi su versi brevi e brevissimi.

Un esempio del primo tipo si riscontra in *CII* 995, dove dopo l’endecasillabo iniziale il testo si stabilizza su un pressoché imperante settenario; se ne riproduce la prima strofa:

Del gno murî, tu no' sta 'vê la pena:  
xe la morte d'un di  
ma, lenta a no' finî;  
l'aria se fa serena.

Per il secondo tipo si può esemplificare con *CI2* 419, chiusa su una strofetta di agili quinari mentre i versi dei tetrastici che precedono, a base sette- e novenaria, si dilatano talora fino all’endecasillabo (v. 14); se ne riportano le ultime tre stanze (vv. 13-24):

Elo nol xe inveciào,  
el se fa i dossi e dopo el se li basa  
longo la spiassa  
co' un longo canto inamorào.

Epur cô fa inverno  
anche la zogia manca

anche la luse se fa stanca,  
la note par l'inferno.

Quel sovo pianto  
sumigia al mio:  
i xe un rimpianto  
pel sol de Dio.

Anche l'adozione del nesso costituito da settenario tronco più quinario piano fuori dalla tradizionale sede di clausola strofica sembra sottrarre allo stilema il tipico valore di suggello finale compromettendone dunque la specifica riconoscibilità quale retaggio della forma-canzonetta. Infatti, la possibilità di ritrovare questo nesso, o altri affini, anche all'interno o, perfino, in apertura strofica, sembra essere l'esito di un'imprevista combinazione delle due misure imparisillabe piuttosto che il frutto dell'intenzionale scelta dell'autore di rifunzionalizzare lo stilema. Ciò si ripercuote sul valore da attribuire al nesso in chiusura strofica ponendo la questione se esso debba essere inteso o meno quale frutto di una scelta consapevole. Se in alcuni componimenti l'insistenza dello stilema, o delle sue affini alternative, in sede di clausola strofica non lascia dubbi sul carattere intenzionale della ricostruzione intersversale della misura endecasillabica:

1	El gera alto el gran;	7
2	el vento l'ha piegàò,	7
3	tenpesta l'ha umiliàò.	<u>7</u>
4	fin nel pantan.	<u>5</u> → <u>11</u>
5	Gera drito el cipresso:	7
6	saéta l'ha spacàò,	7
7	e i l'ha brusàò	<u>5</u>
8	su fogoler dimesso.	<u>7</u> → <u>11</u>
[...]		
13	Del gràn i ha fato pan,	7
14	del cipresso gran fiamma	7
15	che da lontan	<u>5</u>
16	i cuor al canto ciama.	<u>7</u> → <u>11</u>

CI2 1003;

in altri l'adozione del nesso sia in sede di apertura che di chiusura strofica lascia adito al dubbio che si tratti di esiti accidentali:

5	Me vago, suore,	<u>5</u>
6	no' sè per qual strà	<u>6</u> → <u>11</u>
7	sè solo che se more,	7
8	sia primavera o istà.	7

[...]

13	Xe duto quel che resta	7
14	e tienlo nel to cuor	7
15	quel bon odor	<u>5</u>
16	che ha profumà la festa.	<u>7</u> → <u>11</u>

CII 1095.

Talvolta, tuttavia, la compresenza dello stilema in sede di apertura e di chiusura strofica viene a profilare studiate architetture compositive che sembrano provarne un uso intenzionale; in questo caso il nesso acquista una funzione di contrassegno liminare piuttosto che di segnale di fine. Si veda a tal proposito quanto accade in CII 662, dove *incipit* ed *explicit* della poesia sono contrassegnati dalla combinazione di settenario tronco più quinario piano (vv. 1-2) e di settenario piano con nesso vocalico discendente più quinario piano (vv. 15-16), distinguendosi in questo modo dalle strofe centrali costituite soltanto da settenari:

Per più generassion	<u>7</u>
paron de barca,	<u>5</u> → <u>11</u>
ocio a le vele tese,	7
man ferma sul timon.	7

E solo Dio de sora	7
e solo Dio de fianco,	7
co' 'l rîe del mar più bianco,	7
co' i réfuli de buora.	7

E senpre drito e franco	7
in fássia a la fortuna,	7
e mai piegà al máncolo,	7
a corda che te insuna.	7

Paro de barca	5
no' soporto paruni:	7
dal bastimento mio	<u>7</u>
nessun me sbarca.	<u>5</u> → <u>11</u>

Un altro esempio può essere ricavato da *CI2* 350, componimento formato da due tetrastici di settenari e novenari più un terzo formato da settenari e quinari; la disomogeneità nella ripartizione delle misure contrassegna la quartina di chiusa rispetto alle altre e predispone la combinazione intersversale tra i quinari e i settenari che si alternano in essa. Dalla somma dei versi brevi risultano due endecasillabi a suggello dell'intero componimento<sup>511</sup>. Si riporta l'ultima strofa:

9	Xe ben murî,	<u>5</u>
10	dopo l'istài vanpai;	<u>7</u> → <u>11</u>
11	êsse 'rivai	<u>5</u>
12	a la fin del so dí.	<u>7</u> → <u>11</u>

Un ultimo fatto che pare avvalorare l'ipotesi di un'adozione intenzionale della clausola combinatoria si ricava dalle varianti di conio mariniano del nesso provviste di secondo verso tronco: la coincidenza della realizzazione endecasillabica e della chiusura tronca, specie se in sede conclusiva di componimento, ottengono infatti l'effetto di un ritmo efficacemente disteso e definitivo. Si esemplifica con l'ultima stanza di *CI3* 472:

Nel sogno se perdemo  
 nel sogno se catemo  
 eterna umanità  
 senza l'età.

### 5.3.3 *Parallelismi e simmetrie anaforiche*

Oltre ai sistemi di *refrain* rimico, lessicale, versale e strofico che si sono potuti già osservare trattando dei sistemi di connessione strofica doppia, continua o a distanza, Marin si serve frequentemente dell'anafora per legare consecutivamente o meno le proprie strofe, ora costruendole in modo parallelo, ora conferendo loro una struttura speculare. Di seguito si vuole dare un breve e non esaustivo saggio di tale modo di operare dell'autore; si sottolinea fin d'ora come l'artificio retorico non solo accompagni e sostenga – come si è già avuto più volte modo di osservare – la connessione metrica

<sup>511</sup> Similmente accade anche in *CI3* 335, dove alle due prime quartine di soli settenari ne segue una terza in cui si combinano prima un settenario e un quinario tronchi e poi un quinario e un settenario tronchi, dando luogo a due endecasillabi tronchi tra loro rimati grazie all'originale alternanza delle rime.

delle stanze, ma favorisca soprattutto il profilarsi di architetture e corrispondenze autonome e, talora, perfino concorrenti.

Prima di mostrare come le soluzioni anaforiche riescano da sole a strutturare interi componimenti suggerendo complessi raggruppamenti strofici, si porta un esempio, a sostegno di quelli che si sono già potuti rilevare in precedenza, di anafora a supporto di una connessione tra strofe di tipo metrico: in *CII* 1029 si può quindi notare come la prima e l'ultima stanza risultino associate, oltre che dalla rima di collegamento, anche dalla ripresa parallela del sintagma «Xe tardi» all'inizio del loro primo verso; l'anafora e l'iterazione rimica che lega primo e ultimo verso conferiscono al componimento una struttura circolare:

Xe tardi:  
xe morte za le ruose  
e s'ha secào za i cardi  
su le falde rociose.

Anche el to cuor xe seco  
e senza una sorgiva  
per dâ-'i de bêve a un beco  
sperso su la to riva.

Xe tardi e l'onbra ingiote  
el mondo tovo greve;  
la note se lo beve,  
e allora, che tu vardi?

Del tutto autonomamente invece, l'anafora, coadiuvata dall'iterazione intraversale di parole-tema, costruisce *CII* 53 secondo un tipo di struttura insieme circolare e iterativo-progressiva. Da una parte, infatti, il primo e l'ultimo tetrastico recuperano parallelamente nel loro primo verso la parola «paese», donando al componimento una struttura a cornice; dall'altra, invece, tutte le stanze comprese tra la prima e l'ultima principiano iterando o variando l'espressione «El xe fato», suggerendo in questo modo l'addizione successiva di nuclei tematico-strofici corrispondenti:

El gno paese belo  
tra sielo e mar par un castelo in aria;  
atomo d'elo, sol e stele  
i fa la luminaria.

El xe fato de luse,  
de riflessi malài d'arcobalen,

de colane de perle indiane  
e de sielo seren.

El xe fato de pause  
d'aria, de contracanti d'acque fonde,  
de antichi salmi patriarchini  
cantài co' boche tonde;

fato de erbe amare  
e de palidi fiuri senza odor,  
de poca carne e poca zogia,  
ma del più grandò amor.

Paese a melodie  
ventose, e de fondali stanchi e queti,  
de vele a torziolon pel mar,  
reame de poeti.

Strutture circolari determinate dalla connessione anaforica a distanza interessano diversi altri componimenti, tra cui *Ninna nanna* (CII 343), aperta e chiusa ai vv. 1 e 12 dall'anafora speculare di «Dormi»; un sistema di parallelismi (vv. 2-6-8, vv. 5-7) e una *cobla capfinida* (vv. 4-5) vengono infine a collegare e a strutturare le prime due strofe:

Dormi in pase, fantulin,  
che to pare ha vele in crose,  
sufia largo in mar garbin,  
fa la nanna fior de ruose.

Fa la nana, mamolusso,  
che to mare speta el ben,  
fa la nana, bel cavusso,  
che to pare in svolo 'l vien.

Canta el vento là de fora,  
su le vele vanpa el sol,  
el gno amor col vento el sbola,  
dormi fondo, mio tesor.

Anche la connessione anaforica continua è un fenomeno frequente; tra le altre poesie presentano questo sistema connettivo CII 167 e CI2 482, entrambe interessate, ma in diversa misura, dalla variazione della porzione testuale iterata nel primo verso di ogni quartina:

CII 167

I to basi me 'riva lisieri  
comò fiuri d'ulivo sul prà;  
i se pusa su amari pinsieri,  
el dolor pel momento 'l se sfà.

I to basi me 'riva da lunzi  
comò semense d'oro,  
comò raji de sieli profundi,  
al gno povero cuor un ristoro.

I to basi: la luse d'un rîe,  
do batude d'un canto amoroso,  
un profumo de ruose passie,  
'na ventada 'rivagia de sfroso.

CI2 482

Per elo la to atesa  
anche longa, sfinía,  
i fiuri de la sesa  
la to rosa fiuría.

Per elo duto el miel  
racolto nel to favo,  
el canto del cardel  
drento del sielo biavo.

Per me un ricordo inserto,  
che dí per dí svanisse,  
comò l'odor de le milisse,  
nel sielo massa verto.

Infine, l'anafora può legare le stanze a coppie, come accade alle due prime e le due ultime quartine rispettivamente di CI2 476 e di CI3 481; si noti come, nel secondo componimento, la ripartizione delle stanze in 1+2 suggerita dall'anafora contrasti con la geminazione doppia della prima coppia di tetrastici (/a<sub>5</sub>abb : c<sub>5</sub>a<sub>5</sub>a<sub>7</sub>c<sub>5</sub>/):

CI2 476

Comò comò dite la pena  
adesso che t'hè persa  
nave somersa  
per fala a la carena?

Comò dite el gno pianto  
tu, che tu va a la zogia  
con una nova voglia,  
raro fior d'amaranto?

All'alba de doman,  
el mondo sarà núo,  
el pan in boca, crúo,  
ogni to ben lontan.

CI3 481

Senpre un lamento  
me digo al vento:  
porta a le stele  
le gno novele.

Doman 'sto lume  
sarà za spento,  
nel mar in perdimento  
sarà el fiume.

Doman la note,  
senza le stele a frote,  
senza parola  
che te consola.

Per concludere, si propone un ultimo esempio di costruzione parallela delle strofe ad opera del sistema anaforico alternativa e compresente rispetto a quella definita dal *pattern* metrico: in CII 101, sistema strofico doppio dove le strofe pari si distinguono dalle dispari per l'iterazione in specifiche sedi di rime e versi-*refrain*, l'anafora – che lega la prima con la seconda e la quarta stanza – neutralizza in parte la differenziazione metrica, suggerendo una continuità tematica e strutturale tra le strofe:

Cavlili de fogo,  
volè brusâ cuori  
cussì per bel zuogo?

Cavili de fiama,  
le mane le ha voglia,  
le mane ve ciama,

per sfâve le dresse,  
in serca de sogni,  
e fâve carezze.

Cavili de fiama,  
disendove a pian,  
perché no' la m'ama?

#### 5.3.4 *Aspetti prosodici*

Qualche breve appunto va speso infine per mostrare alcuni dei punti di tangenza e di divergenza della versificazione mariniana rispetto alle convenzioni prosodiche della pratica canzonettistica.

Per quanto riguarda il settenario, accanto a poesie dove il profilo della misura si presenta saldamente melico – si veda, ad esempio, *CII 527*:

Oh, speta solo un poco:	2 4 6
tu vegherà la ruosa	4 6
fâsse amorosa	1 4
del sol che 'i mola 'l fioco.	2 4 6

Oh, speta solo un poco:	2 4 6
le fogie se spanpana	2 6
passagia la buriana	2 6
dei basi dà co' 'l stioco.	2 4 6

Un poco solo speta:	2 4 6
el tempo xe passào,	2 6
la voglia xe pecào	2 6
e vien la sera queta;	2 4 6

– se ne rilevano altre dove a settenari con *ictus* di 4<sup>a</sup> si alternano liberamente profili con *ictus* centrale di 3<sup>a</sup>, come accade in *CII 489*:



Le ultime ricele	2	6 <sup>512</sup>	
l'hè tolte zo per zuogo	2	4	6
co' 'l ponente za in fogo	3	5-6	
e a levante le stele.	3	6	

Pochi grani dulsii	1	3	6
da la longa stagion,		3	6
savorusi de bon		3	6
d'arumi za sfinii	2		6

La pergola xe rossa	2	6	
e za le fogie cage	2	4	6
dal vento persuase	2	6 <sup>513</sup>	
co' 'na piccola scossa.	3	6	

Un trattamento accentuale vario del settenario si registra di norma anche nei componimenti in cui la misura si trova compaginata con le altre lunghezze imparisillabe (trisillabo, quinario, novenario e endecasillabo). Bastino un paio casi, tratti il primo da *CI3* 248 e il secondo da *CI2* 1167, per esemplificare il fenomeno:

Anche el sensào	1	4	
xe un rivo		2 <sup>514</sup>	
che l'ha fin nel mar vivo		3	5-6
de l'Idio incarnào.		3	6

Le nostre distinsion	2	6	
xe dute vane:	2	4	
e canta l'òrdole lontane	2	4	8
nel siel la so passion.	2	6	

Anche carne che pesa	1	3	6
silenziosa fiurisse		3	6
e perfin le melisse		3	6
le sa de bon odor.	2	4	6

Rabrividisse la glicina al vento		4	7	10
sciroco la violenta,	2		6	
a resîste la stenta		3	6	
soto 'l tormento.	1	4		

Setembre d'oro i n'ha robào	2	4	8
e piova e venta	2	4	
el mar el se lamenta	2	6	
su la spiassa infuriào.	3	6	

<sup>512</sup> Il verso si legge con dialefe tra l'altricolo «Le» e la prima sillaba tonica di «ultime».

<sup>513</sup> Per ottenere la misura settenaria «persuase» viene letto con dieresi.

<sup>514</sup> Letti in continuità i vv. 1-2 formano un settenario melico.

Persa l'istàe	1	4
'rivemo ai morti	2	4
e xe lontani i porti		4 6
de le stagion doràe.		4 6

A un duplice trattamento ritmico si prestano anche le altre due lunghezze medie contigue a quella settenaria, vale a dire quella ottonaria e quella novenaria.

Se la maggior parte dei componimenti in ottonari presenti nei tre volumi dei *Canti de l'isola* presenta un profilo trocaico:

El baston de la gno etàe	3	7
xe cagiúo da omo in guera,	3	5 7
gera coldo e gera istàe	1	3 5 7
la sinisa soto tera.	3	5 7

CII 144, vv. 1-4;

nondimeno quest'ultimo può trovarsi intercalato alla variante giambica della misura:

Anche me fioco de spiuma	1	3-4	7
bava del mar sul reparo,	1	4	7
che svelta la se consuma	2		7
e resta un giosso d'amaro.	2	4	7
Anche me solo una bola,	1	3-4	7
che 'l vento porta in alto,	2	4	6
verso 'l sol che la consola	1	3	7
co' la luse de cobalto.	3		7
Ma quel'inpeto lisiero.		3	7
colpo d'ala senza senso,	1	3	7
xe la zogia del mistero		3	7
biavo e d'oro cussi imenso.	1	3	7

CII 502.

Lo stesso vale per il novenario, variamente adoperato da Marin nelle sue varianti giambica, anfibrachica e trocaica. Accanto a componimenti dove le diverse tipologie vengono compaginate senza un disegno predefinito, dunque, se ne osservano altri in cui viene selezionato un solo tipo ritmico, come accade rispettivamente nelle due poesie contigue *Murì* e *Xe rosse le vide* in CII 530 e 531; se la molteplicità delle scansioni produce nella prima effetti ritmici sempre vari, nella seconda la cadenza inerziale

dell'anfibracò, unitamente alla tendenziale concordanza tra sintassi e metro, conferisce ai versi un andamento decisamente canzonettistico:

Murî: nuvoleta che svien	2	5	8
ne l'aria d'una sera rossa	2	6	8
e a levante s'inbiava 'l seren	3	6	9
e fa note drento ogni fossa.	3	5	8

'Riva un supio: un réfolo venta:	1	3	5	8
la fogia lassa 'l so ramo	2	4	7	
la gira, la sosta a un reciamo	2	5	8	
la cala púo umile e lenta.	2	4-5	8	

'Na gema se sgionfa a zenaro	2	5	8	
e nuòli se inbianca e vilisa:	2	5	8	
beve el siol la nostra sinisa	1	3	5	8
doman sponta un cálisse ciaro.	2-3	5	8	

Xe rosse le vide a le case	2	5	8
xe rosse le vele za in porto:	2	5	8
le fogie le cage persuase	2	5	8
che 'l sol xe za morto.	2	5	

Anche le nuvole in sielo	1	4	7
xe ultime bronse za rosse:	2	5	8
e smore le tere comosse	2	5	8
de l'oro d'un ultimo velo.	2	5	8

Tramonta in t'el mar lontananze	2	5	8
velieri e vapuri sparisse,	2	5	8
xe morte le rosse speranse	2	5	8
in cuor a le bele nuvisse.	2	5	8

Decisamente monotone nel ritmo risultano anche le numerose canzonette in quinari e senari, solo raramente mosse da qualche aritmia:

Son per natura	1	4	Per quanto tu dighi,	2	5
un vegetal	4		per quanto tu sighi,	2	5
che 'l maistral	4		nessun più te sente,	2-3	5
basa e sigura.	1	4	xe massa la zente.	2	5

E piova e sol	2	4	Acolta i silinsi,	2	5
insieme al vento	2	4	nel cuor i favela,	2	5
mio nutrimento,	1	4	nei pinsieri dinsi,	3	5
dopo del siel.	1	4	del mondo novela.	2	5

Cresso, fiurisso	1	4	Parole xe vane,	2	5
------------------	---	---	-----------------	---	---

sensa un caprissio:	1 4	le svola lontane;	2 5
cô manca l'oro	2 4	xe svodo ogni spassio	2-3* 5 <sup>515</sup>
del sol, me moro.	2 4	dopo ogni prefassio.	2 5

CI2 1110.

CI3 606.

Così come i rari componimenti in decasillabi anapestici:

I to basi me 'riva lisieri	3 6 9
comò fiuri d'ulivo sul prà;	3 6 9
i se pusa su amari pinsieri,	3 6 9
el dolor pel momento 'l se sfà.	3 6 9

CII 167, vv. 1-4.

Al di fuori di contesti omometrici, dove – come si è brevemente visto – il profilo prosodico delle misure può indulgere o meno in cadenze isoritmiche, i due paradigmi scansivi su cui si plasma in vario modo l'andamento delle diverse lunghezze combinate nei componimenti non isometrici sono quello giambico e quello anfibrachico, come dimostrato nel già citato studio di Zucco. Per il modello ad anfibrachi le aritmie sono normalmente rare e localizzate, con la possibilità, talora, di scansioni ambiguamente concorrenti per uno stesso verso, come si osserva ad esempio al v. 4 di «*Solo un canto d'oselo*» (CII 490), dove la scansione di 2<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sillaba può verosimilmente essere emendata – per analogia ritmica col verso superiore – retrocedendo l'*ictus* centrale di una posizione:

1	Solo un canto d'oselo	1 3 6
2	xe 'l mio	2
3	in serca de sibo e de nìo:	2 5 8
4	un verso che xe senpre quello.	2 6 8
5	Lo scolta l'aria al matin,	2 4 7
6	'na fémena in cova;	2 5
7	che apena el se mova	2 5
8	lo sperde 'l burin.	2 5
9	Me stesso lo scolto	2 5
10	co son massa solo:	2 5 <sup>516</sup>

<sup>515</sup> Il parallelismo rispetto al verso che segue, nel quale «ogni» è certamente percorso da *ictus*, contribuisce all'accentazione a posteriori della terza sillaba metrica di questo verso.

<sup>516</sup> L'inerzia verticale del ritmo porta a marcare l'accento di 2<sup>a</sup> del verbo «son» a scapito dell'accento contiguo di 3<sup>a</sup>, appartenente all'avverbio «massa», che, indebolito, viene qui omissso.

11	cussì me consolo	2	5
12	del pianto raccolto.	2	5

Per il modello giambico, invece, accanto a realizzazioni ritmicamente più monotone, si rilevano anche assortimenti scansivi più mossi in seno a una pur diffusa uniformità ritmica. Si danno di seguito, nell'ordine, due esempi di maggiore e minore aderenza ritmica al modulo giambico: *CI3* 431, testimone di una cantabilità che pare regolarsi sul profilo melico del settenario, e *CII* 537, esempio di maggiore varietà accentativa.

No la voleva i basi	4	6	
e me 'i disevo: «Tasi»,	2	4	6
e a svaniva in lontananza	3		7
de ritornâ senza speransa.	4-5		8
La boca sova	2	4	
podeva basâ 'l sielo,	2		5-6
valia più d'elo,	2	4	
e senpre viola nova.	2	4	6
Bêvela duta,	1	4	
no gera mai pecào:	2	4	6
ela la steva muta	1	4	6
fin che 'l so posso gera consumào.	1	4	6 10
Una sera de stele che comove	3	6	10
un'aria tepida e zentil	2	4	8
comò se fossa un fin d'avril	2	4	6 8
dolse de fioridure nove.	1		6 8
E una luna che l'ánema queta	3	6	9
va per la note azura	1	4	6
un'immagine neta	3	6	
linpida, ne l'ánema scura,	1	5	8
duta pestagia da la morte	1	4	8
e spaurìa dal mistero	3	6	
tremendo d'una morte	2	6	
con a pico un veliero.	3	6	

Per le sue canzonette Marin sembra dunque fare perno su diverse modalità di resa ritmica, ora più inerziali, ora più varie, badando sempre però a non esasperare mai il livello di entropia sillabico-prosodica di un testo, operando una sorta di bilanciamento

tra varietà ritmica e varietà sillabica per cui la prima e la seconda difficilmente coesistono in uguali proporzioni.

Le costanti compositive in campo canzonettistico risultanti dallo spoglio dei tre grandi volumi de *I canti de l'isola* hanno permesso di guardare alla pluridecennale produzione poetica dell'autore come a una sola grande opera, dalla quale è emersa la tendenza a recuperare, variare e, in parte, ad allentare le soluzioni strofiche e prosodiche tradizionali:

- legando, attraverso la connessione rimico-ritornellistica, le stanze a coppie, in modo continuo o a distanza – configurando in quest'ultimo caso sistemi strofici doppi o complessi;
- suggellando le strofe secondo clausole metriche più o meno convenzionali;
- dotando internamente i componimenti di un'architettura retorica strutturante;
- variando il grado di cantabilità da un massimo di inerzia a un minimo di contenuta varietà prosodica.

La variegata molteplicità degli esiti poetici concreti non è altro che il risultato di un *modus operandi* che si mantiene nella sostanza costante nel tempo, a restituire un verso che, nella sua linearità parca di inarcature, «xe senpre quello.»

#### 5.4 Fenomeni metrici

Nelle prossime sezioni verrà analizzato dal punto di vista strofico e prosodico un *corpus* di testi canzonettistici e para-canzonettistici selezionati a partire dalle raccolte degli autori presenti in alcune delle maggiori antologie di poesia novecentesca e dei primi anni Duemila. Per la poesia del Novecento fino alla fine degli anni Settanta la rosa degli autori su cui è stato compiuto lo spoglio si è basata sulla selezione operata da Mengaldo in *Poeti italiani del Novecento*<sup>517</sup>, mentre per il secondo Novecento si è ricorsi alla scelta compiuta in *Poeti italiani del secondo Novecento* da Cucchi e Giovanardi<sup>518</sup>. Per i primi anni Duemila si è considerata l'antologia *Parola plurale*<sup>519</sup> in base alla quale la scelta degli autori da includere nel lavoro è stata di poco ampliata rispetto alle indicazioni di prospettiva già suggerite dalla selezione di Cucchi e Giovanardi.

Dallo spoglio delle raccolte degli autori individuati su base antologica si è dunque operata una selezione di testi contenuti nelle opere di seguito elencate, delle quali si riporta anche la sigla con cui verranno citate nelle prossime pagine. Le stesse abbreviazioni verranno impiegate anche nei capitoli 5.5 e 5.6 relativi ai titoli rematici e ai fenomeni di ibridazione formale.

- Corrado Govoni: *Armonia in grigio et in silenzio. Poema* (1903): AGS<sup>520</sup>; *Gli aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima* (1907): APACA<sup>521</sup>; *Il flauto magico* (1932): FM<sup>522</sup>.
- Sergio Corazzini: *Dolcezze* (1904): Dlcz; *L'amaro calice* (1905): AC; *Piccolo libro inutile* (1906): PLI; *Libro per la sera della domenica* (1906): LSD; *Poesie sparse*: PS<sup>523</sup>.
- Aldo Palazzeschi: *Poemi* (1909): P09; *L'indendiario* (1910): I; *Opere giovanili* (1958): OG<sup>524</sup>.

---

<sup>517</sup> MENGALDO 1978.

<sup>518</sup> CUCCHI-GIOVANARDI 1996.

<sup>519</sup> ALFANO et al. (a cura di), *Parola plurale : sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma, 2005.

<sup>520</sup> GOVONI 1992.

<sup>521</sup> GOVONI 2008.

<sup>522</sup> GOVONI 1932.

<sup>523</sup> Per tutte cfr. CORAZZINI 1968.

- Guido Gozzano: *La via del rifugio* (1907): VR; *I colloqui* (1911): Cllq; *Poesie sparse*: PS<sup>525</sup>.
- Paolo Buzzi: *Bel canto* (1916): BC; *Novindoli per fisarmonica – Rima* (1939): NR<sup>526</sup>.
- Marino Moretti: *Fraternità* (1905): Fr; *Poesie scritte col lapis* (1910): PSL; *Poesie di tutti i giorni* (1911): PTG; *Il giardino dei frutti* (1915): GF; *Diario senza le date* (1966): DSD<sup>527</sup>.
- Clemente Rebora: *Frammenti lirici* (1913): FL<sup>528</sup>.
- Virgilio Giotti: *Caprizzi, Canzonette e stòrie* (1928): CCS; *Colori* (1941): C; *Novi colori* (1943): NC; *Sera* (1946): S; *Poesie escluse*: PE<sup>529</sup>.
- Diego Valeri: *Le gaie tristezze* (1913): GT<sup>530</sup>; *Umana* (1915): U<sup>531</sup>; *Crisalide* (1919): Cr<sup>532</sup>; *Ariele* (1924): A<sup>533</sup>; *Poesie vecchie e nuove* (1930): PVN<sup>534</sup>; *Scherzo e finale* (1937): SF<sup>535</sup>; *Tempo che muore* (1942): TM<sup>536</sup>; *Terzo tempo* (1950): TTemp<sup>537</sup>; *Il campanellino* (1951): Cmp<sup>538</sup>; *Il flauto a due canne* (1958): FDC<sup>539</sup>; *Poesie. 1910-1960* (1962): P62<sup>540</sup>; *Calle del vento* (1975): CV<sup>541</sup>.
- Eugenio Montale: *La bufera e altro* (1957): BA<sup>542</sup>.
- Attilio Bertolucci: *Sirio* (1929): S; *Fuochi in Novembre* (1934): FN; *Lettera da casa* (1951): LC; *In un tempo incerto* (1955): TI; *Viaggio d'inverno* (1971): VI; *Verso le sorgenti del Cinghio* (1993): VSC; *Schizzi e abbozzi*: SA<sup>543</sup>.

---

<sup>524</sup> Per tutte cfr. PALAZZESHI 2002.

<sup>525</sup> Per tutte cfr. GOZZANO 2012.

<sup>526</sup> Per tutte cfr. BUZZI 1955.

<sup>527</sup> Per tutte cfr. MORETTI 1966.

<sup>528</sup> In REBORA 2008.

<sup>529</sup> Per tutte cfr. GIOTTI 1986.

<sup>530</sup> Cfr. VALERI 1913.

<sup>531</sup> Cfr. VALERI 2008.

<sup>532</sup> Cfr. VALERI 1921.

<sup>533</sup> Cfr. VALERI 1924.

<sup>534</sup> Cfr. VALERI 1952.

<sup>535</sup> Cfr. VALERI 1937.

<sup>536</sup> Cfr. VALERI 1942.

<sup>537</sup> Cfr. VALERI 1950.

<sup>538</sup> Cfr. VALERI 1951.

<sup>539</sup> Cfr. VALERI 1958.

<sup>540</sup> Cfr. VALERI 1962.

<sup>541</sup> Cfr. VALERI 1975.

<sup>542</sup> Cfr. MONTALE 1984.

<sup>543</sup> Per tutte cfr. BERTOLUCCI 2001.



- Carlo Betocchi: *Realtà vince il sogno* (1932): *RVS*; *Altre poesie* (1939): *AP*; *Notizie* (1947): *N*; *Tetti toscani* (1955): *TT*; *L'estate di San Martino* (1961): *ESM*; *Poesie del sabato* (1980): *PS*; *Poesie disperse*: *PD*<sup>544</sup>.
- Giacomo Noventa: *Versi e poesie* (1956): *VP*; *Versi e poesie di Emilio Sarpi* (1963): *VPES*<sup>545</sup>.
- Giorgio Caproni: *Finzioni* (1941): *F*; *Cronistoria* (1943): *C*; *Il seme del piangere* (1959): *SP*; *Il muro della terra* (1975): *MT*; *Il franco cacciatore* (1982): *FC*; *Il conte di Kevenhüller* (1986): *CK*; *Res Amissa* (1991): *RA*<sup>546</sup>.
- Sandro Penna: *Tutte le poesie* (1970): *TP*<sup>547</sup>; *Stranezze* (1976): *S*<sup>548</sup>; *Il viaggiatore insonne* (1977): *VI*<sup>549</sup>.
- Pier Paolo Pasolini: *Poesie a Casarsa* (1942): *PC*; *La meglio gioventù* (1954): *MG*; *La nuova gioventù* (1975): *NG*; *L'usignolo della Chiesa cattolica* (1958): *UCC*<sup>550</sup>.
- Giorgio Orelli: *L'ora del tempo* (1962): *OT*; *Sinopie* (1977): *Sn*; *Spiracoli* (1989): *Sp*; *Il collo dell'anitra* (2001): *CA*<sup>551</sup>.
- Franco Fortini: *Foglio di via e altri versi* (1946, n. ed. 1967): *FV*; *Poesia e errore* (1969): *PE*; *Questo muro* (1978): *QM*; *Composita solvantur* (1994): *CS*<sup>552</sup>.
- Giovanni Giudici: *La vita in versi* (1965): *VV*; *Autobiologia* (1969): *AB*; *O beatrice* (1972): *OB*; *Il male dei creditori* (1977): *MC*; *Il ristorante dei morti* (1981): *RM*; *Lume dei tuoi misteri* (1984): *LM*; *Prove del teatro* (1989): *PT*; *Quanto spera di campare Giovanni* (1993): *QS*; *Empie stelle* (1996): *EmS*; *Eresia della sera* (1999): *ErS*<sup>553</sup>.
- Giovanni Raboni: *Canzonette mortali* (1986): *CM*<sup>554</sup>.
- Fernando Bandini: *In modo lampante* (1962): *ML*; *Per partito preso* (1965): *PPP*; *Memoria del futuro* (1969): *MF*; *Santi in Dicembre* (1994): *SD*<sup>555</sup>.

---

<sup>544</sup> Per tutte cfr. BETOCCHI 1984.

<sup>545</sup> Per tutte cfr. NOVENTA 1985.

<sup>546</sup> Cfr. CAPRONI 1998.

<sup>547</sup> Cfr. PENNA 1970.

<sup>548</sup> Cfr. PENNA 1976.

<sup>549</sup> Cfr. PENNA 1977.

<sup>550</sup> Per tutte cfr. PASOLINI 1993.

<sup>551</sup> Per tutte cfr. ORELLI 2016.

<sup>552</sup> Per tutte cfr. FORTINI 2018.

<sup>553</sup> Per tutte cfr. GIUDICI 2000.

<sup>554</sup> Cfr. RABONI 2006.

<sup>555</sup> Per tutte cfr. BANDINI 2018.

- Franco Scataglini: *Rimario agontano* (1986): RA<sup>556</sup>.
- Edoardo Sanguineti: *Novissimum Testamentum* (1986): NT<sup>557</sup>.
- Paolo Ruffilli: *Piccola colazione* (1987): PC<sup>558</sup>; *Diario di Normandia* (1990): DN<sup>559</sup>; *Camera oscura* (1992): CO<sup>560</sup>; *La gioia e il lutto* (2001): GL<sup>561</sup>; *Le stanze del cielo* (2008): SC<sup>562</sup>.
- Fabio Pusterla: *Bocksten* (1989): Bck<sup>563</sup>; *Pietra sangue* (1999): PS<sup>564</sup>; *Folla sommersa* (2004): FS<sup>565</sup>; *Argéman* (2014): Arg<sup>566</sup>.
- Ferruccio Benzoni: *Fedi nuziali* (1991): FN<sup>567</sup>; *Numi di un lessico filiale* (1995): NLF<sup>568</sup>.
- Umberto Fiori: *Esempi* (1992): Es; *Chiarimenti* (1995): Ch; *Tutti* (1998): Tt; *La bella vista* (2002): BV; *Voi* (2009): V<sup>569</sup>.
- Franco Marcoaldi: *A mosca cieca* (1992): MC<sup>570</sup>; *L'isola celeste* (2000): IC<sup>571</sup>; *Animali in versi* (2006): AV<sup>572</sup>; *Il tempo ormai breve* (2008): TOB<sup>573</sup>.
- Enrico Testa: *In controtempo* (1994): Ct<sup>574</sup>; *La sostituzione* (2001): Stz<sup>575</sup>; *Pasqua di neve* (2008): PN<sup>576</sup>.
- Ivano Ferrari: *La franca sostanza del degrado* (1999): FSD<sup>577</sup>.
- Valerio Magrelli: *Altre poesie* (1996): AP; *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999): DLG; *Disturbi del sistema binario* (2006): DSB; *Il sangue amaro* (2014): SA; *Guida allo smarrimento dei perplessi* (2016): GDP<sup>578</sup>.

---

<sup>556</sup> Cfr. SCATAGLINI 1987.

<sup>557</sup> Cfr. SANGUINETI 2002.

<sup>558</sup> Cfr. RUFFILLI 2006.

<sup>559</sup> Cfr. RUFFILLI 1990.

<sup>560</sup> Cfr. RUFFILLI 1992.

<sup>561</sup> Cfr. RUFFILLI 2001.

<sup>562</sup> Cfr. RUFFILLI 2008.

<sup>563</sup> Cfr. PUSTERLA 2003.

<sup>564</sup> Cfr. PUSTERLA 1999.

<sup>565</sup> Cfr. PUSTERLA 2004.

<sup>566</sup> Cfr. PUSTERLA 2014.

<sup>567</sup> Cfr. BENZONI 1991.

<sup>568</sup> Cfr. BENZONI 1995.

<sup>569</sup> Per tutte cfr. FIORI 2014.

<sup>570</sup> Cfr. MARCOALDI 1992.

<sup>571</sup> Cfr. MARCOALDI 2000.

<sup>572</sup> Cfr. MARCOALDI 2006.

<sup>573</sup> Cfr. MARCOALDI 2008.

<sup>574</sup> Cfr. TESTA 1994.

<sup>575</sup> Cfr. TESTA 2001.

<sup>576</sup> Cfr. TESTA 2008.

<sup>577</sup> Cfr. FERRARI 1999.

<sup>578</sup> Per tutte cfr. MAGRELLI 2018.

- Eugenio De Signoribus: *Istmi e chiuse* (1996): *IC*; *Principio del giorno* (2000): *PG*; *Ronda dei conversi* (2005): *RC*; *Soste ai margini* (2005-2007): *SM*<sup>579</sup>; *Memoria del chiuso mondo* (2002): *MCM*<sup>580</sup>; *Trinità dell'esodo* (2011): *TE*<sup>581</sup>.
- Michele Ranchetti: *Verbale* (2001): *Vrb*<sup>582</sup>.
- Francesco Scarabicchi: *L'esperienza della neve* (2003): *EN*<sup>583</sup>.
- Paolo Maccari: *Fuoco amico* (2009): *FA*<sup>584</sup>; *Contromosse* (2013): *Cm*<sup>585</sup>.

---

<sup>579</sup> Per queste raccolte cfr. DE SIGNORIBUS 2008.

<sup>580</sup> Cfr. DE SIGNORIBUS 2002.

<sup>581</sup> Cfr. DE SIGNORIBUS 2011.

<sup>582</sup> Cfr. RANCHETTI 2001.

<sup>583</sup> Cfr. SCARABICCHI 2003.

<sup>584</sup> Cfr. MACCARI 2009.

<sup>585</sup> Cfr. MACCARI 2013.



#### 5.4.1 *Aspetti strofici*

Nelle seguenti tavole vengono schematizzati e commentati gli schemi strofici delle canzonette e para-canzonette individuate durante lo spoglio delle raccolte identificate. Per ciascuno schema vengono individuati il traliccio rimico e la formula sillabica; qualora l'irregolarità della seconda lo renda necessario, le due componenti vengono riportate separatamente. I *pattern* vengono ordinati in cinque sezioni individuate da lettera alfabetica maiuscola progressiva e rispettivamente relative: A) alle strofe geminate, doppie e continue; B) alle strofe composte; C) alle strofe indivise; D) ai sistemi strofici doppi; E) ai sistemi strofici complessi. Le prime tre sezioni si articolano a loro volta in sottoparti indicate da cifra romana progressiva relativa alla tipologia strofica coinvolta (tristica, tetrastica, pentastica ecc.). La seconda sezione si divide in B<sup>1</sup> e B<sup>2</sup> sotto cui si raccolgono rispettivamente le strofe composte con emistroke isoversali e anisoversali. Nella terza sezione si riportano solo gli schemi che si sono ritenuti maggiormente significativi in relazione ai modelli settecenteschi e all'utilizzo delle terminazioni tronche e sdrucchiole, anarimiche o meno. Nelle due ultime sezioni gli schemi sono stati registrati senza distinzione relativa alla dimensione strofica, seguendo un ordine autoriale. Si è infatti scelto di raccogliere in ogni sezione gli schemi strofici seguendo un ordine d'autore<sup>586</sup> piuttosto che un principio tipologico dal momento che la varietà e la frequente lontananza dei *pattern* rimici e sillabici dai modelli della tradizione non rendono economica una raccolta che verrebbe a determinare, per la buona parte degli schemi riportati, una specifica categoria tipologica di cui lo stesso schema sarebbe il solo rappresentante. Le principali tendenze compositive, gli eventuali rapporti di filiazione o di influenza più o meno recenti nonché gli aspetti notevoli non fruibili dalla semplice schematizzazione o dal breve commento che può immediatamente seguire la registrazione del tipo strofico verranno perciò raccolti nelle successive *Osservazioni*. A queste ultime seguiranno altre cinque sezioni in cui si verranno a trattare rispettivamente delle *Clausole metriche* di ascendenza melica (*Chiusura su settenario tronco più quinario piano e soluzioni affini*, da una parte, e *Chiusura endecasillabica dall'altra*), dell'eredità delle terminazioni tronche e

---

<sup>586</sup> La sequenza con cui si susseguono gli autori da Corrado Govoni fino a Giovanni Giudici segue l'indice dell'antologia mengaldiana, i successivi vengono riportati secondo un criterio cronologico.

sdrucchiole, rimate o anarime (*Rima tronca e tronca anarima e Sdrucchiola anarima e rima sdrucchiola*) e degli *Elementi ritornellistici*.

#### 5.4.1.1 Tavole

##### A. La strofa geminata doppia e continua

##### A.I Tristici

1. Gozzano, «*Ex voto*»<sup>587</sup> in *PS*: /a<sub>7</sub>bc : a<sub>7</sub>bc/, 3; lo schema risulta attestato nelle tavole di Zucco per formule sillabiche differenti (cfr. Zucco 2001, pp. 129-130, tipo 1.3).
2. Valeri, *Oro e blu* in *Cr*: /PPT/, 3; la continuità è data dalla tronca anarima.
3. Valeri, *Nella valle*, in *Cr*: /ABC : ABC/, 1. Lo schema, già individuato in Govoni, se trova precedenti settecenteschi per la rima, non ne presenta invece per la formula sillabica.
4. Valeri, *Sorriso* in *Cr*: /Aa<sub>7</sub>A : Aa<sub>7</sub>A/, 1.
5. Valeri, *Chitarra veneziana. Strimpellata* in *PVN*: schema rimico /aax/, 9; formula sillabica: [5<sub>s</sub>+5 10 10 / 5+5 5+5 5+5 / 9 9 5+5 / 5+5 9 8 / 8 11 5+5 / 10 10 10 / 9 9 5+5 / 5+5 5+5 5+5 / 5+5 5+5 5+5].
6. Valeri, *Girotondo del fannullone* in *PP*: /Aa<sub>7</sub>x<sub>7</sub>/, 6. Lo schema astratto è registrato nelle tavole di Zucco come il più produttivo per la strofa geminata tristica ma in nessun caso si ritrova la medesima formula sillabica<sup>588</sup>.
7. Valeri, *Cortile* in *PP*: /SAB : SAB/, 1. Il tipo rimico astratto si registra nelle tavole di Zucco, nelle quali tuttavia non risulta alcuna realizzazione nella medesima formula sillabica<sup>589</sup>.
8. Betocchi, *Domani* in *RVS*: /A<sub>10</sub>b<sub>8</sub>c<sub>7</sub> : A<sub>10</sub>b<sub>8</sub>c<sub>7</sub>/, 3; fa eccezione la prima coppia strofica dove la corrispondenza /a/ non viene realizzata (ma «sole», in punta al v. 1, assona con la rima /a/ della seconda coppia geminata *candore* : *colore*, vv. 7 e 10).
9. Betocchi, *Fiumi meridiani* in *PD*: /a<sub>8</sub>b<sub>4</sub>b<sub>8</sub> : a<sub>8</sub>c<sub>4</sub>c<sub>8</sub>/, 3.
10. Caproni, *Arpeggio* in *MT*: la poesia, indivisa, può essere considerata sulla base dello schema rimico come una coppia di tristici geminati /aab<sub>t</sub> : ccb<sub>t</sub>/ (formula sillabica [

<sup>587</sup> Cfr. GOZZANO 2012, p. 382, n. 1: Bárberi Squarotti riporta l'indicazione che accompagnava la poesia su «La Donna» il 25 dicembre 1913; l'annotazione, «Versi inediti per musica», testimoniano l'ispirazione melica del componimento.

<sup>588</sup> Cfr. ZUCCO 2001, tipo 1.1 pp. 125 sgg.

<sup>589</sup> Ivi, p. 131, tipo 1.6.

7 7 8 8 7 7]), mentre dal punto di vista sintattico la poesia si articola in un distico baciato più una quartina abbracciata:

Cristo ogni tanto torna,  
 se ne va, chi l'ascolta...  
 Il cuore della città  
 è morto, la folla passa  
 e schiaccia – è buia massa  
 compatta, è cecità...

11. Penna, *Sentinella* in *S*: /a<sub>7</sub>bc<sub>t</sub> : a<sub>7</sub>bc<sub>t</sub>/, 1. Lo schema astratto è il medesimo già riscontrato per Govoni, Valeri e Betocchi (cfr. A.I.1, 3 e 8), senza tuttavia che anche per questa realizzazione si possano riscontrare precisi antecedenti per formula sillabica e tipologia rimica nelle tavole di Zucco.

12. Pasolini, *Da li Germaniis IV (=TCF)*: /a<sub>t</sub>p<sub>a</sub>v<sub>p</sub>x<sub>t</sub>/, 3, dove nella prima strofetta /a/ è tronca mentre nella seconda e nella terza piana; formula sillabica [7 6 5 / 7 7 5 / 7 7 5]. Come in Valeri (cfr. A.I.6) la connessione è garantita dall'elemento ritornellistico tronco finale.

13. Fortini, *Le domeniche* in *PE*: schema rimico /**abc** : **abc**/, 3; formula sillabica [8 8 / 9 8 8 // 9 9 9 / 9 8 9 // 9 9 9 / 9 9 7]. Nella seconda coppia strofica le parole-rima /b/ sono imperfette per vocalismo atono postonico (*viso* : *visi*, vv. 8 e 11) mentre in sede /c/ le parole in relazione non sono identiche (*prati* : *stato*, vv. 9 e 12). Lo schema delle rime è il medesimo condiviso da Govoni, Valeri, Betocchi e Penna (cfr. A.I.1, 3, 8 e 11).

14. Giudici, *Belva* in *QS*: /a<sub>7</sub>(a<sub>5</sub>)bB : ã<sub>7</sub>cC/, 1. Lo schema astratto (/ABB : ACC/) è uguale a quello di Betocchi sintetizzato al p.to A.I.9; non vi corrispondono equivalenti in ambito canzonettistico.

#### A.II Tetrastici:

1. Govoni, *Le campane* in *APACA*: /a<sub>9</sub>x<sup>a</sup>x<sup>b</sup>a/, 4.
2. Corazzini, *A Gino Calza* in *PLI*: /a<sub>8</sub>aax/, 10.
3. Corazzini, *Il cimitero* in *PS*: schema delle rime /abbc : addc/, 2; formula sillabica a cornice A: [ 7 7 7 4], B: [7 7 7 7] → AB BA. Lo schema astratto (/ABBC :



ADDC/) coincide, nelle tavole di Zucco, col tipo 2.1 per il tetrastico geminato<sup>590</sup>; rispetto alle realizzazioni settecentesche anomale risultano la formula sillabica e l'uscita piana dell'ultimo verso delle emistroke.

4. Moretti, *Davanzale* in *Fr*: /x<sub>6</sub>aax<sub>3</sub>/, 3. La combinazione di senari e trisillabi sulla base del piede anfibrachico è retaggio pascoliano.

5. Moretti, *Romanza della padella* in *Intermezzo di voci (GF)*: /a<sub>9</sub>bax<sub>t</sub>: c<sub>9</sub>bcx<sub>t</sub>/, 3. Il componimento, che combina insieme i tipi della geminata doppia e continua come accadeva in certe poesie pascoliane, presenta uno schema astratto (/ABAC : DBDC/) coincidente col tipo 2.5 per il tetrastico geminato delle tavole di Zucco<sup>591</sup> e riconducibile al *pattern* 55 che Benzi registra per le arie bistrofiche di Metastasio<sup>592</sup>. Come nelle realizzazioni settecentesche dello schema la canzonetta suggella e connette le proprie emistroke con rima tronca ma si distanzia dai modelli per la composizione sillabica, fondata su novenari ad accentazione libera, con prevalenza del tipo ad anfibrachi, misura non convenzionale per il metro. La poesia, prosopopea di una padella idealmente innamorata di un paiuolo, fa parte di una serie (*Intermezzo di voci*) che fin dal titolo si rivela dominata da uno stile e da un patetismo teatrali: la musicalità e l'ossequio alla forma divengono qui mezzi di un *divertissement* ironico e a tratti feroce, dietro al quale si cela l'amarezza dell'incomprensione e dello scherno:

Se dico che anch'io qualche volta  
mi sento un po' sentimentale,  
mi sento un pochino sconvolta,  
un po' più di là che di qua;

Se dico che ho anch'io certe pene  
di cuore e il mio dolce ideale,  
qualcuno a cui voglio più bene,  
nel quale il mio lardo si sfa,

oh sono sicura che molto  
fo rider la vecchia cucina  
e che tutto un pubblico incolto  
frenare il suo sdegno non sa.

Ma non rideresti, paiuolo,  
tu dell'accorata vicina;

---

<sup>590</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 133.

<sup>591</sup> Cfr. *ivi*, p. 139.

<sup>592</sup> BENZI 2005, p. 277. Lo schema risulta registrato anche in SOLDANI 2016, p. 582, per la metrica di Tommaseo.

tu sol non faresti al mio duolo  
l'offesa dell'ilarità;

e appeso alla triste catena  
cuocendo i selvaggi spinaci  
che debbon servire alla cena  
dei nostri padroni di là,

paiuolo, mio dolce paiuolo,  
tu forse diresti: «mi piaci»,  
e a me tu saresti quel solo  
che s'ama per l'eternità.

6. Moretti, *Stupore* in *DSD*: schema rimico /xaax/, 5; formula sillabica [9 9 8 9 / 9 10 10 9 / 9 8 12 10 / 9 8 9 9 / 9 8 8 11]. Lo schema rimico è lo stesso utilizzato dall'autore in *Davanzale* di *Fr* (cfr. A.I.4).

7. Rebora, *XLVIII* in *FL*: /a<sub>t7</sub>B<sub>10</sub>a<sub>t</sub>b/ : a<sub>t7</sub>B<sub>10</sub>a<sub>t</sub>b/.

8. In Giotti sono diversi i componimenti riconducibili al tipo astratto /PAAB : PCCB/; tale schema risulta attestato, secondo diverse declinazioni morfologiche, nelle arie di Metastasio<sup>593</sup> e in numerosi componimenti frugoniani, nonché tra le canzonette di Rolli, di Meli, di Cassiani, di Bondi, di Bertola, di Vittorelli e di Anton Maria Lamberti<sup>594</sup>. Guardando a possibili modelli più recenti, lo stesso schema di base si ritrova nelle carducciane *Pianto antico*, *Tedio invernale*, *Maggiolata*, *Davanti una cattedrale* e *San Martino* (tutte /paab<sub>t</sub> : pccb<sub>v</sub>/, 4), nonché nella digiacomiana *Pianefforte 'e notte* (/paax<sub>v</sub>/, 5) e nelle sabiane *Ammonizione* (/paab<sub>t</sub> : pccb<sub>v</sub>/, 4) e *Canzonetta* (/p<sub>8</sub>aaax<sub>v</sub>/, 4). Come sottolinea Anna Modena, Giotti deve aver subito anche l'influsso della canzonetta popolare triestina<sup>595</sup>. Nella produzione dell'autore si riscontrano dunque le seguenti realizzazioni del suddetto tipo:

a) /p<sub>7</sub>aaB<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ccB<sub>t</sub>/; per lo specifico schema di vedano le frugoniane *Il sogno*, «Tu ancor di dolce sonno» e «Serchio, ti vo' gli arcani»<sup>596</sup>, assieme a «Di larga messe ingordo»<sup>597</sup> di Giuseppe Pellegrini, noto in Arcadia come Armeste Pelopide. In Giotti se ne rinvencono le seguenti realizzazioni: *Due (CCS)*, 4 – le ultime due coppie strofiche risultano accomunate dalla medesima rima-refrain

<sup>593</sup> Cfr. BENZI 2005, pp. 290-292, tipo 74.

<sup>594</sup> Cfr. ZUCCO 2001, pp. 135-137, tipo 2.3.

<sup>595</sup> MODENA 1985, pp. 38-39.

<sup>596</sup> FRUGONI 1779<sub>a</sub>, rispettivamente pp. 193-198, 255-260 e 271-276.

<sup>597</sup> ARCADIA 1780, pp. 50-57.

(in *-in*); *El mortisin* (CCS), 3; *Eros* (CCS), 3; *Chersan* (CCS), 4; *Prima storia* (CCS), 18.

b) /p<sub>7</sub>aaX<sub>t</sub>/: *I fioi* (CCS), 6 – il terzo e il sesto tetrastico presentano il primo verso anarimico sdrucciolo e non piano; *Carneval de lavandere* (CCS), 6;

c) /Pa<sub>7</sub>a<sub>7</sub>B<sub>t</sub> : Pc<sub>7</sub>c<sub>7</sub>B<sub>t</sub>/: *Emilia Beccatelli* (CCS), 14; *Montebello* (CCS), 16; *Stòria de bestie* (CCS), 16; *Mama e fia* (C), 2.

d) /p<sub>7</sub>aab<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ccb<sub>t</sub>/; è la forma maggiormente sperimentata dello schema dagli autori settecenteschi<sup>598</sup> e in particolare da Metastasio, che lo usa ventinove volte nelle sue arie bipartite<sup>599</sup>; in Giotti si ritrova nelle poesie: *I petorai* (CCS), 2; *El vin* (CCS), 2; *L'ordinanza* (CCS), 4, dove la prima e la terza coppia strofica condividono la medesima rima di collegamento in *-ar* nonché la parola-rima «vardar» in chiusura delle prime emistroke; *Rion* (CCS), 4, dove le prime due coppie tetrastiche condividono la medesima rima tronca di collegamento in *-on*, mentre le ultime due risultano accomunate dall'assonanza tonica e dalla liquidità della consonante postonica delle rime-*refrain* (in *-er* e *-el*); *El ricevimento* (PE), 4, dove, nella prima strofa, le due rime /a/ sono imperfette (*peto* : *fato*).

e) /p<sub>8</sub>aab<sub>t</sub> : p<sub>8</sub>ccb<sub>t</sub>/; lo schema in versi ottonari, impiegato da Bertola, Cassiani, Fantoni, Frugoni, Meli, Parini, Saluzzo Roero, Vittorelli<sup>600</sup> e Metastasio<sup>601</sup>, è rintracciabile in *Siora Ida* (PE), 2, e nel *Ritratin* (PE), 2.

f) /p<sub>7</sub>aaX<sub>t</sub>/; la tipologia continua dello schema, già sperimentata col settenario da Anton Maria Lamberti, Meli<sup>602</sup> e Metastasio<sup>603</sup>, si rintraccia in: *Quarto caprizzio* (CCS), 3, terminante con settenario isolato ma connesso ai tetrastici grazie a rima-*refrain*; i versi centrali dell'ultimo tetrastico, inoltre, rimano col primo verso del primo tetrastico («Chi xe quel povareto»), il quale torna come verso-ritornello al v. 13; *Quadreto de scola* (CCS), 8 – la rima-ritornello non è propriamente tronca, uscendo sul dittongo discendente *-ai*;

<sup>598</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 135, tipo 2.3.3/a.

<sup>599</sup> Cfr. BENZI 2005, pp. 290-291, n. 74. Lo schema “semplice” occorre dieci volte, mentre nelle altre attestazioni si trova complicato da rime interne.

<sup>600</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 135, tipo 2.3.7/a. Per l'aspetto ironico-giocoso si veda almeno come antecedente lo scherzo IV di Parini (PARINI 1929, pp. 343-344).

<sup>601</sup> Cfr. BENZI 2005, pp. 291-292 (n. 74). Lo schema in versi ottonari si ritrova anche nelle quindici strofe geminate dell'ode-canzonetta *L'estate* (in METASTASIO 2007, p. 733-737).

<sup>602</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 136, tipo 2.3.3/b.

<sup>603</sup> Cfr. BENZI 2005, p. 301, n. 175.

- L'orghineto* (CCS), 3 – lo schema di base è variato dalla ripresa dell'uscita del v. 1 nei versi centrali delle due strofe seguenti, ottenendo lo schema: /abbx<sub>t</sub> : paax<sub>t</sub> : paax<sub>t</sub>/; *Putela* (CCS), 4.
- g) /p<sub>5</sub>aab<sub>t</sub> : p<sub>5</sub>ccb<sub>t</sub>/; lo schema, adoperato da Bertola, Frugoni, Meli, Rolli<sup>604</sup> e Metastasio<sup>605</sup>, in Giotti si ritrova in *Inverno* (CCS), 1, poesia suggellata da un distico formato da un quinario piano e uno tronco connesso rimicamente coi due tetrastici precedenti (/p<sub>5</sub>c<sub>t</sub>/).
- h) /p<sub>8</sub>aat/: Lo schema, rapportabile per le rime a quello de *La marina* di Anton Maria Lamberti<sup>606</sup>, si rinviene in *Rovigno* (CCS), 8, dove il primo, il quarto e l'ultimo tetrastico, vale a dire l'inizio, il centro e la fine del componimento, sono contrassegnati dalla medesima rima di collegamento in -*ar*;
9. Giotti, *Una putela, una màchina de scrive e marzo* (C): /p<sub>7</sub>abC<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>abC<sub>t</sub>/, 4. Lo schema ricorda quelli registrati al punto 1.3.1 delle tavole di Zucco<sup>607</sup>, tristici geminati di settenari chiusi su endecasillabo tronco (/abC<sub>t</sub> : abC<sub>t</sub> /), con l'aggiunta di un verso piano anarimico iniziale.
10. Giotti tipo /PPSA : PPP/TA/:
- a) /p<sub>7</sub>psa : p<sub>7</sub>ppa/: *Vento* (C), 2; l'ultimo tetrastico introduce in terza sede, in luogo di una piana anarima, una terminazione tronca.
- b) /p<sub>7</sub>psa : p<sub>7</sub>pp/ta/: *Vento* (C), 2; la seconda emistrofa dell'ultima coppia strofica presenta in penultima sede un verso tronco anarimico.
11. Giotti tipo /PTPA : PPPA/:
- a) /p<sub>7</sub>tpa<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ppa<sub>t</sub> s<sub>7</sub>ppb : p<sub>7</sub>stb/, *Ciaro de luna* (NC); la poesia termina con un verso piano irrelato.
- b) /p<sub>7</sub>tpa<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ppa<sub>t</sub> s<sub>7</sub>ppb : p<sub>7</sub>stb p/: *Ciaro de luna* (NC).
12. Giotti, *Matina rovignese* in C: /p<sub>7</sub>xpy/, 4.
13. Giotti, *El bombardin* in CCS: /aab<sub>t</sub>B<sub>t</sub> : ccb<sub>t</sub>B<sub>t</sub>/, 4.
14. Valeri, *Notturnino II* in GT: schema rimico /xyxy/, 3; formula sillabica [10 10 9 6 / 10 9 8 9 / 9 10 11 8]. Il *refrain* che chiude ogni tetrastico, «mio piccolo amore», ai

<sup>604</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 136, tipo 2.3.6.

<sup>605</sup> Cfr. BENZI 2005, p. 290, n. 74, con una sola attestazione nella scena dodicesima del secondo atto dell'*Olimpiade*.

<sup>606</sup> LAMBERTI 1835<sub>a</sub>, pp. 91-93. Cfr. ZUCCO 2001, p. 136, tipo 2.3.3/e.

<sup>607</sup> ZUCCO 2001, p. 129.

vv. 8 e 12 viene preceduto dal *rejet* del verso superiore (risultando rispettivamente «soave, mio piccolo amore» e «su te, mio piccolo amore»).

15. In Valeri diverse poesie sono riconducibili al tipo astratto /PAAB : PCCB/, già riscontrato in Giotti. Nelle tavole di Zucco lo schema rimico non si trova mai abbinato all'endecasillabo, verso impiegato invece pressoché costantemente da Valeri. L'unico caso registrato dal critico è in Pagnini<sup>608</sup>. Nella produzione dell'autore si riscontrano dunque le seguenti realizzazioni strofiche del modello:

a) /PAAX<sub>t</sub>/: *Primavera III* in *GT*, 4. Significativa è la prossimità dello schema rimico di questa *Primavera* con quello della prima emistrofa dell'omonima metastasiana (/p<sub>7</sub>aab<sub>t</sub> : aatb<sub>t</sub>/). La poesia, di pochissimo variata in *U*<sup>609</sup>, mantiene in tale raccolta il medesimo schema.

b) /PAAT/: *Ravenna II* (*Cr*), 9; l'uscita vocalica del verso tronco di chiusura tende a variare in maniera irregolare (in *-u* nelle strofe prima, quinta, sesta e settima, in *-o* nella seconda, in *-a* nella terza, nella quarta, nell'ottava e nella nona). Allo stesso modo la seconda parte di *Luglio* (*Cr*), in cinque strofe, varia quasi costantemente la qualità della tonica d'uscita del verso tronco, che nella terza stanza si arricchisce di consonante postonica («armonizzar». v. 12); va rilevata la rima *vestita : dita* tra i primi versi delle strofe seconda e terza.

c) /paat/ con formula sillabica variabile: *Notte di Natale* in *PP*, 5; formula sillabica [9 9 9 9 / 10 5+5 5+5 10 / 9 5+5 9 5+5 / 10 5+5 10 10 / 5+5 10 9 5+5].

d) /PAAB<sub>t</sub> : PCCB<sub>t</sub>/: *Mattino* in *Cr*, 1. Le parole in punta ai vv. 1 e 4, benché irrelate per schema, assonano (*bastione : tremore*), mentre numerose sono le assonanze (*ombre : onde*, v. 6) e le rime interne-esterne (*bionde : profonde*, vv. 7-8), nonché le iterazioni lessicali («Un razzo d'oro; e un sussulto, un tremore / d'oro per l'ombre; oro a rivoli, a onde...», vv. 5-6) nel secondo tetrastico. Lo stesso schema si ritrova in *Croci di legno* in *Cr*, 2, caratterizzata da frequenti parallelismi sintattici dalla valenza costruttiva:

Croci di legno, nude su la nuda,  
terra che copre i morti nella gloria;

---

<sup>608</sup> Cfr. *ivi*, p. 29, n. 10.

<sup>609</sup> Il v. 12 di *GT*, «e manda effluvi e splende di beltà», diventa in *U* «e sparge effluvi e splende di beltà», acquistando l'omeoarco dei due verbi.

croci che la battaglia e la vittoria  
pianta con le bandiere ovunque va;

siepe di croci a guardia d'una gente,  
trincee di tombe a guardia d'un amore;  
croci di legno confitte nel cuore  
di tutta la straziata umanità...

In *Vicenza (Cr)*, anch'essa formata da una sola coppia emistrofica, lo schema si realizza invece sostituendo alle rime centrali di ogni tetrastico delle assonanze (*rugiada : fanfara*, vv. 2-3, *fiore : sole*, vv. 6-7).

16. Valeri, *Sera* in *A*: schema rimico /xaab<sub>t</sub> : xccb<sub>t</sub>/, 2; formula sillabica [8 8 7 8 / 8 8 9 8 / 8 8 7 8 / 8 9 8 9]. La poesia combina una geminazione di tipo continuo, assicurata dalla rima fissa nel primo verso di ogni tetrastico, a una di tipo doppio, realizzata per mezzo della tronca di chiusura; la combinazione dei due tipi ricorda gli esperimenti pascoliani delle *My* e dei *CCV*, dove però differenti risultavano le sedi versali interessate da ciascuno dei due fenomeni. La geminazione doppia viene comunque marcata, nel primo verso di ciascun tetrastico, da parallelismi sintattici e da antitesi verbali («ha chiuso», v. 9, «apri», v. 13), mentre in ogni prima emistrofa il terzo verso giustappone per asindeto tre aggettivi qualificativi:

L'aria non ha più colore.  
Il cielo sopra le vette,  
dure pallide nette,  
s'illanguidisce e si sfa.

L'acqua non ha più splendore.  
Sopra il cristallo del lago  
è un muto trascorrere vago  
di tremule oscurità.

La terra ha chiuso il suo cuore.  
I neri boschi d'abeti,  
confusi opachi quieti,  
non hanno palpito più.

Tu, anima, apri il tuo fiore  
piccolo, di luce infinita...  
Anche una stella è fiorita,  
piccola e infinita, lassù...

17. Valeri, *Canzonette per Nuvoladoro II* in A: schema rimico /aaab<sub>t</sub> : cccb<sub>t</sub>/, 1; formula sillabica [11 9 12 7 / 11 10 11 8].
18. Valeri, *Genzianella* in Cr: schema “ritmico” /pppt : pppt/, 1; formula sillabica [8 10 9 8 / 8 8 9 8]. La connessione strofica si dà per sola simmetria delle terminazioni versali, mentre la parola finale «cuor» trova all’interno del v. 7 anticipazione rimica interna in «color». Lo schema, con altra formula sillabica, era stato impiegato da D’Annunzio in «*Si frangono l’acque odorose*» di *Canto Novo* (/p<sub>9</sub>ppT<sub>6+6</sub>/).
19. Valeri, *Da Chopin. Preludio VII* in Cr: /s<sub>7</sub>ssA : s<sub>7</sub>ssA/, 1. Lo schema delle rime è di matrice settecentesca<sup>610</sup>, nonostante la formulazione sillabica e l’uscita piana dell’ultimo verso non trovino antecedenti nelle tavole di Zucco. Uno schema sillabico affine invece risulta adoperato da Tommaseo per la coppia di tetrastici conclusivi della poesia polimetrica *I sogni* («*Dal fior dei dì che furono*»)<sup>611</sup>, dove il verso finale continua a rimanere però tronco.
20. Betocchi, *Chi va d’autunno* in AP: /A<sub>10</sub>BAB : A<sub>10</sub>BAB/, 3. Numerose sono però le irregolarità che disattendono lo schema, valido più come base di indirizzo astratto che come regola perfettamente agita: nella prima coppia strofica nella sequenza di rime /a/ si inserisce al v. 3 una corrispondenza imperfetta (*mare : navigatore : chiare : tornare*) mentre al v. 6 la rima /b/ si sporca per l’inserzione dell’esuberante consonante -r- nel rimema di base (*tempeste : veste : navalestre : meste*); nella seconda coppia strofica l’ultimo verso resta irrelato mentre nell’ultima tutta la sequenza di rime /a/ è imperfetta, basandosi sulla sola costanza assonantica (*avviene : nere : siede : ferme*). La formula sillabica presenta due ipermetrie ai vv. 12 e 19, costituiti da due endecasillabi.
21. Noventa, *Che tristezza, de giorno...* in VP: geminati, pur presentando lievi oscillazioni sillabiche [8 7 7 7 / 7 7 7 7], sono i due ultimi tetrastici del componimento, altrimenti polimetrico e non isostrofico; lo schema rimico /tp<sub>t</sub>b<sub>t</sub> : tp<sub>t</sub>b<sub>t</sub>/ non presenta precedenti nella tradizione canzonettistica settecentesca.
22. Noventa, *Gò l’impression, Nineta...* in VP: /p<sub>7</sub>aab<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ccb<sub>v</sub>/, 2, dove la prima stanza sostituisce alla rima di collegamento una tronca anarima e alle rime centrali piane due sdruciole secondo lo schema /p<sub>7</sub>a<sub>s</sub>a<sub>s</sub>t : p<sub>7</sub>bb<sub>t</sub>/; prima e seconda coppia strofica sono inoltre tra loro connesse da legame capfinido (vv. 8 e 9). La poesia, la cui struttura ripropone e varia lo schema astratto di base /PAAB : PCCB/ già osservato per Giotti e

<sup>610</sup> ZUCCO 2001, p. 140, tipo 2.8.

<sup>611</sup> TOMMASEO 1872, pp.189-192: 191-192. Cfr. SOLDANI 2016, p. 583.

Valeri (cfr. A.II.8 e 15), per la sua articolazione in due coppie strofiche viene da Zucco messa in relazione alla «forma metrica fissa»<sup>612</sup> delle *Anacreontiche ad Irene* di Vittorelli, rispetto alle quali «l'invenzione fondamentale di Noventa consiste nella sostituzione della rima ai versi centrali di emistrofa con quattro coppie di parole-rima di eccezionale peso semantico: *stupido, tuto, gnente, veci.*»<sup>613</sup> Proprio intorno alla coppia rimica centrale di ogni strofa si sviluppa, come ha notato Praloran, il discorso dialettico che domina la poesia, per cui ogni secondo distico riprende e varia, ribaltandolo, il motivo sviluppato nel primo<sup>614</sup>; in questo modo l'ipercaratterizzata struttura formale incide in modo determinante nella ricezione di un contenuto dove tesi e antitesi non raggiungono, specie nel finale interrogativo, una sintesi:

Gò l'impression, Nineta,  
che ti-me-crédi un stupido,  
no' son po' tanto stupido,  
Da no' saver chi son.

Xé, gèra, e sarà vero  
Che passo sora a tuto,  
Ma oltre de 'sto tuto,  
Nina, ti-ghe-ssì-tì.

Ti-ghe-ssì-tì, poareta,  
che no tì-ssì più gnente,  
saver de no' esser gnente  
xé scominziar a amar.

Ah, Nina, via, dimostrite,  
prima che semo veci,  
o vùstu che do veci  
gabia da sospirar?

23. Noventa, *Publicarò el bel genio che la gà...* in *VPES*: /A<sub>t</sub>B<sub>12</sub>B<sub>12</sub>A<sub>t</sub>: AtBBA<sub>t</sub>/.

24. Anche in Penna, dopo Saba, Giotti, Valeri e Noventa (A.II.8, 15 e 22) il tipo astratto /PAAB : PCCB/ si rivela produttivo secondo le configurazioni:

- a) /p<sub>8</sub>aax<sub>t</sub>/: « È pur dolce il ritrovarsi» in *TP*, 3. Lo specifico schema, registrato nelle tavole di Zucco (tipo 2.3.7/b per la strofa geminata)<sup>615</sup>, è lo stesso della sabiana *Canzonetta* delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, dal

<sup>612</sup> ZUCCO 2008, p. 140.

<sup>613</sup> Ivi, p. 167.

<sup>614</sup> PRALORAN 1991, p. 543-545.

<sup>615</sup> ZUCCO 2001, p. 137.



cui tono la poesia di Penna si distanzia però fortemente: là la nostalgia per l'assenza dell'oggetto d'amore è quasi tutta riassorbita nella contemplazione del paesaggio esterno di cui si restituisce una suggestiva rappresentazione pittorica, qui invece è l'esperienza personale – alla cui dolorosità si allude appena con reticenza – a essere proiettata nei segni della raffigurazione esterna, di modo che la «contrada sconosciuta» dell'incontro, v. 2, altro non sia che quella «sconosciuta e infinita» della vita. Il montaggio rapido delle sequenze descrittive e ragionate, ottenuto per giustapposizione di distici, dilata orizzontalmente il breve istante, restituendo in successione la contemporaneità degli accadimenti, e al contempo permette, con sorprendente facilità, di penetrare verticalmente nella psicologia del soggetto, cogliendone ormai lo sguardo arreso e rassegnato:

È pur dolce il ritrovarsi  
per contrada sconosciuta.  
Un ragazzo con la tuta  
ora passa accanto a te.

Tu ne pensi alla sua vita  
– a quel desco che l'aspetta.  
E la stanca bicicletta  
ch'egli posa accanto a sé.

Ma tu resti sulla strada  
sconosciuta ed infinita.  
Tu non chiedi alla tua vita  
che restare ormai com'è.

b) /p<sub>7</sub>aab<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ccb<sub>t</sub>/: «*Ritorna dunque il tempo*» in *S*, 1. Notevole risulta la simmetria lessicale che inaugura («*Ritorna dunque il tempo*», v. 1, e «*È tempo. Forse aggiorna*», v. 5) e chiude («*io vengo adesso a te*», v. 4, e «*piena di gioia in me*», v. 8) le emistrofe.

25. Pasolini, *Li letanis dal biel fi* II, in *MG* (= in *PC*): due quartine pressoché identiche in senari (/x<sub>t6</sub>x<sub>t</sub>y<sub>t</sub>x<sub>t</sub>/) seguite dal settenario-refrain «*Jesus, Jesus, Jesus*»; l'unico verso a variare è il secondo di ciascun tetrastico: «*i plans dut il di*», v. 2; «*i rit dut il di*», v. 7. In *NG* il ritornello isolato rimane il medesimo mentre cambiano radicalmente, per contenuto e schema, le due quartine (/xyyx : xypy/).

26. Pasolini, *Mostru o pavea? I*: /a<sub>1</sub>9a<sub>1</sub>bb : a<sub>1</sub>9a<sub>1</sub>c<sub>1</sub>c<sub>1</sub>7/, 1, dove – malgrado il carattere tronco dell’ultimo distico della seconda emistrofa – la simmetria tra sub-unità strofiche appare evidente. Lo schema astratto di base (/AABB : AACCC/) è il medesimo impiegato da Giotti ne *Il bombardin di CCS* (A.II.13). In *NG* si perde il collegamento strofico.

27. Pasolini, *Il lùjar* in *MG*: lo schema rimico dei tre tetrastici che compongono la poesia (formula sillabica [5 7 7 6 / 5 7 7 6 / 5 7 7 5]) può essere approssimativamente rappresentato come /wxyž/, dove /z/ nelle prime due strofe è costituito da un verso-ritornello che viene sensibilmente variato nell’ultima stanza, dove la rima perde la sua esattezza. La schematizzazione, inoltre, non riproduce le sistematiche anafore e la struttura sintatticamente coincidente delle tre strofe:

No il sanc no il cuàrp,  
amòur, no ti ciantavin,  
al ti ciantava il lùjar  
murìnt ta la rèit.

No il sanc no il cuàrp,  
amòur, no ti planzèvin,  
al ti planzeva il lùjar  
murìnt ta la rèit.

No il sanc no il cuàrp,  
amòur, no ti sigàvin,  
al ti sigava il lùjar  
ridìnt tal sèil.

28. Giudici, *Pancia (II)* in *OB*: riprende e varia lo schema di *Pancia (I)* in /(**x**<sub>2</sub>)yyaa/, 3, con variazione nella seconda strofetta dove il terzo verso risulta irrelato e il quarto rima coi primi due; le rime /y/ ai vv. 6, 8 e 10 risultano imperfette rispetto alla costante iniziale in *-ale* (*quale : fetale : ombelicale : lunare : mare : quale : tornare*). Formula sillabica [6 8 5 6 / 6 9 5 2 / 7 6 5 5].

29. Magrelli, *Onde II* in *AP*: /p<sub>7</sub>ppa<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ppa<sub>t</sub>/, 1; l’autore, cala nel marchingegeo geometrico della strofa geminata, costruita su precisi parallelismi strutturali, sintattici e retorici, una poesia del tutto anti-lirica e intellettualistica, fondata sullo slittamento semantico da un ordine di significazione («l’onda digitale») a un altro di tipo metaforico («sulla sponda del nulla: / spuma che non ha rena»):

Petalo dell'impronta  
un'onda digitale:  
curva che si propaga  
emissione di sé.  
La spinta che si estingue  
sulla sponda del nulla:  
spuma che non ha rena  
remissione di sé.

30. Magrelli, *Pasqua* in *SA*: schema rimico /WXYZ<sub>i</sub>/, 5; formula sillabica [11 11 7+7 11 / 11 11 7+7 7+7 / 7+7 7+7 7+7 7+7 / 7+7 7+7 7+7 7+7 / 7+7 7+7 7+7 7+7]. Ognuna delle cinque quartine di endecasillabi e doppi settenari a geminazione continua presenta i medesimi rimemi in punta di verso riproposti nello stesso ordine. Il componimento presenta un andamento narrativo e prosastico, a tratti appena sovraintonato rispetto alla prosa grazie alla presenza di corrispondenze foniche più o meno perfette entro i versi e grazie alle simmetrie "ritmiche" determinate dalle proparossitone in sede di cesura che mettono in rilievo la bipartizione dei doppi settenari:

In una Pasqua azzurra e solitaria  
(la città vuota, la mamma ammalata)  
decido di portare mio figlio di sei anni  
in bicicletta, lungo il fiume, a nord.

Via per il Pantheon, culla funeraria!  
(nessuno in giro, la strada ventilata)  
e dritti fino al Tevere, per scordare gli affanni,  
luccicante e leggero da farsi in pedalò.

Ma dopo il Foro Italico, dalla ricca statuaria  
(la ciclabile scende, più buia, malfamata)  
un villaggio di nomadi, fra le baracche e i panni,  
ci piomba addosso muto, con lamiera e falò.

Poi la pista risale in una curva d'aria  
(noi ci voltammo indietro, la minaccia sventata)  
trasparente di luce, lontana dai capanni  
degli stranieri – zingari, clandestini, macrò.

Così in quella giornata raggianti e leggendaria  
(per la nostra famiglia, sebbene menomata)  
restò quel punto nero, vergogna, disinganni,  
fratellanza, paura, odio, pena, non so.

### A.III Pentastici:

1. Moretti, *Così* in *Fr*: /s<sub>9</sub>asa<sub>6</sub>x<sub>13</sub>/, 3, dove nelle strofe seconda e terza il primo verso sdrucchiolo termina con la medesima parola-rima «facile». Lo schema corrisponde al tipo metrico astratto schedato da Zucco al punto 3.4 per la strofa pentastica geminata<sup>616</sup>. La combinazione di novenari, senari e trisillabi, invece, risulta del tutto anomala rispetto ai modelli settecenteschi, guardando piuttosto alla sperimentazione metrica pascoliana delle *Myricae* e dei *Canti di Castelvecchio*.
2. In Giotti diverse poesie si rifanno al tipo astratto /PAPAB : PCPCB/, registrato nelle tavole di Zucco al punto 3.3 per il pentastico geminato<sup>617</sup> e attestato nel Settecento dalla frugoniana «Nata agli amori» (*Alla Signora Marchesa Aurelia Canossa vestita in abito d'amazzone*)<sup>618</sup>, componimento in diciotto tetrastici geminati di quinari (/p<sub>5</sub>apab<sub>t</sub> : p<sub>5</sub>cpcb<sub>5</sub>/). Nell'opera giottiana si rinvengono le seguenti varianti del tipo di base:
  - a) /Pa<sub>7</sub>p<sub>7</sub>a<sub>7</sub>B<sub>t</sub> : Pc<sub>7</sub>p<sub>7</sub>c<sub>7</sub>B<sub>t</sub>/: *El pòvaro* in *PE*, poesia frammentaria dove quella che dovrebbe essere la terza delle quattro coppie di pentastici manca della seconda emistrofa). Il verso centrale anarimico delle strofe prima, quinta e sesta, inoltre, risulta tronco, mentre quello della seconda e della quarta è sdrucchiolo; le rime /b/ dell'ultima strofa sono ossitone.
  - b) /p<sub>7</sub>apab<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>cpcb<sub>t</sub>/: *Trio* in *CCS*, 4;  
/p<sub>7</sub>apax<sub>t</sub>/: *Pie su la neve* in *C*, 4, dove il disporsi speculare delle parole-rima «là» e «qua», rispettivamente nelle strofe esterne e centrali, configura un sistema strofico complesso di tipo continuo A: /p<sub>7</sub>apax<sup>a</sup><sub>t</sub>/, B: /p<sub>7</sub>apax<sup>b</sup><sub>t</sub>/ → ABBA; *Sul vial* in *C*, 3.
3. In Giotti, il tipo astratto /APAPB : CPCPB/ presenta diverse declinazioni:
  - a) /a<sub>7</sub>papb<sub>t</sub> : c<sub>7</sub>pcpb<sub>t</sub>/: *Final* in *C*, 1;
  - b) /a<sub>7</sub>papx<sub>t</sub>/: *Marzo* (3<sup>o</sup>) in *C*, 3, dove la connessione tra stanze è demandata alla parola rima «mondo» iterata in clausola strofica.
  - c) /a<sub>7</sub>papx<sub>t5</sub>/: *N una bela giornata de inverno* in *NC*, 5; lo schema di base presenta alcune alterazioni nelle terminazioni versali: nella prima e nella quarta strofa, in luogo di rima piana nei primi due versi dispari si osserva una rima

<sup>616</sup> ZUCCO 2001, p. 146.

<sup>617</sup> *Ibidem*.

<sup>618</sup> FRUGONI 1779<sub>b</sub>, pp. 322-326. Cfr. ZUCCO 2001, p. 146, tipo 3.3.1.

tronca secondo lo schema /a<sub>17</sub>pa<sub>1</sub>px<sub>15</sub>/, mentre nella terza il primo verso anarimico presenta uscita ossitona anziché piana. Nella prima strofa, inoltre, i due versi pari risultano legati da assonanza tonica e consonanza, configurando il *pattern* /a<sub>17</sub>ḃa<sub>1</sub>ḃx<sub>15</sub>/.

4. Giotti, *Allo scultore Ruggero Rovani* in C: /a<sub>7</sub>ppaX<sub>v</sub>/, 3.
5. Giotti, *Con Bolaffio* in C: /a<sub>7</sub>bpbp<sub>5</sub> : a<sub>7</sub>cpcp<sub>5</sub>/, 3.
6. Fortini, *Se mai laida...* in CS: /a<sub>8</sub>bbax<sub>v</sub>/, 3; lo schema in associazione all'ottonario si trova impiegato nella chiabreriana «*O rosetta che rosetta*»<sup>619</sup>, in quattro pentastici continui; sempre in combinazione con l'ottonario ma in strofe geminate a coppie lo schema è impiegato in Frugoni<sup>620</sup> e presso il medesimo autore anche in associazione al settenario<sup>621</sup>. In senari si ritrova ancora nella coppia geminata dell'aria metastasiana «*Fra tanti pensieri*» della scena III dell'atto I del *Demetrio*<sup>622</sup>. È tuttavia il primo modello indicato quello che pare più prossimo alla canzonetta fortiniana, sia per la struttura continua dei pentastici che per alcune affinità nella realizzazione concreta; i vv. 1 e 4 della canzonetta di Fortini ricalcano ad esempio la struttura iniziale dei vv. 6 e 9 della poesia del Chiabrera, rovesciando però il segno della raffigurazione (da «bel» a «laida»):

«*O rosetta che rosetta*»

*Se mai laida...*

6 Se dal bel cespo natio  
7 ti torrò non te ne caglia  
8 ma con te tanto mi vaglia  
9 che ne lodi il pensier mio  
10 se servigio ha sua mercé.

1 Se mai laida una limaccia  
2 quando a ottobre l'aria è spenta  
3 lenta bava perse lenta  
4 che di lunga e liscia traccia  
5 porri o sedani segnò,

<sup>619</sup> CHIABRERA 1619, pp. 134-135.

<sup>620</sup> FRUGONI 1779<sub>d</sub>, pp. 29-31.

<sup>621</sup> FRUGONI 1779<sub>c</sub>, pp. 324-326.

<sup>622</sup> Marina Polacco (POLACCO 1998, parr. 113-122) richiama per tale componimento lo schema strofico di una non specificata poesia metastasiana, rispetto alla quale gli ottonari di Fortini seguirebbero la disposizione strofica canonica «variata solamente dall'inserimento di un verso dopo il distico a rima baciata (ABBC > ABBAC), fin nella clausola tronca (nella quale si ha anche la ripresa della rima tra il presente del verbo sapere e il passato remoto: segnò / mirò / non so > passò / non so)» Le rime di cui parla la studiosa si riferiscono alla canzonetta *La libertà* la quale, rispetto allo schema impiegato da Fortini, si distingue – oltre che per l'impiego di settenari e non di ottonari – per l'identità della rima /a/ che funge da elemento connettivo tanto quanto la tronca finale (/abbc<sub>t</sub> : addc<sub>v</sub>/); né si può credere il riferimento vada istituito con *Primavera* – già menzionata da Polacco per *Ah letizia...* – anch'essa in settenari e variata decisamente nella seconda emistrofa dello schema (/paab<sub>t</sub> : sstb<sub>v</sub>/); un'operazione come quella proposta dalla studiosa sarà forse possibile per *L'estate*, in tetrastici geminati di ottonari dove le due emistrofe si corrispondono e si legano per sola corrispondenza della tronca finale (/p<sub>8</sub>aab<sub>t</sub> : pccb<sub>v</sub>/).

Mutato si presenta anche, nell'ultima parte del componimento, il rapporto tra il soggetto, con la sua fede, e l'ente che esercita su di esso un «governo»: là dominato da una tensione amorosa, per quanto frustrata dal mancato contraccambio della donna-dèa, qui caratterizzato dalla repulsione verso «dèi crudeli e ignoti» e verso una incombente e disperante morte:

- |    |                               |    |                                |
|----|-------------------------------|----|--------------------------------|
| 11 | Caro pregio il tuo colore     | 11 | Lento a dèi crudeli e ignoti   |
| 12 | tra le man sia di colei       | 12 | va il mio bruno ultmo fiele... |
| 13 | che governa i pensier miei    | 13 | Dove volgi, ansia fedele?      |
| 14 | che mi mira il petto e'I core | 14 | A che vomito mi voti,          |
| 15 | ma non mira la mìa fé'.       | 15 | cara meta che non so?          |
- 
- |    |                            |
|----|----------------------------|
| 16 | Non mi dir come t'apprezza |
| 17 | la beltà di Citerea,       |
| 18 | io me 'I so, ma questa Dea |
| 19 | e di gratia e di bellezza  |
| 20 | non ha Dea semblante a se. |

#### A.IV Esastici:

1. Govoni, *Giorno di festa* in *APACA*: /abxbax/, 6; formula sillabica variabile ma quinario costante in chiusa strofica: [9 9 5 9 11 5 / 10 11 5 9 11 5 / 8 7 5 11 11 5 / 8 7 7 10 11 5 / 9 10 9 9 11 5 / 9 7 5 11 11 5].
2. Govoni, *Canzone al vento* in *APACA*: /ABABXx<sub>5</sub>/, 6. Alterazioni nella formula sillabica si registrano al terzo (novenario) e al quinto verso (decasillabo) della quarta stanza e al secondo della quinta (decasillabo).
3. Moretti, *Non t'illudere* in *PSL*: /a<sub>8</sub>bbaxx<sub>6</sub>/, 3, dove il quinto verso nella prima e nella seconda strofa è identico e dove le rime /b/ del primo e dell'ultimo esastico presentano lo stesso rimema in -osa e ai vv. 2 e 15 la medesima parola-rima «rosa»; irregolarità sillabiche si registrano ai vv. 3 e 12, dove due settenari si trovano in luogo rispettivamente di un ottonario e di un senario. Le strofe si aprono tutte sul medesimo monito anaforico «Non t'illudere»:

Non t'illudere, fratello,  
 se il cielo è tutto di rosa  
 e l'anima riposa  
 sotto il suo triste fardello:

sappilo, non ti rimane  
che un pezzo di pane.

Non t'illudere per via  
se in ora crepuscolare  
tutto qui sembra affrettare  
l'ansia dell'avemaria:  
sappilo, non ti rimane  
che un suon di campane.

Non t'illudere: hai finito  
di pretendere qualcosa:  
colta hai l'ultima tua rosa,  
l'hai sciupata in un convito:  
è molto se ti rimane  
fedele il tuo cane.

4. Betocchi, *Musici, giocolieri, bambini, gioia* in *RVS*: /A<sub>10</sub>~x<sub>9</sub>A<sub>10</sub>~x<sub>9</sub>BB/, 3, dove con /~x/ si indica la tendenziale assonanza interstrofica che ai vv. 2 e 8 si fa parola-rima («cortile») mentre entro le strofe si materializza in rima esatta ai vv. 7 e 9 (*cortile* : *gentile*) e 14 e 16 (*brine* : *mussoline*); nell'ultima stanza, inoltre, gli endecasillabi finali riprendono la rima in *-ile* dei vv. 2, 7 e 9, entrando in risonanza assonantica con tutte le altre corrispondenze /~x/; assonanza e liquidità consonantica lega infine le rime /a/ della prima e della seconda strofa (*sole* : *viole* : *colore* : *muore*), mentre parallelismi costruttivi (vv. 1-2 e 7-8, 5-6 con 11-12 e 7-18) e versi parzialmente ritornellanti (vv. 5, 11 e 17) contribuiscono a strutturare geometricamente il componimento e a collegare ulteriormente tra loro le strofe. Nella formula sillabica si riscontra, rispetto allo schema di base, un'ipometria al v. 15, occupato da un novenario anziché da un decasillabo.

Eccoli, dolci bruni di sole  
i musicanti di cortile,  
con le chitarre, con le viole  
fan tutta l'aria risentire.

Questo avveniva nel tempo piano,  
bianco, nel mite calor meridiano.

Gemmati, e roridi di colore  
i giocolieri di cortile:  
di questi salti si vive e muore  
chi ci vuol bene sia gentile.

Questo avveniva alla luna calante,  
piena l'estate, la spiga fragrante.

Semplici, candidi, fuggitivi,  
sui prati morbidi di brine,

danzano, volano giulivi  
bambini in bianche mussoline.  
Questo avveniva, fiorente aprile  
querule l'acque eran, l'erba sottile.

5. In Fortini lo schema astratto /ABBABC : DEEDED/ viene realizzato secondo due diverse modalità:

- a) /ABBABT :  $\tilde{C}DD\tilde{C}DT/$ : *Al di là della speranza V* in PE, 1, dove / $\tilde{C}$ / individua una corrispondenza ipermetra e imperfetta (*credono : fede*) e dove la tronca anarima finale viene veicolata, in entrambe le emistrofe, da una parola monosillabica iniziante per s- (*sé : sa*).
- b) /ABBABC<sub>t</sub> : D $\tilde{E}\tilde{E}D\tilde{E}C_{t}$ /: *Al di là della speranza VII* in PE, 1.

#### A.V Eptastici:

1. Bertolucci, *I bambini, dopo scuola vengono mandati per viole* in TI: schema rimico /*a*pppbpb : *a*pppbc/; formula sillabica [8 8 7 9 7 8 8 / 8 9 7 9 7 8 10].

#### A.VI Ottastici:

1. Giotti, *El sposalizio* in C: /*paapbpbx<sub>t</sub>*/, 4.
2. Fortini, *Ancora sul Golfo* in CS: /*s<sub>7</sub>asasbbx<sub>t</sub>*/, 3. Il metro è lo stesso della *Pentecoste* manzoniana,<sup>623</sup> la cui influenza risulta visibile anche nell'organizzazione sintattica dell'ottastico, nell'impiego sistematico del congiuntivo esortativo e in tutta una serie di richiami verbali di cui per il momento si rimanda la discussione.

---

<sup>623</sup> Si ricordi, con Mengaldo (MENGALDO 1996, p. 282), che nella seconda delle *Canzonette del Golfo* Fortini aveva già recuperato il doppio senario del coro dell'atto terzo dell'*Adelchi*.



## B<sup>1</sup>. *La strofa composta isoversale*

### B.I Tristici

1. Betocchi, *Elegia del Novembre* in *RVS*: la poesia presenta sei esastici indivisi, che sulla base dell'articolazione rimica e sintattica possono essere visti come tristici composti secondo lo schema /a<sub>7</sub>bc : b<sub>7</sub>ac/.
2. Betocchi, *L'estate di San Martino* in *ESM*: lo schema dei primi quattro tristici, (p<sub>7</sub>pa : [a<sub>7</sub>pb) : (b<sub>7</sub>pc) : c<sub>7</sub>pp), ricorda il sistema di allacciamento sperimentato da Saba nel secondo tipo morfologico di *Preludio e Canzonette*; dalla quinta strofetta, tuttavia, il principio connettivo viene meno (pur essendo ancora rintracciabile tra l'ottavo e il nono tristico) e rare diventano le corrispondenze – perfette o imperfette che siano – in punta di verso (vv. 20-21, 35-36 e 39-40).
3. Pasolini, *Il nini muàrt*, in *MG*: il componimento, pur presentando una formula sillabica comprendente misure eccedenti quella endecasillabica ([10 10 7 / 8+7 9 6]), può essere considerato per formula rimica, /ãpã : tpã/, un tristico composto. Formula sillabica e rimica giungono in *MG* direttamente da *PC*. Sempre identica resta nel passaggio da *PC* a *MG* la rima imperfetta di collegamento *ciamp* : *muart* (assonante e corrispondente per quantità consonantica), come uguale resta la parola in punta al primo verso, «fossàl» («fossâl» in *PC*), assonante con le tronche in chiusa strofica. In *NG*, invece, il collegamento strofico risulta dall'assonanza delle uscite dei due versi centrali di ciascun tristico (*plena* : *sera*), mentre i versi esterni rimano più o meno perfettamente tra loro secondo lo schema /a<sub>t</sub>ba<sub>t</sub> : cbc/ (formula sillabica: [9 4<sub>t</sub>+10 7 / 8+5 7+7 11]).
4. Pasolini, *Dili*, in *MG*: formula rimica /ppa<sub>t</sub> : tpa<sub>t</sub>/, 1; formula sillabica: [8 8 5 / 9 6 5]. In *PC*, se la formula sillabica presenta qualche alterazione ([9 8 5 / 10 6 5]), lo schema rimico è lo stesso, così come invariati tra *PC* e *MG* restano i due quinari a suggello strofico (rispettivamente «pal plan verdùt» e «dal timp pierdùt»). In *NG* la poesia subisce una riscrittura integrale, subendo alterazioni sia nella formula rimica che in quella sillabica (/ppa<sub>t</sub> : pta<sub>t</sub>/, [7 7 7 / 7 11 8]), fermo restando la presenza di rima tronca – imperfetta – di collegamento alla fine dei due tristici (*mar* : *mal*).
5. Pasolini, *Li letanis dal biel fi*, I, in *MG*: /a<sub>t</sub>8pa<sub>t</sub> : ã<sub>t</sub>8sa<sub>t</sub>/, 1; dove le rime /a/, perfette e imperfette, corrispondono a *unvièr* : *fer* : *serèn* : *infier*; in *PC* l'uscita tronca

del primo verso del secondo tristico («serèn») restava irrelata, mentre gli altri versi dispari dei due tristici continuavano a corrispondersi (*unviâr : clâr : infîâr*). In *NG* si perderà invece sensibilmente la percezione della composizione doppia dei due tristici, solo debolmente realizzata da una serie di assonanze tra rime piane e tronche, queste ultime sia vocaliche che consonantiche: *mond : zòvin : jo*, vv. 1, 3 e 5. Se *MG* ereditava da *PC* il verso ottonario, in *NG* il componimento cambia radicalmente e la formula rimico-sillabica si trasforma (*/ã<sub>t</sub>a : bã<sub>t</sub>b/*, [6 9 6 / 7 7 8]).

6. Pasolini, *David*, in *MG*: schema rimico */pa<sub>t</sub> : a<sub>tt</sub>/*, 1; la formula sillabica allontana il componimento dall'ambito canzonettistico per la presenza di un verso lungo non doppio [7 11 7 : 13 9 7].

7. Fortini, *La forme d'une ville* in *PE*: schema rimico */pat : ã<sub>t</sub>ã<sub>v</sub>/*, 1; formula sillabica [9 8 7 / 7 8 7].

## B.II Tetrastici

1. Gozzano, *Al mio Adolfo* in *PS*: */a<sub>8</sub>bab : b<sub>8</sub>aab/*, 1.

2. Giotti, *Usei in ziel* in *C*: */PAaT : PbBT/*, 1 dove la connessione tra stanze è di tipo ritmico.

3. Bertolucci, *A Ponte Garibaldi* in *TI*: */a<sub>7</sub>bba : b<sub>7</sub>a<sub>6</sub>b<sub>7</sub>a<sub>7</sub>/*, 1.

4. Caproni, «*Il mare brucia le maschere*» in *C*: schema rimico */sasa : b<sub>s</sub>asb<sub>s</sub>/*; formula sillabica [8 8 8 9 / 8 8 8 8].

5. Valeri, *Bambina* in *TM*: */a<sub>5</sub>p<sub>7</sub>a<sub>7</sub>b<sub>7</sub> : b<sub>7</sub>a<sub>7</sub>c<sub>7</sub>c<sub>5</sub>/*, 1.

6. Betocchi, *Canto per l'alba imminente* in *RVS*: la poesia presenta quattro strofe indivise di sette settenari più un endecasillabo conclusivo che, tuttavia, sulla base della struttura rimica e sintattica possono essere visti come tetrastici composti secondo lo schema */abab : accB/*.

7. Betocchi, *Canto di una vendemmiatrice* in *AP*: */P<sub>10</sub>a<sub>5</sub>a<sub>8</sub>b<sub>7</sub> : B<sub>10</sub>c<sub>5</sub>c<sub>8</sub>p<sub>7</sub>/*, 6, dove la corrispondenza */b/* è imperfetta nella prima coppia strofica e dove il v. 11 è un novenario anziché un ottonario.

8. Noventa, *Ah! Gavesse anca mi...* in *VP*: */A<sub>10</sub>BCD : A<sub>10</sub>DCB/*, 1; il componimento «è l'imitazione di una poesia del danese Jacobsen [...] Noventa mantiene

le quartine e le rime identiche, tuttavia sostituisce al ritornello-zeppa *o ja* la replicazione del primo verso e varia la posizione delle rime nella seconda quartina»<sup>624</sup>. Diversi pertanto sono i modelli sottesi a questo componimento: quello dell'originale imitato, quello della canzonetta sette-ottocentesca – visibile nella scelta del martellante decasillabo anapestico e nella presenza del verso-ritornello – e quello della sestina che agisce sulla saturazione dei versi con parole-rima la cui collocazione viene in parte a variare nella seconda strofa.

9. Noventa, *Come de osèi sul ramo...* in VP: /p<sub>7</sub>b<sub>t</sub>**b**<sub>t</sub>p : p<sub>7</sub>b<sub>t</sub>p**b**<sub>t</sub>/, 1.

10. Noventa, *Dove i me versi...* in VP: /A<sub>5+5</sub>Pp<sub>5</sub>B<sub>t</sub>APb<sub>t5</sub> : A<sub>5+5</sub>TC<sub>t</sub>PPAC<sub>t</sub>/, 1.

11. Noventa, *Go vestìo, sì, de luto...* in VP: /**Ab**<sub>t7</sub>Pb<sub>t7</sub> : Pb<sub>t7</sub>**Ab**<sub>t7</sub>/, 1, dove il primo verso-*refrain* è sottoposto a lieve variazione («Gò vestìo, sì, de luto la me barca», v. 1, e «Mi gò vestìo de luto la me barca», v. 7). La regolarità della formula sillabica si ottiene solo con una forzosa dialefe al v. 4, «Par volerte amar».

12. Noventa, *'Na rosa xé sbrissada...* in VP: /p<sub>7</sub>**aãb**<sub>t</sub> : (**b**<sub>t5</sub>)t<sub>7</sub>c(c<sub>5</sub>)**ab**<sub>t</sub>/, dove la rima esterna/interna ai vv. 4-5 è il risultato di un più esteso sistema capfinido per cui l'ultima parte del quarto verso viene ripresa nella prima parte del seguente («Ma mi no' lo so far. // No' lo so far parché»).

13. Noventa, *Par vardàr...* in VP: /**A**<sub>10</sub>**BCD** : **D**<sub>10</sub>**ACB**/, 1. All'iterazione delle parole-rima si accompagna la replicazione dei sintagmi di cui esse fanno parte, fino quasi a comprendere l'interezza dei versi che risultano appena variati da una stanza all'altra «nella flessione dei verbi, e nella prospettiva degli indici spaziali», nonché nell'orchestrazione della sintassi, «ipotattica [...] quella della prima quartina, paratattica invece quella della seconda»<sup>625</sup>.

Par vardàr dentro i çieli sereni,  
là sù sconti da nuvoli neri,  
gò lassà le me vali e i me orti,  
Par andar su le çime dei monti.

Son rivà su le çime dei monti,  
Gò vardà dentro i çieli sereni,  
Vedarò le me vali e i me orti,  
Là zo sconti da nuvoli neri?

<sup>624</sup> PRALORAN 1991, p. 538.

<sup>625</sup> PRALORAN 1991, p. 551.

14. Noventa, *Soto 'ste torri...* in *VP*: /P<sub>5+5</sub>A<sub>t</sub>B<sub>A</sub><sub>t</sub>: s<sub>8</sub>cc**b**<sub>5</sub>/, 1, dove a essere ripetuta non è tanto la parola-rima /b/ ma la seconda metà del v. 3 («Una madona, che ghe somegi») che trova precisa corrispondenza nell'ultimo verso («Che ghe somegi»).
15. Pasolini, *La not di maj I* in *MG* (= *TCF*): /a<sub>t</sub>pba<sub>t</sub>: c<sub>t</sub>bbc<sub>t</sub>/, 1; formula sillabica [7 6 7 7 / 7 7 7 6].
16. Pasolini, *La not di maj II* in *MG*: /a<sub>t</sub>7b̃a<sub>t</sub>b̃ : p<sub>7</sub>a<sub>t</sub>ã<sub>t</sub>p/, 1. Malgrado qualche variazione nel testo, lo schema rimico-sillabico in *TCF* risultava il medesimo.
17. Pasolini, *La not di maj III* in *MG* (= *TCF*): formula rimica: /ptpa : atbb/, 1; formula sillabica: [7 6 7 7 / 7 7 7 7].
18. Pasolini, *La not di maj IV* in *MG* (= *TCF*): /a<sub>t</sub>7tpa<sub>t</sub>: p<sub>7</sub>ba<sub>t</sub>b/, 1.
19. Pasolini, *Suite furlana I* in *MG* (= *TCF*): formula rimica: /ããb̃b̃ : c̃c̃ãã/, 1, dove /a/, in questo caso, non segnala la presenza di un verso-*refrain* ma del sintagma ricorsivo «vuarda tal speli» che chiude il primo e il settimo verso; formula sillabica [9 8 9 8 / 9 9 9 9]. Nella riscrittura di *NG* l'elemento sintagmatico ritornellante, ora ridotto a «tal spieli», si colloca nel primo verso di ciascun tetrastico, mentre i versi pari sono occupati da rime tronche consonantiche tra loro assonanti (*stat* : *doventât* : *glas* : *nas*, vv. 2, 4, 6 e 8), definendo lo schema rimico geminato /ab<sub>t</sub>pb<sub>t</sub> : ac<sub>t</sub>pc<sub>t</sub>/ (formula sillabica [9 9 9 10 / 8 9 8 8]).
20. Pasolini, *Il diaul cu la mari IV* in *MG*: formula rimica /ãab<sub>t</sub>b<sub>t</sub> : ac<sub>t</sub>c<sub>t</sub>c̃c̃<sub>t</sub>/; formula sillabica [9 9 9 9 / 8 8 9 9]. In *NG* si perde il collegamento strofico.
21. Pasolini, *Mater castissima, Litanìa* in *UCC*: /t<sub>5</sub>ppa : p<sub>5</sub>a<sub>5</sub>p<sub>6</sub>p<sub>6</sub>/, 1. I due tetrastici sono legati per mezzo di rima piana; si segnala la presenza di tronca in sede anticonvenzionalmente incipitaria.
22. Pasolini, *Stella matutina, Litanìa* in *UCC*: due tetrastici composti per iterazione della medesima parola-rima «cuore» in punta ai vv. 4 e 7: /p<sub>6</sub>p<sub>5</sub>p<sub>5</sub>a<sub>5</sub> : p<sub>5</sub>sap/.
23. Pasolini, *Regina pacis, Litanìa* in *UCC*: la stessa parola-rima, «cuore», che collegava i due tetrastici di *Stella matutina*, viene ora a connettere quelli di *Regina pacis*, schema /p<sub>5</sub>aba : b<sub>5</sub>csc/.
24. Pasolini, *Gestimmtseit* in *UCC*: due tetrastici di settenari, senari e quinari tra loro connessi da rima ipermetra imperfetta (*lampada* : *stanza* : *speranza*, vv. 2, 5 e 8); lo schema rimico-sillabico può essere così riprodotto: /p<sub>7</sub>ã<sub>7</sub>b̃<sub>5</sub>b̃<sub>5</sub> : a<sub>6</sub>c̃<sub>7</sub>c̃<sub>7</sub>a<sub>7</sub>/.

25. Fortini, *Un'altra allegoria* in *QM*: schema rimico /pppa<sub>t</sub> : pspa<sub>t</sub>/, 1; formula sillabica [12 14 12 9 / 11 11 14 9]
26. Giudici, *Regina Carmeli* in *QS*: /ABCB : PACA/, 1, dove il v. 5 è ipometro di un'unità sillabica («Che il primo sabato dopo morto»).
27. Giudici, *Come tu passi e vai* in *EmS*: /p<sub>7</sub>aap : p<sub>7</sub>aat/, 1; lo schema sembra variare il *pattern* settecentesco /PAAB : PCCB/, affidando alle rime mediane di ogni tetrastico la funzione connettiva normalmente affidata alla rima in chiusa di emistrofa.
28. Giudici, *Mercelavoro* in *ErS*: /pa<sup>~</sup>bc<sub>t</sub> : a<sup>~</sup>bpc<sub>t</sub>/, 1; formula sillabica [5 7 5 6 / 4 7 5 5]. Assecondando la sintassi lo schema può essere riscritto componendo interserialmente a due a due le misure a formare tre endecasillabi più un doppio quinario (schema: /A(<sup>~</sup>b<sub>5</sub>)C<sub>t</sub> : (a<sub>4</sub>)<sup>~</sup>BC<sub>t5+5</sub>/):

Si predilige  
Il giovane animale  
Mercelavoro  
Che vale di più

Si predilige il giovane animale  
Mercelavoro che vale di più

Ma più vale  
Valere come uomo  
Quando è finita  
La gioventù.

Ma più vale valere come uomo  
Quando è finita la gioventù.

29. Bandini, *Forza di gravità* in *ML*: schema rimico: /sa<sub>t</sub>pb : sa<sub>t</sub>sb/, 1; formula sillabica [7 6 7 5 / 7 8 4 7]. Mentre l'apertura su sdrucchiola appare conforme alla codificazione tradizionale della forma e la collocazione in seconda sede della rima tronca di collegamento, per quanto non frequente, risulta possibile, anomala appare la chiusura su rima piana; tuttavia la combinazione di settenario e quinario negli ultimi due versi della prima emistrofa sembra rimandare alla clausola settecentesca di settenario tronco più quinario piano a ricostruire interserialmente un endecasillabo, fatto che spiegherebbe almeno allusivamente la chiusura su verso piano. Il terzo verso della prima emistrofa è tuttavia anch'esso piano, fattore che – pur incrinando la ricostruzione allusiva – non impedisce alle due misure di ricomporre per epi-anasinafe un endecasillabo interseriale:

Ha il colore degli alberi  
l'umana pietà.  
Uno si chiude in casa,  
un'altra è muta.

Anche gli uccelli sentono  
la forza di gravità  
e c'è un gemito  
nella loro caduta.

30. De Signoribus, *Coro primo* in RC: schema rimico /paat : pbãb/, 1; formula sillabica [10 8 9 8 / 8 8 7 7].

### B.III Pentastici

1. Caproni, «*Nella sera bruciata*» in C: schema rimico /abpac : cpbpc/; formula sillabica [7 7 8 7 7 / 7 9 7 7 9].

2. Orelli, *Quadernetto del bagno sirena* in Sn: schema rimico /psppa<sub>t</sub> : ppppa<sub>t</sub>/, 1, dove però i vv. 6 e 8 assonano (*Graziella* : *terra*) e i vv. 6 e 9 si corrispondono per vocalismo tonico e consonanza (*Graziella* : *uccelli*); formula sillabica [11 12 11 11 11 / 11 11 7 11 8]. Le due emistroke si aprono con la stessa formula-*refrain*:

Come viene la sera chi sa mai  
perché non tornano da tanto le rondini  
a disegnare assenze di pensieri  
che lasciassero tracce colorate  
chi sa che Pollock (con i pali blu).

Come viene la sera la Graziella  
e la Lucia si lasciano gridando  
ciao con echi di terra  
e di mare che sembrano d'uccelli  
fin che non s'odono più.

3. Fortini, *Se la tazza* in CS: /(a<sub>4</sub>)b<sub>8</sub>ačab : č<sub>8</sub>d<sub>t</sub>pd<sub>t</sub>d<sub>t</sub>/. La composizione delle due strofe, oltre a essere del tutto asimmetrica, è anche debole per l'imperfezione della rima connettiva /c/ (*marrone* : *colore*); la poesia termina significativamente su tronca rimata.

### B.IV Esastici

1. Caproni, «*Ricorderò San Giorgio*» in C: schema rimico /pa<sub>t</sub>pa<sub>t</sub>pb : ba<sub>t</sub>bca<sub>t</sub>c/; formula sillabica [7 8 8 8 8 9 / 8 8 8 8 8 8].

### B.V Eptastici

1. Fortini, *Come presto...* in CS: /A<sub>10</sub>BBABCT : D<sub>10</sub>EEDCCT/, 1.

B<sup>2</sup>. *La strofa composta anisoversale*

1. Giotti, *Utuno* in *S*: /papac : pppc/, 1.
2. Valeri, *Mandorlo* in *TM*: la poesia, che si presenta indivisa, può essere interpretata sulla base dello schema rimico come una strofetta composta da una prima emistrofa pentastica e una seconda tetrastica, secondo il *pattern* /s<sub>7</sub>asab : s<sub>7</sub>cbc/:

Nuda sotto la candida  
camicina di velo,  
la giovinetta Amigdala  
trema, appoggiata a un cielo  
bluastro di tempesta;  
un monile di gocciole  
la scintilla sul seno,  
le raggia su la testa  
un doppio arcobaleno.

3. Noventa, *Mi gò un demonio...* in *VP*: /s<sub>7</sub>ppa<sub>t</sub>pa<sub>t</sub> :  $\tilde{b}_7p\tilde{b}_s a_t$ /, 1, dove la rima /b/ è ipermetra e imperfetta (*altro* : *diavolo*).
4. Noventa, *Piero Gobetti...* in *VP*: /P<sub>5+5</sub>AAB<sub>t</sub>B<sub>t</sub>Pb<sub>t5</sub> : P<sub>5+5</sub>TB<sub>t</sub>B<sub>t</sub>P $\tilde{B}_t$ /, 1, dove il distico ritornellante è in realtà costituito dal solo secondo emistichio del primo verso più tutto il verso seguente (« [...] – Ma questi qua, / Che al cimitero – Te gà trovà», vv. 4-5 e 10-11).
5. Noventa, *'Sta canzòn* in *VP*: schema rimico /ta<sub>t</sub> : a<sub>t</sub>( $\tilde{b}_3$ )a<sub>t</sub>sb a<sub>t</sub>/, 1; formula sillabica: [3 7 / 5 7 3 5 / 7].
6. Noventa, *Su la me testa de vecio zà...* in *VP*: /A<sub>t5+5</sub>PB<sub>s</sub>a<sub>t5</sub> : ( $\tilde{c}_5$ )P( $\tilde{c}_5$ ) $\tilde{A}_t$ ( $\tilde{a}_{t5}$ )B<sub>s</sub>A<sub>t</sub>/, 1.
7. Noventa, *Una stela del çiel...* in *VPES*: schema rimico /ppsta<sub>t</sub> : tppa<sub>t</sub>/, 1; formula sillabica [10 9 8 6 7 / 9 4 10 7].
8. Noventa, *Mi ghe n'ò fato...* in *VPES*: /a<sub>7</sub>ab<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>pb<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ppb<sub>t</sub>/.
9. Noventa, *Son vecio, toseti...* in *VPES*: schema rimico /pa<sub>t</sub>ppb : b<sub>t</sub>a<sub>t</sub>ps/, 1; formula sillabica [6 7 7 6 7 / 7 7 7 7 7].
10. Noventa, *L'ocio destro...* in *VPES*: /tab : papb/, 1; formula strofica [8 5 6 / 6 4 5 5].

### C. La strofa indivisa

Per la strofa indivisa, si registrano solo i casi notevoli variamente riportabili alla strofa settecentesca o a un suo rimodellamento a partire dall'impasto di rime perfette con uscite tronche, piane e sdruciole anarime.

#### C.I Tristici:

1. Bertolucci, *Scherzo in S*: schema rimico /paa/, 4; formula sillabica [8 9 9 // 8 8 7 // 8 5 5 // 7 7 7]. Lo schema non registra antecedenti nelle tavole di Zucco, ma ricorda lo schema dei tetrastici di tipo /PAAB/ privati dell'ultimo verso con funzione connettiva.

#### C.II Tetrastici

1. Rebora, *XXII* in *FL*: /a<sub>7</sub>baB/, 3. Lo schema è quello della pariniana *La caduta*<sup>626</sup>, ode narrativa in ventisei strofe, con la quale la musicale lirica reboriana non spartisce nient'altro.

2. Rebora, *XXXVIII* in *FL*: /p<sub>9</sub>apa/, 4. L'unico antecedente settecentesco dello schema /PAPA/ registrato nelle tavole di Zucco si ritrova in versi ottonari nella IV delle *Canzonette* di Parini, *La sincerità*, con rime pari tronche (/p<sub>8</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/, 14)<sup>627</sup>, schema ripreso prima nelle *Rime Nuove* da Carducci nella poesia *In Carnia* e, con versi piani, in *Faida di Comune*, e quindi da D'Annunzio nella romanza «*Dolcemente muor febbraio*» de *La Chimera*.

3. Rebora, *XLI* in *FL*: /a<sub>8</sub>a<sub>8</sub>b<sub>4</sub>b<sub>4</sub>/, 6. Lo schema non risulta attestato nelle tavole di Zucco dove tuttavia il *pattern* astratto /AABB/ si trova due volte associato all'ottonario e, in un caso, anche al quadrisillabo<sup>628</sup>.

4. Rebora, *XLIV* in *FL*: /Ab<sub>7</sub>Ab<sub>7</sub>/, 3, dove l'ultima strofa presenta i versi pari tronchi, dando luogo a un sistema strofico complesso. Lo schema, attestato nelle tavole di Zucco, risulta impiegato da Magalotti, Meli, Fantoni<sup>629</sup> e più recentemente nelle

---

<sup>626</sup> Esempio «unico nelle odi pariniane unico nelle odi italiane» il quale proviene «dalla poesia semipopolare delle laudi sacre», in CARDUCCI 1904, pp. 388-389.

<sup>627</sup> PARINI 1929, pp. 325-326.

<sup>628</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 203, tipi 2.3.2 e 2.3.3.

<sup>629</sup> Cfr. *ivi*, p. 198, tipo 2.1.3.



carducciane *Idillio di maggio*, *Classicismo e romanticismo*, *I due titani* – da *Rime Nuove* –, *Per Eduardo Corazzini*, *Per Vincenzo Caldesi* e *Io triumphe!* – in *Giambi ed epodi* –, nonché da D’Annunzio in diversi componimenti di *Primo vere* (*Oblivia*, *Ex imo corde*, *Occaso*, *A un tale*, *Vespro d’agosto*).

5. In Giotti il tipo /PAPA/, già visto per Rebora (C.II.2), viene associato a settenari, a settenari alternati a quinari e a ottonari. Talvolta le posizioni anarimiche possono essere occupate da parole che divergono per terminazione, facendo corrispondere, ad esempio, un’uscita piana a una tronca. Nella schematizzazione che segue le alterazioni dello schema vengono indicate tra parentesi tonde dopo la cifra indicante le strofe presenti, facendo seguire al numero di verso coinvolto l’abbreviazione “p” per indicare l’uscita piana del verso, “t” per quella tronca, “s” per quella sdrucchiola. Allo schema più produttivo /p<sub>7</sub>apa/, nei componimenti di *C*, *NC* e *S* si affiancano spesso realizzazioni aventi rima tronca nelle sedi pari, dando così luogo a sistemi strofici complessi; di questi ultimi si riportano nella presente tavola le infrazioni relative alle corrispondenze anarimiche, mentre l’alternanza dettagliata dei *pattern* a rima piana e tronca viene demandata alla tavola E. Le poesie che dunque presentano lo schema astratto /PAPA/ sono:

- a) /p<sub>7</sub>apa/: *Interno* (C), 3; *Canzon de istà* (C), 12 (vv. 9p-11t, 14t-16p, 30p-33t, ), dove un ritornello di volta in volta lievemente variato<sup>630</sup> viene intercalato ogni tre quartine; *Su la riva* (C), 5 (vv. 9p-11t); *Final de istà* (C), 4, che, si vedrà, dà origine a un sistema doppio per l’alternanza di rime piane e tronche nelle strofe dispari e pari; *Le stagion* (C), 8 (vv. 21p-23t); *La vècia e la morte* (C), 10 (vv. 1s-3p, 5p-7s, 13t-15t, 33p-35s, 37p-39s), con rime tronche nella quinta stanza; *Siora Stefi* (C), 10 (vv. 5p-7t, 17p-19s, 21s-23p, 29t-31p, 33p-35t); *Siroco* (C), 3; *Seren* (C), 3 (vv. 1p-3t), anch’esso configurante un sistema strofico doppio per l’alternanza piana e tronca delle terminazioni rimiche; *L’ultima felicità* (C), 3, che nella prima strofa presenta uscite tronche in sede rimica, configurando un sistema complesso; *La casa fulminada* (C), 7 (vv. 17p-19s); *El nono e la nipotina* (NC), 5 (vv. 1p-3s), dove dopo la seconda e la quarta strofa viene collocato un verso piano isolato e irrelato, mentre il componimento si chiude su un distico di versi piani anarimici; *La vita e la morte* (NC), 5 (vv.

<sup>630</sup> «O bel istà! mio istà!», v. 13; «O istà, mio bel istà!», vv. 26 e 39; «O mio istà! bel mio istà!», v. 52.

15s-17p), dove dopo la seconda, la quarta e l'ultima strofa vengono collocati due versi, il secondo dei quali viene a rimare col primo verso del tetrastico che segue, configurando gli schemi /p<sub>7</sub>a a<sub>7</sub>bpb/ ai vv. 9-14 e 19-24; *Il velier (NC)*, 51 (vv. 5t-7p, 9t-11p, 29t-31p, 53p-55t, 69t-71s, 81p-83t, 97t-99p, 101t-103p, 105t-107p, 113t-115p, 121p-123s, 129p-131s, 169p-171s, 173p-175s), dove il metro viene piegato prosasticamente a esigenze narrative; *Mazzo co' tulipani (NC)*, 3, con variazione delle terminazioni rimiche da piane a tronche nella terza strofa, dando luogo a un sistema complesso; *Luna piena (NC)*, 3, con entrambi i versi anarimici 9 e 11 tronchi anziché piani; *La tenda (NC)*, 5 (vv. 1t-3p, 9t-11p, 17p-19t), dove le rime delle ultime due quartine sono tronche, configurando un sistema di tipo complesso; *Sbagazzo (NC)*, 4, dove la terza strofa presenta rime tronche anziché piane; *Le bigolere (NC)*, 14 (vv. 21p-23t), dove si osserva un'irregolare avvicinarsi dei tipi /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ e /p<sub>7</sub>apa/, configurando un sistema strofico complesso; *La fame (NC)*, 6 (vv. 5p-7s), dove l'ultimo tetrastico si accresce di un trisillabo, secondo lo schema /p<sub>7</sub>apap<sub>3</sub>/; *Prima fantasia (NC)*, 8 (vv. 25p-27s), sistema strofico complesso che combina senza un regolare ordine i tipi /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ e /p<sub>7</sub>apa/; *Seconda fantasia (NC)*, 8 (vv. 9p-11t, 21t-23p, 29s-31p), dove la sesta stanza presenta rime tronche anziché piane; *Terza fantasia (NC)*, 16 (vv. 1t-3p, 37t-39p, 41p-43t), dove l'alternanza non regolata dei tipi /p<sub>7</sub>apa/ e /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ configura un sistema strofico complesso; *La mama e l'utuno (S)*, 12 (1t-3p, 17s-19p, 29t-31p), dove rime tronche si trovano nelle stanze prima, nona e undicesima, configurando un sistema complesso; *Fioi de album (S)*, in cui lo schema di base subisce variazioni e viene combinato con altri *pattern* strofici a costituire un sistema strofico complesso; *El paradiso*, 9 (1t-3p, 5s-7p, 9t-11t, 21s-23p), dove nel secondo tetrastico la rima risulta tronca; *La casa (S)*, 13 (vv. 5p-7t, 29t-31p, 37p-39t, 41t-43p, 45t-47p), col settimo, undicesimo, dodicesimo e tredicesimo tetrastico rimati su tronca; *La casa incantada (S)*, 18 (vv. 17t-19p, 25t-17p, 29p-31t, 45t-47p, 57s-59t, 69t-71p), con rime tronche nelle strofe terza, sesta, undicesima e dodicesima; *El cuor (S)*, 4 (1p-3s, 5t-7t), dove nell'ultima strofa le terminazioni pari sono tronche; *El bon sono (S)*, 7 (vv. 13p-15t), chiusa su verso isolato irrelato e caratterizzata da rime tronche nelle sedi pari delle strofe terza, quinta e sesta, la poesia presenta uno schema rimico differente nella

seconda stanza dove tutti i versi sono tronchi e rimanti, più o meno perfettamente, tra loro; *La porta serada* (S), 6 (vv. 1p-3t, 5p-7s, 9t-11p, 17t-19p, 21t-23p), chiusa su un distico di versi irrelati presenta rime tronche nelle strofe prima e quinta; 3 (PpC), 8 (vv. 17s-19s, 21t-23p), con rima tronca nelle stanze quinta e ottava; *El regalo dei siori* (PE), 9; *N un intrigo de mali* (PE), 3, con rima tronca nell'ultima stanza.

b) /p<sub>8</sub>apa/: *Poesia d'occasione* (NC), 2 (vv. 1p-3t).

c) /p<sub>7</sub>a<sub>5</sub>p<sub>7</sub>a<sub>5</sub>/: (*Un piccio Lied*) (PpC), 2, dove, nel secondo tetrastico, le rime sono tronche.

6. Giotti, tipo /PAAP/; anche in questo caso allo schema di base realizzato in settenari piani si accostano varianti per la coppia anarimica, non sempre parossitona, e a quella rimata, talora tronca. Lo schema /p<sub>7</sub>aap/ si ritrova dunque in: *Marzo (1°)* (C), 3, dove nelle prime due stanze le rime /a/ sono fisse in -era e il secondo verso termina con la parola-rima «primavera», mentre assonanza lega i versi anarimici della strofa centrale (rosa : piova); *Marzo (2°)* (C), 3; *Sonadina par un martedì grasso* (C), 8; *Vecio motivo* (C), 3, ma con v. 9 sdrucchiolo e con chiusura su verso isolato tronco; *Marzo* (C), 3, ma con v. 5 tronco e con ultima stanza con versi centrali tronchi; *El camin che fuma* (S), 11 (vv. 9 e 12 tronchi, 36 sdrucchiolo), dove l'ultima stanza presenta versi centrali tronchi.

7. Betocchi, *Della solitudine* in RVS: /a<sub>6</sub>s<sub>7</sub>p<sub>8</sub>a<sub>8</sub>/, 5.

8. Betocchi, *L'amata* in PS: schema rimico /papa/, 4; formula sillabica: [8 8 10 9 / 9 9 9 8 / 7 8 9 9 / 9 8 10 9].

9. Betocchi, *Fratello erbivendolo* in ESM: la poesia presenta una prima strofa pienamente ascrivibile entro il dominio canzonettistico, iniziando e terminando essa rispettivamente con un verso sdrucchiolo e uno tronco (/s<sub>7</sub>aapbbt<sub>5</sub>/); la formula rimico-sillabica viene quindi grossomodo replicata nella stanza seguente, la quale tuttavia inserisce in prima e ultima sede due versi piani (/paapbba/). Da questo momento in poi il vincolo numerico e quello sillabico vengono meno, con inevitabili ripercussioni nello schema delle rime. Si esemplifica con la prima strofa, di fronte alla quale sembra davvero di potersi aspettare uno sviluppo regolare e coerente in senso canzonettistico:

O fratello erbivendolo  
che la tua merce gridi  
dal traballio dei nidi  
d'erbe del tuo carretto;

voce, nella mattina,  
della non peregrina  
necessità:  
[...].

10. Anche in Noventa, dopo Reborà, Giotti e Betocchi (cfr. C.II.2, 5 e 8), il tipo astratto /PAPA/ risulta produttivo, realizzandosi costantemente con terminazioni tronche nelle sedi pari e applicandosi a contesti versali differenti: in *Amiga, oramai partendo...* in VP, lo schema, ripetuto sei volte con eccezioni nella strofe seconda e terza, /pa<sub>t</sub>sa<sub>t</sub>/, e quarta, /pata/, viene sovrapposto a una base polimetrica, con oscillazioni mensurali dal settenario all'endecasillabo secondo la formula sillabica: [9 9 9 9 // 9 9 8 9 // 10 10 9 10 // 11 8 11 7 // 10 10 10 10 // 11 10 11 8]. In *Gh'è nei to grandi...* in VP, dopo una prima quartina dal profilo rimico-sillabico differente (/P<sub>5+5</sub>PPT/), le restanti cinque strofe definiscono lo schema /P<sub>5+5</sub>A<sub>t</sub>PA<sub>t</sub>/, con l'eccezione della terza, dove in luogo delle irrelate piane si trovano una tronca e una sdrucchiola (/T<sub>5+5</sub>A<sub>t</sub>SA<sub>t</sub>/). In *O bela e bona amiga...* (VP), in tre strofe, lo schema si ripete con alcune puntuali variazioni: nella seconda e nella terza strofa il terzo verso non è piano ma sdrucchiolo mentre le rime della seconda stanza non sono tronche ma occupate da dittonghi discendenti; la formula sillabica combina settenari e ottonari [ 7 7 8 8 // 7 7 7 8 // 7 7 8 8]. *Soldi, soldi...* (VP) ricalca invece proprio il metro de *La sincerità* di Parini, associando al *pattern* rimico il verso ottonario (/p<sub>8a</sub>t<sub>t</sub>pa<sub>t</sub>/, 4); la prima e l'ultima quartina si ripetono identiche («Soldi, soldi, vegna i soldi, / Mi vù venderm e comprar, / Comprar tanto vin che basti / 'Na nazione a imbrigar»). La perfetta adesione al metro della canzonetta contrasta con il contenuto caratterizzato da una forte *vis* polemica e da una spiccata veemenza lessicale («Fioi de troie, i vostri fioi, / Gavarà 'l vostro destin»).

11. Noventa, *Schèi ne la man...* in VP: /a<sub>t</sub>7psa<sub>t</sub>8/, 1; la poesia, traduzione da Machado, riproduce in sede di chiusura il nesso costituito da sdrucchiola anarima più rima tronca tipico della strofa settecentesca.

12. Penna, «*Venga il tempo di comprare*» in S: /p<sub>8</sub>aat/, 1. Dove lo schema continuo o geminato tipicamente settecentesco viene ironicamente contratto nello spazio – che non ammette idillio né «altezza» – di un solo tetrastico:

Venga il tempo di comprare  
di comprare una bellezza.  
Senza cuore e senza altezza  
di pensieri. Ormai così.

13. Giudici, *Tombola* in *LM*: /a<sub>9</sub>abc<sub>1</sub>bdc<sub>1</sub>d/, 3, dove i vv.1, 2, 4, 5 e 22 sono ipometri di un'unità sillabica e i vv. 23 e 24 di due, secondo il modello "onieghiniano"<sup>631</sup> che l'autore mutua dall'esperienza traduttiva; le rime /a/ – piane – e /d/ – sdruciole –, rispettivamente della prima e dell'ultima strofa, sono imperfette.

14. Bandini, *2 Novembre 1962* in *PPP*: /p<sub>7</sub>asa/, 4, con eccezioni nella terza stanza (/t<sub>7</sub>asa/) e nella quarta (/p<sub>7</sub>apa/).

15. Magrelli, *Colophon* in *DLG*: il componimento indiviso può essere considerato, sulla base dello schema rimico e del comportamento sintattico, come costituito da due tetrastici indivisi di tipo /papa/, dove nel primo i versi rimati si corrispondono in modo ipometro e imperfetto (*tipografica* : *proprietaria*): la formula sillabica, [8 11 7 11 5 5 5 6], si caratterizza per la predominanza di versi imparisillabi, il cui numero incrementa se gli ultimi due versetti vengono letti in continuità a formare un endecasillabo:

Ammirate l'eleganza	3	7	
della lieve struttura tipografica	3	6	10
che racchiude la ferrea	3	6	
arca dell'alleanza proprietaria.	1	6	10
Mansioni e nomi	2	4	
propri in grassetto,	1	4	
forma d'acciaio	<u>1</u>	<u>4</u>	
simile al sonetto.	<u>1</u>	<u>5</u>	<u>→ 1 4 6 10</u>

### C. III Pentastici

1. Corazzini, *Malinconie* in *PS*: /a<sub>7</sub>ba<sub>1</sub>ba<sub>1</sub>/, 5. Ogni strofa presenta uscite tronche vocaliche sempre diverse: I: -u, II: -i, III: -a, IV: -o, V: -e. Nell'ultima stanza si osserva una variazione sillabica nel verso finale che dilata la propria misura fino alle undici sillabe.

2. Betocchi, *Pastorale* in *AP*: /a<sub>7</sub>(a<sub>5</sub>)bc(c<sub>5</sub>)bc/, 4.

---

<sup>631</sup> Cfr. FOLENA 1983, p. IX: «Giudici ha tagliato un piede all'endecasillabo e ha cercato di restituire quel vitale ritmo della tetrapodia giambica che è come la sostanza biologica della stanza, utilizzando il novenario italiano, ma accogliendone l'equivalenza, soppressa la prima sillaba atona, col ritmo trocaico dell'ottonario, talora anche col settenario e il decasillabo.» Si veda in proposito CERNEAZ 2018.

#### C. IV Esastici

1. Moretti, *Nostra mensa* in *Fr*: /a<sub>7</sub>asbbs/, 3. Lo schema, che non trova riscontri nelle tavole di Zucco per la strofa esastica indivisa, espone del tutto singolarmente in posizione finale una terminazione sdrucchiola anarimica.
2. Betocchi, *Alla danza, alla luce, ode* in *RVS*: /a<sub>9</sub>babs<sub>8</sub>p<sub>9</sub>/, 6. L'ultima strofa presenta un'ipometria al secondo verso, presentando un ottonario in luogo di un novenario. Significativa risulta la presenza in sede pre-finale di verso sdrucchiolo anarimico, mentre singolare risulta la chiusa su verso piano irrelato. L'ipometria costante del v. 5 si spiega, con Menichetti, in base a un principio di equivalenza sillabica per cui alle nove sillabe dei novenari piani corrispondono le nove sillabe dell'ottonario sdrucchiolo<sup>632</sup>.

#### D. Sistemi strofici doppi

1. Govoni, «*O campane argentine*» in *AGS*: D: /xX/, P: /a<sub>7</sub>a<sub>7</sub>b<sub>9</sub>p/s<sub>9</sub>b<sub>7</sub>/, 12; il quarto verso anarimico è piano nelle strofe seconda e sesta, sdrucchiolo nelle strofe quarta, ottava e decima; i vv. 12 e 20, che da schema dovrebbero essere costituiti da due novenari, sono rispettivamente ipometri e ipermetri per una unità sillabica.
2. Govoni, *L'amore è triste* in *APACA*: D: /ABBA/, P: /AAx<sup>a</sup><sub>9</sub>x<sup>b</sup><sub>5</sub>/, 8;
3. Giotti, *Final de istà* in *C*: D: /p<sub>7</sub>apa/, P: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/, 4. La stessa alternanza di terminazioni rimiche piane e tronche nelle strofe dispari e pari presenta *Seren (C)*, in tre tetrastici.
4. Giotti, *La canzon de la morte* in *C*: D: /APa<sub>7</sub>B<sub>t</sub>: CPc<sub>7</sub>B<sub>t</sub>/, P: /APaT/, 3.
5. Valeri, *Eri a quel tempo...* in *GT*: D: /AX<sub>t</sub>AX<sub>t</sub>/, P: /AY<sub>t</sub>AY<sub>t</sub>/, 4.
6. Valeri, *Le voci della casa* in *GT*: D: /a<sub>8</sub>a<sub>4</sub>bccbdd<sub>4</sub>e<sub>4</sub>fe<sub>4</sub>g<sub>4</sub>g<sub>4</sub>fhh<sub>4</sub>iii<sub>4</sub>jk<sub>4</sub>j<sub>4</sub>k/, P: /x<sub>8</sub>y<sub>t</sub>/, 10.
7. Valeri, *Un bimbo* in *Cr*: D: /a<sub>6</sub>x<sub>19</sub>a<sub>6</sub>x<sub>18</sub>/, P: /a<sub>6</sub>b<sub>19</sub>a<sub>6</sub>b<sub>19</sub>/, 3.
8. Betocchi, *Dell'acqua d'aprile* in *RVS*: D: /a<sub>7</sub>babcc/, P: /s<sub>7</sub>asabb/, 5, dove nella quarta stanza le due sdrucchiole rimano tra loro (*umida : tumida*). Gli schemi rimici sia

---

<sup>632</sup> Cfr. MENICHETTI 2000, p. 396.

delle strofe dispari che pari sono attestati nelle tavole di Zucco per la strofa esastica indivisa<sup>633</sup>.

9. Betocchi, *Tetti* in *TT*: D: /a<sub>7</sub>a<sub>5</sub>B<sub>10</sub>b<sub>7</sub>c<sub>5</sub>c<sub>5</sub>/, P: / a<sub>7</sub>a<sub>5</sub>b<sub>8</sub>b<sub>7</sub>c<sub>5</sub>c<sub>5</sub>/, 4. Lo schema rimico astratto /AABBCC/ è attestato nelle tavole di Zucco per la strofa esastica indivisa<sup>634</sup>; la formula sillabica risulta invece del tutto anomala.

10. Betocchi, *Strada mattutina* in *PD*: schemi rimici D: /papa/, P: /aaa/, 10; formula sillabica [8 9 8 8 / 8 7 9 / 9 10 10 11 / 9 7 8 / 10 10 8 7 / 9 8 8 / 11 9 11 10 / 8 8 9 / 11 9 10 10 / 7 7 7].

11. Noventa, *Istinto o riflessione...* in *VP*: schema rimico D: /x<sub>1</sub>ppy/, P: /pz<sub>1</sub>py/, 5, dove /x/ non è sempre perfetta (*riflession* : *pudor* : *amor*, vv. 1, 9 e 17) e nella quarta stanza lo schema P sostituisce al primo verso piano anarimico un verso sdrucchiolo (/sz<sub>1</sub>py/). La formula sillabica è irregolare ma l'allungarsi e il decrescere delle misure sembra seguire una logica di sviluppo pertinente allo svolgersi del contenuto: i primi tre versi di ogni tetrastico, infatti, allungano progressivamente le proprie misure fino alla terza stanza, dove si raggiunge il picco di massimo della tensione, per poi decrescere di nuovo in conformità alla frustrazione dell'aspettativa fino al rovesciamento disforico del verso finale, preannunciato dall'accorciarsi delle misure sul bi- e trisillabo; il verso che chiude ogni tetrastico, invece, è sempre un quinario sintatticamente parallelo che, isolato da quanto precede, funge da clausola secca e lapidaria della strofa; la formula sillabica è così sintetizzabile: [7 8 3 5 / 8 8 4 5 / 8 8 8 5 / 8 8 3 5 / 8 2 3 5].

Istinto o riflessione,  
L'uno e l'altra ne conduse  
A un punto:  
Te gò incontrada.

Ghe xé visi, che no' esprime  
Se no' quel che uno gà  
De più tristo:  
Te gò studiada.

Par 'na spezie de pudor,  
Xé nei corpi, qualche volta,  
Che le anime se sconde:  
Te gò spogiada.

---

<sup>633</sup> Cfr. ZUCCO 2001, rispettivamente p. 223 tipo 4.1 (specie 4.1.9) e p. 231 tipo 4.4 (specie 4.4.3).

<sup>634</sup> Ivi, p. 230, tipo 4.3.

Ma ti geri cussì povera,  
Anca nùà, che me son dà  
Pazienza:  
Te gò vardada.

Me son dito che l'amor,  
Solo,  
Ne sveste:  
Te gò lassada.

12. Noventa, *Mi vegno da Pola* in *VP*: per sette strofe la poesia si struttura come un sistema strofico doppio D: /**p<sub>6</sub>ppx**/, P: /**p<sub>6</sub>ppy**/, mentre l'ultimo tetrastico risulta formato da doppi senari rimati /**P<sub>6+6</sub> X<sub>t</sub>PX**/ . Le strofe dispari sono ritornellanti («Mi vegno da Pola, / Son qua pa' un momento, / Signore e Signori, / No' fême parlar!»), quelle pari si strutturano secondo rigidi parallelismi («Go perso la barca. / [...] / La barca gò dà.»), vv. 5-8, « Go perso la casa. / [...] / La casa gò dà.»), vv. 13-16, « Go perso i me morti / [...] / I morti gò dà.»), vv. 21-24), mentre l'ultima strofa riprende, quasi come nel congedo delle canzoni antiche, le rime e i motivi di tutto il componimento ancora una volta strutturandoli secondo geometrie parallele e variandoli quel tanto che basta a dare alla poesia il definitivo suggello («(No' gò la me casa – No gò la me barca, / No' voglio fermarme – Né in tèra, né in mar, / No' so se i me morti – Sarà benedeti..., / Signori italiani – Lasséme passar!)»).

13. Noventa, *El me amor mi lo gò publicà* in *VPES*: D: /**X<sub>t10</sub>**/, P: /**PPPX**/, 9; nelle strofe pari uno dei tre versi piani anarimici può essere sostituito una terminazione tronca anarima, così il terzo verso della seconda quartina, il secondo della terza e il primo della quarta.

14. Noventa, *Su compagni di tutte le classi* in *VP*: D: /**A<sub>10</sub>BCD**/, P: /**P<sub>10</sub>PPP**/, 7, ma la seconda quartina chiude su verso tronco mentre la quarta, che presenta rima ai versi pari e uscita sdrucchiola al terzo verso, termina su quinario.

15. Pasolini, *Ploja tai cunfins*, in *MG*: D: /**x<sub>t8</sub>y<sub>t</sub>x<sub>t</sub>z<sub>t</sub>**/, P: /**p<sub>t8a</sub>t<sub>t</sub>p<sub>t</sub>a<sub>t</sub>**/, 3. Il terzo verso della terza quartina rima imperfettamente col corrispondente in prima posizione (*Seil* : *fièl*), mentre in *PC* la rima era esatta, *sièl* : *fièl*, e in *NG* la corrispondenza esatta sarà data da *Sèil* : *fèil*. In *MG* le rime /x/ e /z/ assonano, distinguendosi per differente consonanza finale (*Seil* : *mèil* : *mèis*, nella prima quartina; *Seil* : *mèis* nell'ultima). Tra le due parole in punta ai vv. 3-4 si osserva una quasi rima paronomastica (*mèil* : *mèis*). In *PC* i versi dispari della seconda strofa si corrispondevano per assonanza (*di* : *cunfins*),



mentre in *NG* il tetrastico centrale presenterà tutti i versi irrelati, salvo il secondo assonante col corrispondente della strofa successiva (*dut : fun*). In *NG* si perderà inoltre la parola-rima «pais» in punta al secondo verso dell'ultimo tetrastico (sostituito da «dut»). La quartina di ottonari rimanda, nel contesto della poesia friulana di Pasolini, anche al genere popolare della villotta<sup>635</sup>.

16. Pasolini, *Dansa di Narcis*, «Jo i soj na viola e un aunà» in *MG*: il componimento, in sette strofe di novenari alternativamente di due e quattro versi, si colloca a metà strada tra la forma della ballata, di cui condivide una sorta di ripresa, e la canzonetta, per l'assenza di suddivisioni interne nella strofa; la formula rimica può dunque essere rappresentata come quella di un sistema strofico doppio e insieme continuo dove nelle strofe dispari ricorre sempre una coppia di versi ritornello – di cui il primo è sempre fisso («Jo i soj na viola e un aunà») e il secondo varia di volta in volta mantenendo però immutata l'uscita di verso («ta la ciar») –, configurando lo schema  $/x^a_{t9}x^b_{t}/$ , mentre nelle pari rime variabili e rime fisse si alternano secondo il *pattern*  $/a_{p/t9}x_{t}a_{p/t}x_{t}/$ , dove le corrispondenze  $/a/$  sono piane e imperfette nel primo tetrastico, tronche e imperfette nel secondo, tronche e perfette nel terzo. Si rileva, inoltre, l'imperfezione di alcune rime fisse entro i tetrastici (*amàr : seàl*, vv. 4 e 6) e l'identità tra l'uscita del primo verso ritornellante («aunà») e la parola-rima in punta al secondo verso dell'ultima quartina. Nel rifacimento di *NG* vengono invece meno sia l'isosillabismo (con oscillazioni dal settenario al tredecasillabo) che la continuità rimica tra distici e quartine; il distico continua comunque a mantenere inalterato il suo primo verso («Jo i soj un predi e un omp libar»), mentre il secondo cambia sensibilmente di volta in volta, restando irrelato. Solo il penultimo verso dell'ultimo tetrastico si riconnette per identità della parola-rima «libar» al verso-*refrain* dei distici limitrofi.

17. Giudici, *Ghirlandetta* in *LM*: schemi rimici D:  $/xyxy/$ , P:  $/ab_t ab_t : pab_t a/$ , 3, dove la corrispondenza  $/x/$  è imperfetta nella prima stanza (*fiore : disperare*, vv. 1 e 3), perfetta nella terza (*cuore : dolore*, vv. 13 e 15). Formula sillabica [5 6 7 7 // 7 7 7 8 / 7 7 9 // 7 6 9 4].

---

<sup>635</sup> BRUGNOLO 1983, p. 149 e n. 24.

### E. Sistemi strofici complessi

Si raccolgono qui quei componimenti caratterizzati da due o più schemi rimici diversi disposti in modo non alterno.

1. Govoni, *Voglia di piangere* in *APACA*: A: /**Ab**<sub>19</sub>**Ab**<sub>19</sub>/, B: /Ab<sub>19</sub>Ab<sub>19</sub>/ → ABBBBBA. La quarta strofa presenta un'alterazione nella formula sillabica: [11 9 10 9].
2. Govoni, *Pastello di palpiti e di pensieri* in *AGS*: A: /abc : bca/, B: /abc : abc/ → ABB; formula sillabica: [8 9 7 / 7 9 5 // 8 9 7 / 10 7 11 // 8 7 9 / 6 8 10]. L'irregolarità della formula sillabica e la varietà non armonizzata delle scansioni versali rendono il componimento decisamente anticantabile.
3. Corazzini, *Canzonetta all'amata*, in *PLI*: A: /x<sub>7</sub>y<sub>1</sub>aapa/ B: / x<sub>7</sub>y<sub>1</sub>/ C: /a<sub>7</sub>apbba/ D: /a<sub>7</sub>asbba/ → ABCBCBCBCBDB.
4. Gozzano, *La canzone di Piccolino* in *PS*: esempio di contaminazione tra canzone in piedi e volte e canzonetta geminata di tipo continuo in ottonari trocaici; la continuità è garantita dall'iterazione di rime fisse, parole-rima e versi-ritornello concentrati nella sirma. Le stanze presentano alcune variazioni numeriche e rimiche: mentre le prime cinque strofe si corrispondono infatti per identico numero di versi, l'ultima aggiunge due versi ai dieci delle precedenti; inoltre, mentre la fronte presenta sempre la medesima formula rimica (/abab/), quella delle volte può variare, configurando in questo modo un sistema strofico complesso: A: /ababcdx<sub>1</sub>cdx<sub>1</sub>/, B: /ababcdx<sub>1</sub>dcx<sub>1</sub>/, C: /ababccx<sub>1</sub>ddx<sub>1</sub>/, D: /ababccx<sub>1</sub>ddx<sub>1</sub>dx<sub>1</sub>/ → AABCBD. Le rime /c/ dello schema B e le rime /d/ dello schema C si corrispondono, talora replicando o variando le medesime parole-rima: *Omino* : *piccolino* : *omino* : *piccino* : *Piccolino* : *Cherubino*, vv. 25, 28, 38, 39, 45 e 49.
5. Moretti, *Teda* in *PTG*: A: /x<sub>7</sub>abbax/, B: /a<sub>7</sub>bbcca/, C: /a<sub>7</sub>bcabc/, D: /a<sub>7</sub>bcbac/, E: /a<sub>7</sub>bbacc/, F: /x<sub>7</sub>aabbx/, G: /a<sub>7</sub>babcc/ → ABCDEFG. La varietà degli schemi, ulteriormente impreziosita dalla presenza di rime-ritornello, testimonia il gusto per la sperimentazione metrica di Moretti, tutta risolta però in «una chiusura o cantabilità di marca [...] tradizionale»<sup>636</sup>.

---

<sup>636</sup> MENGALDO 1978, p. 165.

6. Moretti, *Fior di bugia* in *PTG*: A: /a<sub>7</sub>bbcac/, B: /x<sup>a</sup><sub>7</sub>ab<sub>1</sub>bc<sub>1</sub>x<sup>b</sup>/, C: /a<sub>7</sub>xcca<sup>b</sup>x<sup>b</sup>/, D: /a<sub>7</sub>xy<sub>1</sub>x<sup>b</sup>ay/, E: /a<sub>7</sub>bbcca/, F: /a<sub>7</sub>bcbac/, G: /a<sub>7</sub>bcacb/, H: /a<sub>7</sub>bbacc/, I: /x<sup>a</sup><sub>7</sub>ayax<sup>b</sup>y/ → ABCDEFGHI.
7. Moretti, *Contento di me* in *DSD*: A: /w<sub>7</sub>xxw/, B: /a<sub>7</sub>bba/, C: /y<sup>a</sup><sub>7</sub>zzy<sup>b</sup>/, D: /z(y<sup>b</sup>)Y<sup>b</sup>/ → A BCBCBCBBC D A.
8. Rebola, *XLIV* in *FL*: A: /Ab<sub>7</sub>Ab<sub>7</sub>/, B: /Ab<sub>17</sub>Ab<sub>17</sub>/ → AAB.
9. Giotti, *I zogàtoli* in *CCS*: A: /a<sub>7</sub>paX<sub>1</sub>X<sub>1</sub>/, B: /a<sub>7</sub>paY<sub>1</sub>Y<sub>1</sub>/ → AABBBABBB, dove /x<sub>1</sub>/ è uguale a *-in* e /y<sub>1</sub>/ ad *-a*. La rima-refrain della terza stanza è sporcata dall'aggiunta di consonante (*salta* : *svolar*, vv. 14-15).
10. Giotti, *Laina* in *C*: A: /a<sub>7</sub>a<sub>7</sub>X<sub>1</sub>/, B: /Ap<sub>7</sub>a<sub>7</sub>Y<sub>1</sub>/, C: /Ap<sub>7</sub>a<sub>7</sub>X<sub>1</sub>/ → ABCCB.
11. Giotti, *Utuno* in *C*: (a<sub>7</sub>ts : [a<sub>7</sub>pb<sub>1</sub>] : p<sub>7</sub>pb<sub>1</sub>).
12. Giotti, *L'ultima felicità* in *C*: A: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pat/, B: /p<sub>7</sub>apa/ → ABB.
13. Giotti, *I sufioti* in *C*: A: /a<sub>7</sub>pax<sub>1</sub>/ B: /ppx<sub>1</sub>/ → AAB. La poesia sembra combinare i tipi metrici dell'ode pindarica e della canzonetta, innestando sulla tripartizione in strofe, antistrofe ed epodo una connessione strofica di tipo continuo.
14. Giotti, *Marzo* in *C*: A: /p<sub>7</sub>aap/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>a<sub>1</sub>p/ → AAB.
15. Giotti, *Baticuor* in *C*: A: /p<sub>7</sub>ptx<sub>1</sub>/, B: /p<sub>7</sub>ppx<sub>1</sub>/, C: /x<sub>17</sub>tpp/ → ABC.
16. Giotti, *Piova* in *C*: A: /p<sub>7</sub>asa/, B: /p<sub>7</sub>apa/ → AAB.
17. Giotti, *La vècia e la morte* in *C*: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/ → AAAABAAAAA.
18. Giotti, *Epìgrafe* in *NC*: A: /t<sub>7</sub>a<sub>1</sub>ta<sub>1</sub>/, B: /s<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pat/ → ABB.
19. Giotti, *Mazzo co' tulipani* in *NC*: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/ → AAB.
20. Giotti, *La tenda* in *NC*: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/ → AAABB.
21. Giotti, *Sbagazzo* in *NC*: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/ → AABA.
22. Giotti, *Le bigolere* in *NC*: A: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/, B: /p<sub>7</sub>apa/ → ABBABBBBABAAAA.
23. Giotti, *Prima fantasia* in *NC*: A: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/, B: /p<sub>7</sub>apa/ → ABBBABBA.
24. Giotti, *Sconda fantasia* in *NC*: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/ → AAAAABAA.
25. Giotti, *Terza fantasia*, in *NC*: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/ → AAAAABABAAABABBA.
26. Giotti, *La mama e l'utuno* in *S*: A: /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>/, B: /p<sub>7</sub>apa/ → ABBB BBBB ABAB.

27. Giotti, *Fioi de album* in S: A: /p<sub>7</sub>apa/ (ma vv. 1p-3s, 5t-7p, 13t-15p, 30s-32t, 38s-40p), B: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ (ma vv. 34p-36t), C: /p<sub>7</sub>apap<sub>5</sub>/, D: /a<sub>7</sub>b<sub>t</sub>ab<sub>i</sub>/ → AA BAC DD ABA<sup>637</sup>.
28. Giotti, *El paradiso* in S: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ → ABAAAAAAA.
29. Giotti, *La casa* in S: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ → AAAAAABAAABBB.
30. Giotti, *La casa incantada* in S: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ → AABAABAAAABBAAAAA.
31. Giotti, *El cuor* in S: A: /p<sub>7</sub>asa/, B: /t<sub>7</sub>ata/, C: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ → ABBC.
32. Giotti, *El camin che fuma* in S: A: /p<sub>7</sub>aap/, B: /pa<sub>i</sub>a<sub>p</sub>/ → AAAAAAAAAB.
33. Giotti, *El bon sono* in S: A: /p<sub>7</sub>asa/, B: /a<sub>7</sub>ããa/, C: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/, D: /p/ → ABCABBAD.
34. Giotti, *La porta serada* in S: A: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/, B: /p<sub>7</sub>apa/ C: /p<sub>7</sub>p/ → ABBBABC.
35. Giotti, *A la sorte* in S: /p<sub>7</sub>x<sub>t</sub>x<sub>t</sub>p : x<sub>t</sub>b<sub>t</sub>b<sub>t</sub> : t<sub>7</sub>c<sub>t</sub>c<sub>t</sub>x<sub>t</sub>/.
36. Giotti, 2 (*Un piccio Lied*) in PpC: A: /p<sub>7</sub>a<sub>5</sub>p<sub>7</sub>a<sub>5</sub>/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>5</sub>p<sub>7</sub>a<sub>5</sub>/ → AB
37. Giotti, 3 in PpC: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ → AAAABAAB.
38. Giotti, *'N un intrigo de mali* in PE: A: /p<sub>7</sub>apa/, B: /p<sub>7</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/ → AAB.
39. Valeri, *Da Chopin. Preludio II* in Cr: schemi rimici A: /xaxa : xaxa/, B: /a<sub>t</sub>xa<sub>i</sub>/ → AB; formula sillabica: [9 10 10 8 / 12 8 10 10 / 12 10 10].
40. Valeri, *Una mamma* in Cr: A: /a<sub>8</sub>aa : a<sub>8</sub>aa/, B: /a<sub>9</sub>a<sub>9</sub>a<sub>8</sub>/ → AB.
41. Valeri, *Canzonette per Nuvoladoro I* in A: schemi rimici A: /ããx/, B: /pxã/ → AAB; formula sillabica [9 8 7 / 7 8 9 / 7 7 3]. In P62 il v. 6 viene ridotto a un senario mentre l'assonanza tra i vv. 4 e 5 (*porto : colto*) viene opacizzata nella componente atona (*porto : colta*).
42. Valeri, *Il pane* in Cmp: schemi rimici A: /abbãpax<sub>t</sub>/, B: /abbabax<sub>t</sub>/, C: /abbabpx<sub>t</sub>/ → ABC; formula sillabica [9 9 10 10 8 10 10 / 8 10 11 9 10 10 9 / 8 10 9 10 10 9 10].
43. Valeri, «*I giorni, i mesi, gli anni*» in CV: la poesia che si presenta indivisa può essere intesa, sulla base dello schema rimico-ritornellistico, come data dalla somma di un distico più un tetrastico composto, secondo lo schema: A: /ã<sub>7</sub>ã<sub>i</sub>/, B: /a<sub>7</sub>pãb : a<sub>7</sub>(c<sub>2</sub>)(c<sub>4</sub>)cp(a<sub>3</sub>)b/ → AB:

<sup>637</sup> Le alterazioni delle uscite versali rispetto agli schemi di base vengono qui indicate tra parentesi tonde facendo seguire al numero di verso coinvolto l'abbreviazione "p" per indicare l'uscita piana del verso, "t" per quella tronca, "s" per quella sdrucciola.

I giorni, i mesi, gli anni,  
dove mai sono andati?  
Questo piccolo vento  
che trema alla mia porta,  
uno a uno, in silenzio,  
se li è portati via.  
Questo piccolo vento  
foglia a foglia mi spoglia  
dell'ultimo mio verde  
già spento. E così sia.

44. Betocchi, *Ode per una cosa effimera* in RVS: A: /s<sub>7</sub>aas/, B: /a<sub>7</sub>bba/ → ABBAABAABAA; nelle strofe prima, terza, sesta e ottava del tipo A i versi sdrucchioli sono parzialmente o del tutto assonanti (*solitudine : inutile*, vv. 1 e 4, *inalberi : navighi*, 17 e 20, *vivere : sorridere*, vv. 33 e 36, *limpide : invisibile*, vv. 45 e 48), nella quarta essi rimano perfettamente attraverso inclusione (*tremuli : emuli*, vv. 21 e 24) mentre nelle strofe seconda, quinta e settima le sdrucchiole si corrispondono puramente per posizione.

45. Betocchi, *Silenziosa ansia* in RVS: A: /a<sub>8</sub>b<sub>8</sub>c<sub>4</sub> : c<sub>8</sub>b<sub>8</sub>a<sub>4</sub>/, B /g<sub>8</sub>g<sub>8</sub>h<sub>4</sub> h<sub>8</sub>/ → AAB, dove nella prima coppia strofica le rime /a/ sono occupate dalla rima identica «silenzio» mentre /b/ e /c/ sono imperfette (rispettivamente *ansia : fragranza* e *cuore : parole*, vv. 2-5 e 3-4). La struttura in tre tempi ricorda quella dell'ode pindarica.

46. Noventa, *Chi xé che vien zó dal monte...* in VP: schema strofico /x<sup>a</sup>y : yx<sup>b</sup>px<sup>a</sup> : ãxãx : b̃x̃b̃x̃<sup>b</sup>/, dove il ritornello dei vv. 4 e 14 è sottoposto a variazione («Col so baston dorà», v. 4; «El so baston dorà», v. 14) e il primo verso delle quartine seconda e terza è contrassegnato da un forte parallelismo («El prà xé un fià de verde», v. 7; « El prà xé un fià de pase», v. 11); formula sillabica: [8 8 / 8 7 10 7 / 7 8 7 8 / 7 9 8 7].

47. Noventa, *Cofà barche...* in VP: A: /x<sub>8</sub>yxy/, B: /y<sub>8</sub>xyx/ → AAAB; /x/ è verso-*refrain* che viene riproposto identico ai vv. 3 e 15 («le mie ore desperàe») mentre viene sottoposto a variazione ai vv. 9 e 14 («Quante àneme danàe» e «bele àneme danàe»); /y/ coincide con parola-rima ai vv. 6, 8 e 12 («zente») e 13 e 16 («gnente»).

48. Noventa, *Cô vedo Iole e Pia...* in VP: A: /p<sub>7</sub>spa<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>bbã<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>a<sub>t</sub>pa<sub>t</sub>/, B: /a<sub>7</sub>b<sub>t</sub>pb<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>c<sub>t</sub>ac<sub>t</sub>/ → AB.

49. Noventa, *Dio-sa-quànti lauri* in VP: A: /A<sub>10</sub>PAT/, B: /P<sub>10</sub>AAT/, C: /Ã<sub>10</sub>B<sub>t</sub>ÃB<sub>t</sub>/, D: /A<sub>10</sub>PAT/ → ABCCDBA, dove la prima e l'ultima strofa si ripetono identiche, non fosse per alcune minime variazioni nella punteggiatura.

50. Noventa, *El me cuor in VP*: A: /p<sub>6</sub>x<sub>t</sub>y<sub>x</sub>t<sub>3</sub>/, B: /p<sub>6</sub>a<sub>t</sub>pa<sub>t5</sub>/, C: /y<sub>6</sub>x<sub>t</sub>px<sub>t</sub>/ → ABC, dove i versi che chiudono ciascuna stanza aumentano progressivamente la propria lunghezza fino all'isosollabismo dell'ultimo tetrastico. La circolarità della poesia, costruita su pochi elementi ripetuti cui si sottrae parzialmente la seconda quartina, si realizza – oltre che per iterazione rimica – grazie al recupero e alla variazione frastica:

- 1 El me cuor xé roto;
- 2 Còssa vorla far?
- 3 No' son qua par viver,
- 4 Amar...
  
- 5 Ghe vol del coraggio,
- 6 Par darse, e par tòr:
- 7 L'amor no' xé fato
- 8 Solo de amor.
  
- 9 Par amar, par viver,
- 10 Se deve odìar...
- 11 No' son qua par questo;
- 12 Còssa vorla far?

51. Noventa, *Fusse un omo...* in VP: A: /P<sub>10</sub>PPA<sub>t</sub> : P<sub>10</sub>PPA<sub>t</sub>/, B: /P<sub>10</sub>A<sub>t</sub>PA<sub>t</sub>/ → AAB, dove nella seconda coppia geminata la rima di collegamento risulta imperfetta (*guarir : mi*) e il secondo verso della seconda emistrofa è tronco anziché piano.

52. Noventa, *Guardiamo nel mare...* in VP: A: /a<sub>6</sub>bcbac : b<sub>6</sub>dedeb/, B: /a<sub>6</sub>bba/ → ABB.

53. Noventa, *Nei momenti che i basi fermemo...* in VP: A: /P<sub>10</sub>T/PA<sub>t</sub>X̃<sub>t</sub>/, B: /P<sub>10</sub>A<sub>t</sub>PA<sub>t</sub>/ → AAB; nella prima quartina del tipo A il secondo verso è tronco mentre il corrispettivo della seconda piano; la corrispondenza costante /x/ che connette le due strofe A è imperfetta (*dir : bondì*). Lo schema ricorda la tripartizione tipica dell'ode pindarica.

54. Noventa, *L'amor xé un putel...* in VP: A: /x<sub>t</sub>b/, B: /py<sub>t</sub>px<sub>t</sub>/, C: /y<sub>t</sub>ppx<sub>t</sub>/, D: /py<sub>t</sub>x<sub>t</sub>ppx̃<sub>t</sub>tx<sub>t</sub>/ → ABACADA; formula sillabica: [8 7 // 9 8 7 10 // 11 10 9 10 // 10 9 10 6 10 5 11].

55. Penna, «*Il mio amore è furtivo*» in TP: /p<sub>7</sub>saa : b<sub>7</sub>cab : d<sub>7</sub>cee : d<sub>7</sub>f<sub>t</sub>gf<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>gh<sub>t</sub>h<sub>t</sub>/, dove tutte le quartine limitrofe sono legate tra loro da una rima in posizione variabile, secondo una modalità connettiva già attuata nel secondo modello canzonettistico messo a punto da Saba in *Preludio e canzonette*.

56. Penna, *Serenata* in *S*: /a<sub>7</sub>sab<sub>t</sub>: a<sub>7</sub>cca : a<sub>7</sub>b<sub>t</sub>ab<sub>t</sub>/, dove ogni quartina è legata alle altre dalla coppia rimica /a/ secondo *pattern* sempre variati; i versi ritornello segnalati sono sottoposti a variazione, mentre l'unico verso irrelato è lo sdrucciolo del v. 2. Composto da settenari puramente melici e suggellato da rima tronca, costruito su moduli marcatamente paralleli (vv.1-2 rispetto a 5-6, vv. 9-10 a 11-12) e nutrito di reminescenze letterarie<sup>638</sup>, il componimento abita a pieno titolo la forma – per quanto leggermente lasciata – della canzonetta; quest'ultima, tuttavia, dopo l'*incipit* delicato – se pure un poco dimesso –, viene sottoposta a un cambio di tono, che si fa aggressivo e polemico: alla “serenata” si sostituisce un grido d'accusa rivolto al cielo, mentre lo «strumento» di cui l'io si lamenta contribuisce a stornare in senso grottesco un metro tradizionalmente adibito a ben altre atmosfere:

- 1 O cielo delicato
- 2 prima dell'alba ascoltami.
- 3 Forse io non sono nato
- 4 per vivere qua giù.
  
- 5 Ma cielo delicato
- 6 (mi ascolti?) io ben lo sento
- 7 che è tuo quello strumento
- 8 fierissimo e dannato.
  
- 9 Sei tu che l'hai buttato
- 10 a vivere qua giù.
- 11 Sei tu che l'hai legato
- 12 se sempre guarda in su.

57. Pasolini, *Mi contenti, I dis robàs, Arba pai cunìns, La giava, Bel coma un ciaval, Vegnerà el vero Cristo, El cuòr su l'acqua* in *MG* : tutti formati da tre terzine più un verso isolato, si compongono di versi terminanti con tre parole-rima che ruotano secondo una formula elementare di retrogradazione già presente in *DMP*, /abc cba abc a/; la struttura e l'adozione di parole-ritornello ricordano più la terzina lirica praticata nel Quattrocento che la canzonetta, non fosse per l'adozione di versi inferiori all'endecasillabo, ruotanti attorno alla misura novenaria. Brugnolo<sup>639</sup> definisce comunque questi componimenti “canzonette” e azzarda un contatto con la forma del madrigale.

<sup>638</sup> Cfr. DEIDIER 2017, p. 1169 alla voce “Serenata”.

<sup>639</sup> Cfr. BRUGNOLO 1983, pp. 156-157.

58. Pasolini, *Li letanis dal biel fi* III, in *MG*: la poesia si compone in sette tetrastici di senari, per lo più legati a coppie da diverse soluzioni ritornellistiche, nonché da frequenti anafore; una medesima stanza può inoltre risultare legata a entrambe le quartine limitrofe (è il caso del quarto tetrastico), o trovarsi legata ad altri a distanza (il primo con il terzo e il quarto); prima e seconda strofa si legano per identità del primo verso e per rima di collegamento tronca, sebbene imperfetta, al terzo verso, configurando una coppia perfettamente geminata:  $/ab_t c_t b_t : ad_t c_t d_t/$ ; terza e quarta connettono rispettivamente il loro ultimo e secondo verso attraverso rima tronca,  $/ããpb_t : pb_t st/$ , a loro volta in corrispondenza con la rima  $/a_t/$  del primo tetrastico; quarta e quinta strofa si legano per identità dell'uscita rispettivamente del loro quarto e secondo verso ( $/pts_a_t : pa_t pt/$ ); il quinto tetrastico risulta indiviso  $/ta_t sa_t/$ , ma viene legato al precedente grazie ad anafora («I vuardi», vv. 17 e 21), mentre l'ultimo riprende da vicino il primo connettendosi ad esso per il recupero e la variazione di alcuni versi e parole-rima:

Vuei a è Domènia  
doman a si mòur,  
vuei mi vistis  
di seda e di amoùr.

Vv. 1-4.

«Vuei ti vistissin  
la seda e l'amòur,  
vuei a è Domènia  
doman a si mòur.»

Vv. 25-28.

In *PC* lo schema era il medesimo, fatta eccezione per la penultima strofa che non si presentava indivisa bensì collegata col suo ultimo verso alle due strofe precedenti (*prâs* : *estâs* : *passâs*, vv. 16, 18 e 24). In *NG* il sistema di connessioni cambia maggiormente: le prime due stanze si legano ora a doppio filo grazie all'introduzione di una nuova parola-rima ( $/abpt : ac_t bc_t/$ ); terza e quarta non si connettono più, mentre la terza continua a legarsi a distanza con la prima per identità rimica dell'ultimo verso (*amòur* : *Zujadòur*); quarto e quinto tetrastico si collegano poi per l'uscita tronca del loro ultimo verso (*siun* : *nissùn*, vv. 16 e 20), mentre sesto e settimo si connettono riprendendo nei versi pari l'uscita tronca del primo e del terzo e legando in modo scaleno e imperfetto rispettivamente il loro primo e terzo verso (*cuàrp* : *impuàrta*, vv. 21 e 27); infine viene aggiunto un ultimo tetrastico il cui primo verso rima con l'ultimo delle due strofe precedenti attraverso «amòur», parola-rima che riconnette quest'ultima alla prima stanza, con la quale essa condivide una seconda parola-rima, «nevòus», là al secondo e qui all'ultimo verso; il secondo verso dell'ultimo tetrastico, invece, si allaccia al primo del penultimo per l'iterazione di «vistissin». Restano dunque fermi i principi di



connessione asistemica e a distanza tra le stanze, l'ultimo dei quali garantisce la circolarità del componimento.

59. Pasolini, *Fevràr*, in *MG*: quattro tetrastici di settenari ad eccezione del v. 7, costituito da un novenario; tutte le stanze sono liberamente connesse da due o più rime tronche consonantiche imperfette con nucleo sillabico costante in /a/ (I: *moràrs* : *lontàns* : *clars*, vv. 2-4; II: *Fevràr* : *bagnàt*, vv. 6-7; *estàt* : *passàs*, vv. 9 e 12; *Fevràr* : *moràrs*, vv. 13-14); gli schemi delle singole strofe possono essere così riassunti: I: /pa<sub>t</sub>ãa<sub>t</sub>/, dove a = ã; II: /ãb<sub>t</sub>ãã<sub>t</sub>/, dove b = ã; III: /ã<sub>t</sub>ptã<sub>t</sub>/, dove a = ã; IV: /ãã<sub>t</sub>pp<sub>t</sub>/, dove a = ã. Alcune parole-rima delle prime due stanze vengono riprese nell'ultima in posizioni non regolate: «moràrs», vv. 2 e 14; «Fevràr» ai vv. 6 e 13; «erba», vv. 5 e 15. Se in *TCF* lo schema rimico-sillabico risultava il medesimo, nella riscrittura di *NG* la continuità, sempre data per coincidenza imperfetta tra – ma anche entro – le stanze (*Fevràr* : *mar* : *Estat* : *cuàrp* : *Fevràr* : *Mal*), si interrompe nell'ultima strofa. Degno di nota risulta il nuovo *incipit* della poesia, aperta su verso sdrucchiolo («Trasparint coma l'anima»).

60. Pasolini, *Romançerillo II* in *MG*: tre quartine di quinari legati in modo continuo da rime tronche consonantiche spesso imperfette ma con nucleo sillabico costante in /a/ (*passàt* : *muàrt* : *dismintiàt* : *passàt* : *insumiàn*, vv. 2, 4, 8, 10 e 12); individuando nella terminazione -at l'uscita tronca di collegamento di riferimento (/x<sub>t</sub>/), lo schema rimico non regolare del componimento può essere così riassunto: /ax<sub>t</sub>pã<sub>t</sub> : sttx<sub>t</sub> : ax<sub>t</sub>ãã<sub>t</sub>/; la prima e l'ultima stanza, inoltre, sono circolarmente legate dall'iterazione dei primi due versi («Dut il me vivi, / al è passat», vv. 1-2 e 9-10). Nel rifacimento di *NG*, oltre alla scomparsa dell'isosillabismo sostituito da una non regolata compaginazione di misure comprese tra il senario e l'ottonario, si perde la continuità rimica tra strofe così come vengono meno i versi-*refrain*.

61. Pasolini, *A Rosari*: se in *MG* le tre strofe di versi oscillanti tra il quinario e il decasillabo risultano indivise, in *NG* – dove il verso si dilata da un minimo di otto a un massimo di undici sillabe metriche – le tre strofe tetrastiche risultano connesse da una serie di rime tronche imperfette e parole rima che trovano in /i/ il loro nucleo sillabico costante e in /n/ la consonante ricorrente (/grin : grin : jeans : tradìnt/, vv. 4, 6, 8 e 12).

62. Pasolini, *Cansoneta* in *MG*: A: /ã<sub>t</sub>b<sub>t</sub>ãã<sub>t</sub>/, B: /tã<sub>t</sub>pã<sub>t</sub>/, C: /tã<sub>t</sub>ata/ → ABC. Il rifacimento di *NG* acquista una struttura ciclica, ripetendo nel secondo emistichio del

secondo e dell'ultimo verso il sintagma «viers il mar», mentre più fitte risultano le rime interne ai tetrastici secondo gli schemi: A: /ax<sup>a</sup>a<sup>ā</sup>/, B: /ā<sub>t</sub>ḃ<sub>t</sub>ḃ<sub>t</sub>ā<sub>t</sub>/, C: /tx<sup>b</sup>x<sup>b</sup>x<sup>a</sup>/ → ABC.

63. Pasolini, *Colàt da còur...* in *MG*: A: /x̃<sup>a</sup><sub>7</sub>a<sub>t</sub>a<sub>t</sub>x̃<sup>b</sup>/, B: /ā<sub>7</sub>bbā/, C: /x̃<sup>b</sup><sub>7</sub>x̃<sup>a</sup>x̃<sup>p</sup>/ → ABC.

Le rime costanti di tipo imperfetto corrispondono, nell'ordine, a *sèil* : *lizèir* : *lizèir* : *sèil* . *sèis* (vv. 1, 4, 9, 10, e 11). L'uscita piana apparentemente irrelata che chiude il componimento assona in realtà con le rime che precedono, distinguendosi al contempo sensibilmente da esse per l'inserzione di consonante *-r-* tra la tonica /e/ e l'atona /i/ («sièrin»).

64. Pasolini, *Li colombis* in *MG*: mentre la prima stanza si presenta indivisa (A: /a<sub>7</sub>b<sub>t</sub>b<sub>t</sub>a/), la seconda si lega per identità di coppia rimica alla seguente, dando luogo a una coppia composta (/a<sub>7</sub>**bba<sub>t</sub> : **b7ccb**/).**

65. Pasolini, *Soreli*: mentre le prime due strofe possono essere descritte come due tetrastici geminati collegati dall'identità delle rime esterne e dal *refrain* «Soreli ah soreli» al loro primo verso (/a<sub>7</sub>bbā : a<sub>7</sub>cca/), la terza risulta sconnessa dalle precedenti (/a<sub>7</sub>bba<sub>t</sub>/).

66. Pasolini, *Suspir di me mari ta na rosa* in *MG*: a base settenaria con alcune oscillazioni ipometre di una (vv. 8 e 15) o due sillabe (v. 2), il componimento si compone di cinque tetrastici, il primo dei quali si lega in rispondenza rimica col seguente (/ap**ba** : **b7ccb**/, dove /b<sub>t</sub>/ corrisponde il sintagma «me fi») e col quarto, con cui condivide parzialmente il verso-*refrain* «Ti ciati tal ninsòul» (vv. 1 e 4), variato in «ti tas tal so ninsòul» al secondo verso di quello (/aḃḃa/). Terza (/ap**ta**/) e quinta stanza (/ap**ta**/) non si legano invece ad altre stanze. Notevole risulta la chiusura del primo e dell'ultimo verso di ogni stanza su una stessa parola rima che varia di strofa in strofa.

67. Pasolini, *Bestemmia* in *UCC*: quattro tetrastici, a base settenaria, composti a due a due per mezzo di rime piane e/o tronche. Lo schema sillabico della prima coppia può essere sintetizzato come /paba : ḃb<sup>sp</sup>/, dove la connessione si realizza per mezzo di rima piana non sempre perfetta («riparare : approfittarne : disprezzare»); va rilevato che l'ultimo verso irrelato del secondo tetrastico rima per l'occhio, e in modo scaleno, con il secondo dello stesso (*disprezzare* : *gaiezza*); lo schema della seconda coppia strofica, legata da rima tronca (*felicità* : *fa*, vv. 10 e 13) e piana (*animato* : *NATO* : *passato*, vv. 9, 12 e 14), risulta invece /ab<sub>t</sub>pa : b<sub>t</sub>aps/; si devono infine rilevare l'inusuale collocazione in sede finale assoluta della sdrucchiola e l'assonanza combinata a paronomasia tra le parole

in punta al secondo e al terzo verso dell'ultimo tetrastico (*passato : passo*). La formula sillabica è così sintetizzabile [7 7 7 7 / 6 6 7 7 // 6 7 7 7 / 6 7 7 ].

68. Pasolini, *La scoperta di Marx*, in *UCC*: i tre tristici a base settenaria che compongono le varie poesie numerate de *La scoperta di Marx* si connettono tra loro in modi differenti:

a) i componimenti *I* e *VII* vedono legate le sole due terzine iniziali mentre la terza risulta sciolta da connessioni rimiche; gli schemi rimici del primo componimento possono essere riassunti con /apb : apb/, per le prime due strofe, e con /aap/, per l'ultima, mentre quelli del secondo con /abc : abc/, per le prime due terzine, e con /ããp/ per la terza.

b) I componimenti *II*, *III* e *V* connettono tutti i tristici per mezzo dell'identità rimica del loro ultimo verso piano, mentre le prime due strofe si distinguono dalla terza per l'ulteriore connessione dei loro primi due versi, secondo lo schema: /abx : abx : ccx/. Si segnala che nella poesia *II* la rima /a/ è sdrucchiola (*mediterraneo : estraneo*), e che la rima di collegamento nella *V* risulta talora imperfetta (*istituzione : Nome : ragione*).

c) Connessione continua per mezzo dell'identità rimica dell'ultimo verso piano si registra anche nella poesia *IV*, dove lo schema, che resta simile a quello realizzato nelle ultime poesie osservate, subisce alcune alterazioni; qui infatti il verso piano centrale delle prime due terzine resta irrelato, mentre la corrispondenza che lega i primi due versi del terzo tristico risulta ipermetra (*secolo : eco*), secondo lo schema /apx : apx : b<sub>s</sub>bx/. Simile è lo schema del componimento *IX*, dove, nei primi due tristici la piana anarima centrale viene sostituita da una sdrucchiola anarima, configurando il *pattern*: /asx : asx : bbx/. Anche la poesia *VI* connette tutte le stanze ma la rima tronca che assume questa funzione non ricopre sempre la medesima posizione entro la strofa; lo schema rimico può essere riassunto con /x<sub>i</sub>aã : x<sub>i</sub>aã : spx<sub>v</sub>/.

d) Un legame a due a due unisce invece i tristici dei componimenti *VIII* e *X*: la prima e la seconda terzina sono legate dai loro primi due versi piani, secondo lo schema /abp : abp/ (ma nel secondo componimento la corrispondenza /b/ è imperfetta), mentre la seconda e la terza dal loro terzo verso, secondo il *pattern*

/ppa : bba/. Lo schema può essere riscritto nella sua interezza come (abp : [abc] : ddc].

69. Fortini, *Consigli al morto* in *FV*: A: /w<sub>8</sub>xyzx/, B: /w<sub>8</sub>xyzy/, C: /w<sub>8</sub>raas/ → ABC; le strofe si connettono per l'iterazione di identiche parole-rima e per la presenza della coppia iniziale di versi-*refrain*; assai singolare la chiusa su verso sdrucchiolo irrelato. Tutta la poesia si fonda su rigidi parallelismi frastici e sulla perfetta coincidenza di frase e verso che stringono in una circolarità priva di progressione il discorso e bloccano il galoppante incedere del ritmo trocaico in una paralizzante e inquietante monotonia. Il verso sdrucchiolo finale, chiudendo su terminazione anarimica, disattende il meccanismo di saturazione rimica creando un imprevisto vuoto sonoro e un effetto di "srotolio" ritmico che viene a prolungare nella battuta sillabica postonica il grido angosciante degli «Angeli»:

Vai diritto sulla via  
E non prendere paura  
Se tu vedi un olmo in fiore.  
Non è un olmo in fiore, quello:  
È la vergine Maria.

Vai diritto sulla via  
E non prendere paura.  
Se tu vedi un prato in fiore  
Non è un prato in fiore, quello:  
È Gesù Nostro Signore.

Vai diritto sulla via  
E non prendere paura  
Se odi il canto di galletti:  
Non è canto di galletti  
Sono Angeli che gridano.

70. Fortini, *Al di là della speranza III* in *PE*: schemi rimici A: /abbax<sub>t</sub>/, B: /ababx<sub>t</sub>/, C: /pppps/, D: /pspspp/ → ABACDBB, dove la rima /b/ nella terza strofa è ipermetra (*simboli : limbi*, vv. 12-13), così come le rime /a/ dell'ultima (*infinito : stritola*, vv. 32 e 34); formula sillabica [11 11 11 11 7 / 11 11 11 11 11 / 11 11 11 11 11 // 11 7 11 7 11 // 11 11 11 11 11 3 // 11 11 11 11 11 / 11 11 11 11 11].

71. Fortini, *Ah letizia...* in *CS*: lo schema del primo pentastico, A: /a<sub>8</sub>ab(b<sub>4</sub>)xa/, viene variato nei due seguenti, dove tuttavia in posizione stabile restano la corrispondenza baciata dei primi due versi e la rima ritornellante in -etto (*ragnetto : vecchietto* :

*muretto*) del penultimo: B: /aab(b)xb/, C: /aapxa/. Se la posizione e la terminazione piana della rima di collegamento risultano inusuali rispetto alla tradizione melica, significativo è tuttavia che proprio a un diminutivo, quale segnale stilistico di genere, venga assegnato il ruolo di connettere le strofe in modo continuo<sup>640</sup>.

72. Giudici, *Pancia (I)* in *OB*: schema rimici A: /( $x_2$ )yxaa/, B: /papa/ → AAAAAAB, dove nella seconda stanza del tipo A le rime /a/ sono sdruciole e imperfette (*lievito* : *tremito*) e nella sesta il secondo verso non rima in /x/ ma in /y/ («Pancia – alla quale / ogni angoscia sale», vv. 21-22); nel tipo B la coppia di versi irrelati mette significativamente in relazione le parole «dolore» e «madre», stabilendo tra esse un'equivalenza non più fonica ma semantica, rapporto riflesso parallelamente dalla coppia ossimorica delle rime dei versi pari *cicatrice* : *beatrice* . Formula sillabica [6 5 4 5 / 6 5 3 4 / 6 6 4 5 / 6 5 5 4 / 6 6 6 6 / 6 6 3 4 / 6 5 5 7 / 8 10 7 7]. Come sottolineato da Zucco nell'*Apparato critico* all'opera di Giudici<sup>641</sup> il componimento fa propri i moduli sintagmatici – tendenzialmente nominali e paralleli – del genere litanico, contaminando in questo modo le soluzioni ritornellanti tipiche della canzonetta con le sequenze anaforiche e ripetitive di quest'ultimo; si esemplifica coi primi due tetrastici:

Pancia – sulla quale  
 poso la guancia  
 Tuo tepore  
 al mio timore

Pancia – della quale  
 la pelle è bianca  
 Tuo lievito  
 al mio tremito  
 [...].

73. Giudici, *Nome* in *MC*: A: /p<sub>8</sub>aba : c<sub>8</sub>bpc/, B: /a<sub>8</sub>bbp : c<sub>8</sub>apc/, C: /p<sub>8</sub>a<sup>~</sup>ba : c<sub>8</sub>b<sup>~</sup>ca/ → ABC; ogni primo verso di ogni nuova coppia strofica è aperto dalla medesima anafora frastica «Era oro il nome», vv. 1, 9 e 17.

74. Bandini, *Farfalle e vischio* in *PPP*: A: /x<sub>17</sub>y<sup>a</sup>x<sub>17</sub>y<sup>b</sup>/, B: /a<sub>7</sub>bab/, C: /y<sup>a</sup><sub>7</sub>x<sub>17</sub>x<sub>17</sub>y<sup>b</sup>/ → ABC, dove il verso-*refrain* che chiude la prima e l'ultima quartina è soggetto a variazione minima. La chiusura marcatamente circolare del componimento data dal

<sup>640</sup> Polacco (POLACCO 1998, par. 122) sottolinea la vicinanza di questi diminutivi in rima con lo «zefiretto» in punta al v. 3 della metastasiana *Primavera*.

<sup>641</sup> ZUCCO 2000, p. 1468.

ritorno di elementi ritornellistici dalla prima all'ultima strofa, l'adozione del dialetto veneto nonché il richiami tematici e i prelievi testuali rimandano al magistero di Noventa, agente specificamente in questa poesia attraverso la poesia *El poeta...*, come rilevato da Tonon<sup>642</sup>.

75. Giudici, *L'ultima volta* in *EmS*: A: /papat/, B: /apapt/, C:/abpab/ →ABAABAAABC; risultano legati da assonanza i vv. 2 e 4 (*anni : compagni*) e 21 e 23 (*nome : agnizione*). Per lo schema in pentastici rimati a coppie alterne più verso tronco in chiusura Bandini<sup>643</sup> rimanda alla pascoliana *Foglie morte* dei *Canti di Castelvecchio*, rinviando invece al Manzoni degli inni sacri per il tono solenne e a Metastasio per un certo «gusto dell'enumerazione in climax»<sup>644</sup>; si esemplifica con gli ultimi tre pentastici:

Tutto di noi spartendo  
I fiacchi giuramenti  
I malsofferti amori  
I flebili lamenti  
Le tenere viltà

Tutto con Lei sparito  
Tutto senza ritorno  
Con Lei qui seppellito  
Sperte voci che in coro  
Tacete in fondo a me

Vivo per esser vivo  
Quando che sia raggiunto  
Dal fine del mio nascere  
Dove remoto scrivo –  
Il Vero il Nulla il Punto.

---

<sup>642</sup> Cfr. TONON 2014, p. 160.

<sup>643</sup> Cfr. BANDINI 1997.

<sup>644</sup> Ivi, p. 7.

## Osservazioni

Le forme di geminazione e composizione, così come quelle di costruzione doppia e complessa dei sistemi strofici, tendono a configurarsi nel Novecento secondo schemi anche molto differenti rispetto a quelli codificati dall'ode-canzonetta cinque-settecentesca.

Non mancano tuttavia casi di recupero delle forme tradizionali, alcune delle quali ad alta produttività formale come nel caso del *pattern* astratto /PAAB : PCCB/, praticato secondo diverse declinazioni – in forma geminata, doppia e continua, o isolata (/PAAT/), da Saba, Giotti (A.II.8), Valeri (A.II.15), Noventa (A.II.22) e Penna (A.II.24 e C.II.12). Molto inflazionata anche la strofa indivisa che alterna versi anarimici tendenzialmente piani nelle sedi dispari e versi rimati, piani o tronchi, in quelle pari (/PAPA/), impiegata da Rebora (C.II.2), Giotti (C.II.5), Betocchi (C.II.8), Noventa (C.II.10) e Magrelli (C.II. 15). Se il recupero della prima può essere fatto facilmente discendere dalla tradizione melica settecentesca attraverso la sperimentazione ottocentesca di autori quali Tommaseo<sup>645</sup>, Nievo, Carducci<sup>646</sup> e D'Annunzio («Ondeggiano i letti di rose», schema /p<sub>9</sub>aA<sub>6+6</sub>X<sub>i</sub>/), per la seconda accanto ai non frequentissimi esempi della tradizione settecentesca (Parini<sup>647</sup>, Bertola<sup>648</sup> e Fantoni<sup>649</sup>) e ai probabili modelli carducciani – *Faida di Comune* in *Rime nuove* (/p<sub>8</sub>apa/, 46), specie per le pseudo-canzonette narrative di Giotti – e dannunziani – le strofe pari delle romanze «*Dolcemente muor febbraro*» e «*Vi sovviene? Fu il convegno*», (D: /a<sub>8</sub>bab/ P: /p<sub>8</sub>a<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/) – si deve considerare la possibile influenza esercitata dalla tendenza ottonevicesca all'indebolimento della rima e alla valorizzazione della “rima-zero” con valore strutturante<sup>650</sup> che verrebbe in questo specifico caso sistematizzandosi secondo uno schema alterno e a consolidarsi quindi in un modello strofico fisso.

Puntuali e specifici sono invece i recuperi metrici operati da Fortini che guarda ora a Chiabrera (A.III.6) ora a Manzoni (A.VI.2) sottoponendo le forme della melica a torsioni contenutistiche con gli esiti stranianti e ambigui che si discuteranno nel capitolo

---

<sup>645</sup> SOLDANI 2016, p. 582.

<sup>646</sup> Cfr. ZUCCO 2008, pp. 155-158.

<sup>647</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 208, tipo 2.7.4.

<sup>648</sup> Cfr. ZUCCO 1999<sub>b</sub>, p. 386, tipo 2.5.

<sup>649</sup> Ivi, p. 389, tipo 11.2.

<sup>650</sup> GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010, p. 191.

dedicato ai titoli rematici. Nel Novecento infatti, proprio come era già accaduto nel secolo precedente con la ballata romantica, l'adozione di paradigmi strofici propri del metro dell'ode-canzonetta non si traduce necessariamente in una realizzazione poetica di genere melico. Esemplare in tal senso risulta il caso dei metri giottiani di matrice o, più latamente, di ispirazione settecentesca. Lo schema astratto /PAAB : PCCB/, ipercaratterizzato in senso canzonettistico per la sua larga fortuna, risulta infatti impiegato in *CCS* (1921-1928) tanto per le cantabili – anche se un poco dimesse – *Inverno* (/p<sub>5</sub>aab<sub>t</sub> : p<sub>5</sub>ccb<sub>t</sub>/) e *El vin* (p<sub>7</sub>aab<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ccb<sub>t</sub>), quanto per le più prosaiche *Chersan* (/p<sub>7</sub>aaB<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ccB<sub>t</sub>/) e *I fioi* (/p<sub>7</sub>aaX<sub>t</sub>/), fino all'impiego nelle decisamente narrative e assai prosastiche *Storie* (*Prima storia*, *Emilia Beccatelli*, *Montebelo* e *Stòria de bestie*). Spia metrica indicativa di questa torsione discorsivo-narrativa è la comparsa della misura endecasillabica, che in diverse *Stòrie* passa da una sola occorrenza in clausola strofica (*Prima storia*) a due, in sede di apertura e di chiusura di tetrastico secondo lo schema /Pa<sub>7</sub>a<sub>7</sub>B<sub>t</sub>: Pc<sub>7</sub>c<sub>7</sub>B<sub>t</sub>/ (*Emilia Beccatelli*, *Montebelo* e *Stòria de bestie*). Lo sconfinamento sintattico dai limiti strofici va di pari passo al tasso di prosaicità del componimento, compreso tra un minimo di discorsività in cui il periodo si flette all'interno della coppia geminata, come tra i vv. 4-5 de *El vin*, a un massimo dove la continuità si dà anche tra gruppi strofici metricamente non connessi, come accade, tra le altre occorrenze, tra la terza e la quarta coppia strofica di *Montebelo* (vv. 24-25). Interessante inoltre ne *I fioi* il costante inarcarsi del periodo tra stanze, quasi una sorta di radicalizzazione sul piano sintattico della struttura metrica, fondata sulla continuità rimica delle strofe geminate.

*El vin*

Un de quei vinetini  
d'i monti, che un pocheto  
liga, smarì, ciareto,  
ma bon; un vinetin

che d'i lavri e la boca  
el va zo solo in gola:  
do goti su la tola  
e un amico vizin.

Se parla, se se conta  
qualcosa mai contado,  
che no' xe capitado  
mai de poderse dir.

*I fioi*

Tre: do grandeti e un pìcio:  
Tanda, Pàulo, Francheto.  
Fin 'desso i iera in leto;  
e alzadi, in do parole, ècove qua

el modo che i scumìnzia  
'n altra giornada. Ela,  
Tandina, la putela,  
ciò che 'l faganel canti, la xe là

che la ghe sùbia e ciàcola;  
Pàulo, su 'na carega,  
el ga piantà botega,  
e el raspa, el lima, el bati; e staltro fa,



El vin n'ì goti el slusi:  
se sintimo contenti,  
e par, in qui'ì momenti,  
bel tuto, anca el patir.

granca de dir, un camion:  
sèdie, scagno, scagneti,  
poltrona, tuto el meti,  
el strassina in t-un mùcio. E' sto papà,

ch'el voria vèder sempre  
tuto in òrdine e zito,  
come se fussi scritto  
'n un bel libro o 'n un quadro piturà

no' ghe resta che dàrghele;  
e in fùria el se vestissi,  
su la porta el spartissi  
qualche baseto, e rassegnado, el va.

*Montebelo*, vv. 17-32.

Dopo xe stada messa la ferata,  
che va de longo al monte,  
co' in mezzaria quel ponte,  
che la strada, che a bisca riva su,

ghe passa soto e gira; e i ga anca fato  
la stazion. 'Verte strade  
xe sta e fabricade  
case. E po' ch'i àlbori no' i iera più

pici, i ga 'verto un altro vial in fondo  
e scuminzià la prima  
casa. Za i iera in zima,  
e xe vignuda la guera, e se ga

fermado tuto. In quella casa, abasso,  
incastrà nel zimento,  
un «Mile nove zento  
quatòrdise» par tera iera là.

A queste torsioni prosastico-narrative del metro canzonettistico risponde, nel terzo periodo giottiano<sup>651</sup> che va da *Colori* (1928-36) a *Novi colori* (1937-1943), la decantazione lirica della materia e dello stile che vengono a confluire in una «vena melodica quasi tradizionale»<sup>652</sup>; ecco che allora nelle canzonette di questo periodo, in cui domina il tetrastico indiviso di tipo /p7apa/<sup>653</sup>, le stanze risultano «monadi [...] autonome nella loro perfetta pienezza plastica e musicale»<sup>654</sup>, e le inarcature

---

<sup>651</sup> Cfr. PASOLINI 1957, pp. 33 sgg.

<sup>652</sup> *Ibidem*.

<sup>653</sup> Tra *C* e *NC* se ne contano venti occorrenze: cfr. tav. C.II.5.

<sup>654</sup> PASOLINI 1957, p. 35.

interstrofiche, più rare e deboli, rispettano sempre l'unità di senso della strofa. Tuttavia, lo schema /p7apa/, che conosce esiti cantabilissimi in una poesia come *Sonadina per un martedì grasso* in *C* («Xe carneval in strada / e in un xe primavera. / Se ga intivà stassera / do robe vece insieme. // Gira clape de picì, / ganghe de mularia. / Go sintì, zo par via / Farneto, odor di viole», vv. 1-8), può conoscere nella medesima fase compositiva dell'autore la stessa torsione in senso discorsivo-narrativo che si era rilevata per le *Storie*. Nella prosastica *El velier* (*NC*), ad esempio, le inarcature tra tetrastico e tetrastico sono sistematiche e forti (per esempio «Mi li vardavo i bei // velieri, e quel putel / con mi: [...]», vv. 96-98; ), così come continui e pronunciati risultano gli *enjambement* entro la strofa, frantumanti non solo sintagmi («butade fora conto / el mar avertò, e el bel / intrigo del sartame», vv. 89-91) ma perfino parole («i me contava, de con- / tentezze e de dolori», vv. 105-106). La fitta punteggiatura e le rime al mezzo contribuiscono a marcare la pausazione interna ai versi, spezzettando la cadenza del verso breve che perde la sua riconoscibilità ritmica, come si può osservare ai vv. 137-144:

Malandà el xe: sbregada  
 el ga la veladura  
 qua e là, inzalida; sporca,  
 smarida la pitura

del scafo, la polena  
 bianchezza, el pupier storto:  
 'na nave vareada  
 che se caluma in porto.

In area crepuscolare forte è la tendenza alla teatralizzazione del metro canzonetta. Si è già osservato come nell'*Intermezzo di voci* di Moretti la *Romanza della padella*, fondata su uno schema rimico rigorosamente settecentesco (/a9bax<sub>t</sub> : c9bcx<sub>t</sub>/), metta in scena un monologo assai patetico, attraversato da esclamazioni («oh sono sicura che molto / fo rider la vecchia cucina», vv. 9-10), allocuzioni («Ma non rideresti, paiuolo, / tu dell'accorata vicina; / tu sol non faresti al mio duolo», v. 13-15, «paiuolo, mio dolce paiuolo», v. 21), precisazioni deittiche («dei nostri padroni di là». v. 20) e da una tensione verso lo scambio verbale visibile nel ricorso a *verba dicendi*, per quanto trattenuti nella loro potenzialità dialogica all'interno di un periodo ipotetico («Se dico

che anch'io qualche volta», v. 1, «Se dico che ho anch'io certe pene», v. 5, «tu forse diresti: “mi piaci”», v. 22).

Qualcosa di assai simile si osserva nelle lunghe strofe dispari del sistema doppio *Le voci della casa* di Valeri (GT), componimento monologico-teatrale che risente fortemente dell'influenza crepuscolare. Qui prendono la parola animali e oggetti inanimati, tra gli altri anche un «pentolone» (vv. 27-37):

Su la fiamma il pentolone  
borbottone  
canta: «Oh buono questa volta  
l'aglio cotto! Ancor per poco  
tra gli alari, splendi, o fuoco!  
La famiglia è già raccolta.  
Al cristiano stracco morto  
gran conforto  
dà un buon brodo  
con di salvia una ramella  
cotta a modo.

#### 5.4.1.2 *Clausole metriche*

Nelle due sezioni che seguono si vengono a riportare alcuni esempi della sopravvivenza nella poesia del Novecento e dei primi anni Duemila di due fenomeni di chiusura metrica d'ascendenza settecentesca, facenti capo al medesimo impulso compositivo, vale a dire la tendenza a chiudere la strofa su un ritmo più lungo e disteso che trova soddisfazione nella cadenza endecasillabica, intersversalmente ricostruibile dalla somma di settenario tronco più quinario piano (e soluzioni affini) o linearmente riproducibile nella sua interezza.

##### 5.4.1.2.1 *Chiusura su settenario tronco più quinario piano e soluzioni affini*

Lo stilema di ascendenza settecentesca, già individuato in Gatto e Marin, non trova un amplissimo impiego nella produzione canzonettistica e para-canzonettistica novecentesca. Il suo impiego e quello delle combinazioni versali ad esso sillabicamente equivalenti risultano tuttavia piuttosto frequenti a suggello delle lasse che articolano le varie sezioni dei poemetti in versi brevi di Paolo Ruffilli, componimenti per altro genericamente interessati da una «versificazione a due livelli», che guarda contemporaneamente alle lunghezze individuate «dall'interruzione delle unità tipografiche» e alle «entità metriche intersversali»<sup>655</sup>. La clausola, sintetizzabile nella formula  $7t+5p$ , viene talora impiegata da Ruffilli anche in corrispondenza delle pause sintattiche – relative o conclusive – e risulta particolarmente produttiva in *PC*, sorta di «romanzo di formazione autoironico» in cui l'autore affida a «metri tra Metastasio e Gozzano, ad ariette di una musicalità incalzante e insieme dimessa» il compito di individuare e scandire «i punti nodali del processo di maturazione»<sup>656</sup> dell'io. Proprio il ricorso ai versi brevi, «con centro nel ventaglio tra quinario e settenario»<sup>657</sup>, e alla rima, «fitta e dichiaratamente “facile”» con funzione di «“appoggio” alla dizione e quasi di punteggiatura»<sup>658</sup>, contribuisce a intonare in senso cantabile una poesia sostanzialmente

---

<sup>655</sup> ZUCCO 1999<sub>a</sub>, p. 63.

<sup>656</sup> PONTIGGIA 1987, p. 10.

<sup>657</sup> MENGALDO 2001, p. 6.

<sup>658</sup> Ivi, p. 7.

narrativa, caratterizzata dalla continuità propria della prosa. La presenza della clausola melica e delle sue varianti concorre dunque a marcare metricamente questa disposizione cantabile che, integrandosi nel tessuto discorsivo, ne bilancia le asprezze. Dalla connivenza e integrazione di queste due tendenze opposte sortisce – specie nelle opere successive a *PC* – un effetto di “musicalità contratta”<sup>659</sup> che ricorda, come indicato primariamente da Raboni<sup>660</sup>, «Caproni, l'*outsider*, il narratore melodico ma insieme antimelodico»<sup>661</sup>.

Nel poemetto in versi brevi *Fu vera gloria?* (*PC*), la clausola metrica 7t+5p ricorre in chiusura di stanza o in sede di pausa sintattica:

	[...]	
76	<u>«Ogni giorno così.</u>	<u>3 6</u>
77	<u>Passami i piatti».</u>	<u>1 4</u> → <u>3 6-7 10</u>
	[...]	
96	(Si accorge con piacere	2 6
97	<u>che è ancora e che sarà</u>	<u>2 6</u>
98	<u>quello che era,</u>	<u>1 4</u> <sup>662</sup> → <u>2 6-7 10</u>
99	sempre uguale: un bambino	1 3 6
100	che pesta i piedi	2 4
101	e grida: «Non vale!»	2 5
	[...].	

Ma nel medesimo poemetto lo stilema può essere singolarmente impiegato anche in apertura di strofa:

246	( <u>Ama un'idea di sé,</u>	<u>1 4 6</u>
247	<u>vive di quella</u>	<u>1 4</u> → <u>1 4 6-7 10</u>
248	e delle sue invenzioni.	4 6

Oppure può essere reinventato invertendo l'ordine delle due misure ma mantenendo la sequenza delle terminazioni tronca e piana (5t+7p):

251	<u>«Per te, lo so,</u>	<u>2 4</u>
252	<u>non conta, non è stato.</u>	<u>2 6</u> → <u>2 4 6 10</u>

<sup>659</sup> RABONI 1992, p. 103.

<sup>660</sup> *Ibidem*.

<sup>661</sup> MENGALDO 2001, p. 7.

<sup>662</sup> Si legge con dialefe tra «che» ed «era».

A ben vedere è dunque la misura endecasillabica in sé a essere ricercata nella ricostruzione intersversale, specie in chiusura di stanza o in sede di pausa logica o sintattica, similmente a quanto accade in diverse canzonette settecentesche, dove il verso lungo chiude le strofe di versi brevi. In Ruffilli non conterebbe quindi solo il recupero del nesso metrico 7t +5p, ma anche e soprattutto la ricostruzione del verso lungo in clausola, finale o provvisoria che sia. Ciò pare essere confermato da altri casi dallo stesso componimento in cui l'endecasillabo finale risulta ricostruibile a partire dalla combinazione di lunghezze differenti, come ad esempio di un settenario piano e un quadrisillabo piano:

58	(Sarà per l'indole	2	4		
59	scettica e insofferente	1		6	
60	per la pigrizia e per la levità		4		10
61	per un'astuzia riduttiva		4		8
62	magari per capriccio,	2		6	
63	del resto aspetti nobili, segni	2	4	6	9
64	d'apertura contemplativa.		3		8
65	Ma si sottrae se può		4	6	
66	all'uso delle parole,	2			7
67	sul filo dei pensieri	2		6	
68	<u>dietro l'alone e il fumo</u>	<u>1</u>	<u>4</u>	<u>6</u>	
69	<u>che essi lasciano.)</u>	<u>1</u>	<u>3</u>		<u>→1 4 6 8 10</u>
	[...];				

o a partire da un settenario piano e un quinario piano fusi per epi-anasinafe:

80	Fa un certo che...	2	4		
81	ma quando sta mangiando,	2	4	6	
82	se non ci sono morti		4	6	
83	catastrofi e disastri,	2		6	
84	<u>ebbene sì lo ammette</u>	<u>2</u>	<u>4</u>	<u>6</u>	
85	<u>a lui dispiace.)</u>	<u>2</u>	<u>4</u>		<u>→2 4 6 8 10</u>
	[...].				

Talora, come ad anticipare quella che sarà la cadenza conclusiva, la misura risulta ricostruibile tanto nei versi immediatamente precedenti la clausola strofica – come ad esempio accade ai vv. 74-75 («*Ma guarda lì, che / roba. Che vigliacchi*», 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup>-5<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> → 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>) che precorrono il nesso conclusivo che si è visto sopra –, quanto, in maniera più diffusa, all'interno del flusso continuo del discorso, grazie al duplice

combinarsi dei versi con quanto precede e segue, secondo una prassi che, variamente attestata in *PC*, rende testimonianza della «natura eteronoma»<sup>663</sup> del verso di Ruffilli:

3	«... <i>anche per oggi</i>	1 4
4	<u><i>abbiamo terminato.</i></u>	<u>2 6</u> → 1 4 6 10
5	<u><i>Buona notte.</i></u>	<u>1 3</u> → <u>2 6 8 10</u>
[...]		
48	Lasciandoci nel dubbio	2 6
49	<u><i>se esista per davvero</i></u>	<u>2 6</u>
50	<b><u><i>o sia un inganno</i></u></b>	<b><u>2 4</u> → <u>2 6 8 10</u></b>
51	<b><i>un alibi, un pretesto</i></b>	<b>2 6 → <u>2 4 6 10</u></b>
52	<i>il resto di una</i>	2 4 → 2 6 8 10
53	storia mai avviata	1 3 6 <sup>664</sup>
54	<u><i>la noce putrefatta</i></u>	<u>2 6</u>
55	<u><i>di un aborto.</i></u>	<u>3</u> → <u>2 6 10</u>
56	« <u><i>Qualunque cosa dica,</i></u>	<u>2 4 6</u>
57	<u><i>ho sempre torto...».</i></u>	<u>2 4</u> → <u>2 4 6 8 10</u>

Soluzioni combinatorie simili si osservano in altri poemetti di Ruffilli, come ad esempio in *Per amore o per forza (PC)*, dove ai vv. 122-124 l'endecasillabo si ricompone dalla somma di tre versicoli successivi:

122	<u><i>un dubbio, a</i></u>	<u>2-3</u> <sup>665</sup>
123	<u><i>tradimento,</i></u>	<u>3</u>
124	<u><i>mi colpisce.</i></u>	<u>3</u> → <u>2 6 10</u>

E poi in *Prodotti notevoli (PC)*, dove ai vv. 254-255 a un settenario sdrucchiolo segue un trisillabo in sede di clausola strofica:

251	La madre sorride	2 5
252	fra i giri di parole,	2 6
253	nel sole che di sera	2 6
254	<u><i>ristagna sulla polvere</i></u>	<u>2 6</u>
255	<u><i>dei banchi.</i></u>	<u>2</u> → <u>2 6 10</u>

<sup>663</sup> ZUCCO 1999<sub>a</sub>, p. 65.

<sup>664</sup> Si legge «avviata» con dieresi. Applicando invece sineresi il verso verrebbe a comporre, in continuità col precedente, un ulteriore endecasillabo intersversale.

<sup>665</sup> Il verso deve essere letto come un quadrisillabo tronco in quanto la preposizione «a» in punta al v. 122 rima con «finirà» e con «lascerà» rispettivamente in punta ai vv. 121 e 126 («Testa, se fa sul serio. / Se mi vorrà per sempre. / Croce, se è solo un gioco / che finirà». // ...*un dubbio, a / tradimento, / ti colpisce.* // «Ma sì, vedrai, / mi lascerà. / È questione di tempo: / quando si sarà tolto, / finalmente, la voglia», vv. 118-129).

O ancora in *L'assedio di Costantinopoli (PC)*, dove un endecasillabo, ricostruito intersversalmente ai vv. 66-67 dalla somma di un settenario e un trisillabo piani, chiude un periodo prima della pausa dei due punti:

66	<u>È tappezzato, il muro,</u>			4		6
67	<u>di disegni: teste</u>		3	(→ 4 6 10)	5	
68	del Che e stelle	2		4 <sup>666</sup>		
69	a cinque punte	2		4 <sup>667</sup>		
	[...].					

Disposte sia in clausola di stanza, sia in sede di pausa sintattica, che, talvolta, in successione a formare sequenze ritmico-intonative ambigualmente sovrapposte, le combinazioni presenti in *Malaria (PC)* sono numerose e varie (7p + 5p e 5p+7p con epi-anasinafe, 3p+8p, 5p+6p, 7p+4p):

1	«Troppo comodo	1	3		
2	<u>fare quello che piace</u>	1	3	6	
3	<u>e che si vuole.»</u>		4		→ 1 3 6 10
4	<u>La scatola di latta</u>	2		6	
5	<b><u>è tonda e ruota,</u></b>	2	4		→ 2 6 8 10
6	<b><u>una parte sull'altra.</u></b>		3	6	→ 2 4 7 10
7	Si può odorarla, vuota,	2	4	6	
8	e leccarla, quando		3	5	
9	la liquerizia è terminata.		4		8
10	<i>mela arancia susina</i>	1	3	6	
11	<i>mela arancia susina</i>	1	3	6	
12	... da dove saltano	2	4		
13	fuori, i sogni,	1	3		
14	<u>vesti e contorni</u>	1		4	
15	<u>al mostro, alla pazzia:</u>	2		6	→ 1 4 6 10
16	frullati, puzzle con	2	4	6	
17	i tasselli fuori posto,		3	7	
18	come uccelli colorati	1	3	7	
19	o pipistrelli			4	
20	staccatisi di colpo	2		6	
21	dall'albero blu inchiostro.	2		5-6	

<sup>666</sup> Con dialefe dopo «Che».

<sup>667</sup> A ben vedere anche i due versi e mezzo compresi tra la seconda metà del v. 67 e il v. 69 vengono a loro volta a tracciare intersversalmente – grazie ad epi-anasinafe – il profilo di un endecasillabo («teste / del Che<sup>v</sup> e stelle / a cinque punte», 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>).



22 «Dev'essere un accordo            2        6  
 23 dei grandi,                            2  
 24 per dispetto o gelosia».            3            7 → 2 6 10

[...]

93 ...che una parola                    4  
 94 abbia un sesso e una                1 3-4  
 95 persona (maschile se                2        5        7  
 96 finisce in *a!*). Ma                    2        4-5  
 97 incomprensibile di più               4            8  
 98 lo stato di mancanza                2            6  
 99 di assenza, insomma                2        4  
 100 la parvenza negata                    3            6  
 101 in un concetto neppure               4            7  
 102 rifiutato, inconcepibile,              3            7  
 103 del niente e lo stupore            2            6  
 104 a pronunciarlo.                      4 → 2 6 10

[...]

249 Detti e guardati                    1        4  
 250 sopra il dizionario.                1            5 → 1 4 6 10  
 251 Ammessi, dunque, o                1        4<sup>668</sup>  
 252 non del tutto ignorati.              3            6  
 253 E gli altri, sinonimi                2            5  
 254 più amorfi e grigi.                2        4  
 255 almeno registrati.                2            6 → 2 4 6 10

[...]

265 Che sia davvero                    4  
 266 proprio il tranello,                1        4  
 267 quello per tentarti                1            5  
 268 per farti cadere                    2            5  
 269 e, preso nella rete,                2            6  
 270 condannato in eterno                3            6  
 271 tra urli e grida                    2 4<sup>669</sup>  
 272 nel lago, nella fossa               2            6  
 273 in mezzo al fuoco.                2 4            6 → 2 6 8 10

[...]

350 (Il sogno suo è di                2 4 6<sup>670</sup>  
 351 perdersi, di cadere tra            1            6 8  
 352 le mani di una donna            2            6  
 353 senza scrupoli.)                3 → 2 6 10  
 [...].

<sup>668</sup> Non rimando, la congiunzione «o» viene considerata atona e fusa per sinalefe con la sillaba postonica di «dunque».

<sup>669</sup> Con dialefe tra preposizione e nome («Tra ~urli»).

<sup>670</sup> Verso interpretato con dieresi d'eccezione su «suo» e sinalefe tra -o e il verbo «è».

In *DN* la prima lassa di *Cabourg, Calvados: 23 agosto* torna invece a chiudersi sulla combinazione di 7t+5p («Io mi fermo, perché, / non so che fare»), così come sulla medesima combinazione versale si concludono la prima (1) e la terza (2) lassa rispettivamente della dodicesima e della ventiseiesima delle sequenze descrittivo-narrative che ricompongono per istantanee il romanzo familiare di *CO*:

(1)

7	Il mento sollevato,	2	6	
8	lo sguardo	2		
9	rovesciato su qualcosa	3	7	
10	o su qualcuno	4		
11	là vicino.	3		
12	Un ginocchio	3		
13	puntella con la mano.	2	6	
14	<u>È annotata l'età:</u>	<u>3</u>	<u>6</u>	
15	<u>ventitré anni.</u>	<u>3-4</u>		→ <u>3 6 9-10</u>

(2)

22	Di qua e di là	2	4	
23	da un muro,	2		
24	magari in cima.	2	4	
25	Ognuno assunto	2	4	
26	un ruolo, la parte	2	5	
27	di una vita che	3	5	
28	prima era comune	1-2	5	
29	<u>e ora dista chissà</u>	<u>1 3</u>	<u>6</u>	
30	<u>per quali eventi.</u>	<u>2 4</u>		→ <u>1 3 6 8 10</u>

In *SC* lo stilema – ricostruibile però a prezzo di una poco probabile dialefe intraversale («quanto ˇ inferno») e di una più plausibile dialefe interversale («più / ~ ho attraversato») – si osserva in concomitanza della pausa sintattica ai vv. 17-18 del monologhetto *Sogno*, dove l'accorciarsi e l'allungarsi delle misure in base al discorso trova nella rima, che suggella i versi e rileva il movimento logico, un efficace fattore d'organizzazione metrica e sintattica. Si noti, inoltre, come un endecasillabo interversale si componga, ai vv. 14-15, prima di pausa sintattica provvisoria e come la cadenza endecasillabica venga invece anticipata, ai vv. 10-11, in apertura del nuovo movimento sintattico:

10	<u>Riconosco l'errore</u>	<u>3</u>	<u>6</u>	
11	<u>e so nel vivo</u>	<u>2 4</u>		→ <u>3 6 8 10</u>

12	per ogni grammo di piacere	2	4	8
13	i quintali di dolore	3	7	
14	<u>di vomito e di noia</u>	2	6	
15	<u>che è costato,</u>	3		→ 2 6 10
16	per tanto paradiso	2	6	
17	<u>quanto inferno più</u>	1	4	6
18	<u>ho attraversato.</u>	4		→ 1 4 6 10

Clausole endecasillabiche ottenute per mezzo di combinazioni mensurali alternative si rilevano infine anche in *CO*, in *GL* e in *SC*. In *CO* endecasillabi intersillabici si individuano nella quarta lassa della prima sequenza: tra i vv. 29-30, in corrispondenza del termine di periodo, la misura viene ricostruita dalla somma di 3p+4p+4p, segmenti sillabico-versali individuati ora dalla sintassi ora dalla linea versale; grazie a epi-anasinafe la lunghezza torna infine in chiusura strofica dalla combinazione di 7p+5p. Tra i vv. 26-29, inoltre, si possono ricostruire intersillabici tre settenari, il secondo dei quali mette in risalto la rima d'attesa<sup>671</sup> in *-anni*, che troverà soddisfazione nel primo emistichio dell'endecasillabo *a maggiore* ricostruito tra i vv. 29-31. L'occultamento di cadenze settenarie regolari, specificamente meliche, sotto la superficie puntuta e irregolare dei versi, contribuisce a restituire col suo ordine profondo una musicalità sommersa che vince ogni entropico dilagare del discorso:

26	<u>Di chi è stato</u>	3		
27	<u>al di là dei torti</u>	3	(→ 3 6)	5
28	<b>e degli ingANNI pagati</b>		4	(→ 2 6) 7
29	sulla pelle, <u>felice</u>	3	(→ 2 6)	6
30	<u>nei suoi pANNI e</u>	3		
31	<u>consumato.</u> Col rimpianto	3	(→ 2 6 10)	7
32	che in ogni cosa, incontro,	2	4	6
33	tolga un grammo	1	3	
34	limando ogni giorno	2	5	
35	<u>scavando, come l'acqua,</u>	2	6	
36	<u>il vuoto intorno.</u>	2	4	→ 2 6 8 10

Tra le altre clausole endecasillabiche date per composizione intersillabica presenti in *CO*, gli accostamenti tra 7p+4p e tra 7p+5p con epi-anasinafe risultano i più frequenti, i primi individuabili al termine della nona sequenza («la cima dell'abbaglio / sull'oggetto») e della tredicesima sequenza («la forza di un percorso / senza uscita»), i secondi al termine della prima sequenza («scavando, come l'acqua, / il vuoto intorno»)

<sup>671</sup> Cfr. MENICETTI 1993, p. 507.

e in chiusura della seconda lassa dell'undicesima («sfuggiva inconsistente / ai cinque sensi»). Almeno tre, infine, i casi di chiusure endecasillabiche risultanti dalla combinazione di tre versetti: 3p+4p+5p con epi-anasinalefe tra quadrisillabo e quinario al termine della prima lassa della tredicesima sequenza («La guardo / che mi guarda, / ed è beata.»); 4p+4p+4p con epi-anasinalefe tra il primo e il secondo quadrisillabo all'inizio della terza lassa della diciannovesima sequenza ma in corrispondenza di pausa sintattica provvisoria («Rovesciato / il rapporto / di grandezze»); 3p+4p+5p con epi-anasinalefe tra quadrisillabo e quinario alla fine della ventiseiesima sequenza, preceduto da endecasillabo ricostruibile per somma intersillabica di 5p+6p («L'oscuro delle / rette divergenti / da un punto / sulle carte / all'infinito»), a marcare ulteriormente il termine e la distensione finale della sequenza.

In *GL* al tipo 7p+5p con epi-anasinalefe vanno ricondotte le clausole della lassa che termina a p. 27<sup>672</sup> («a galla procedendo / ai suoi confini») e della prima lassa che si chiude a p. 67 («non più riconosciuti / ai nostri cari»), mentre alla combinazione 7p+4p corrisponde la clausola della prima lassa di p. 25, preceduta a ritroso da un altro endecasillabo intersillabico dato dalla somma di 5p+6p, da un senario e da due settenari melici («dal lampo intermittente / di chi mi fissa incerto / e – cosa più dura / e più dolente – / dall'incrinatura / delle spente parole / di mia madre»), nonché la conclusione della seconda strofa a p. 70 («del vasto capitale / del suo affetto») e, infine, il termine dell'ultima lassa di p. 82, dove l'endecasillabo finale è preceduto da una corposa sequenza di settenari giambici, l'ultimo dei quali è ricostruibile intersillabicamente per episinalefe di particella coordinativa artificialmente scindibile dal verso superiore per dialefe («che avanza nel passato [e / spranga, stringe forte»):

lo stato più allarmante	2	6	
della cancellazione,		6	
per differire oltre		4	6 <sup>673</sup>
l'angoscia ritornante	2		6
dell'essere annientato,	2		6
per ingannare il tempo		4	6
che avanza nel passato [e	2		6
spranga, stringe forte	2	4	6
<u>le porte della sorte</u>	<u>2</u>		<u>6</u>
<u>sua futura.</u>	<u>1</u>	<u>3</u>	→ <u>2 6 8 10</u>

<sup>672</sup> Edizione di riferimento RUFFILLI 2001.

<sup>673</sup> Si legge con dialefe tra la sillaba atona postonica di «differire» e la prima tonica di «oltre».

In *SC* il nesso composto da 7p chiuso su dittongo discendente + 5p si registra in sede di pausa sintattica ai vv. 13-14 di *Come gli ospedali* («ma non è terapia / che sempre regge»), quello formato da 7p+4p in chiusura a *Condannato* («Sei solo un delinquente / condannato»), mentre bifronte è il settenario piano del v. 7 di *Colpa*, capace di legarsi a seconda dell'intonazione con il quadrisillabo piano che precede o con quello che segue restituendo comunque ogni volta la cadenza di un endecasillabo *a maggiore*; si noti inoltre come il componimento si apra su una cadenza settenaria appena mascherata dalla frantumazione del primo segmento in due versetti sillabicamente inferiori e fusi per epi-anasinafe:

1	<u>La colpa</u>	<u>2</u>	
2	<u>è la mia colpa:</u>	<u>1 4</u>	→ <u>2-3 6</u>
3	lo so, sono dannato.	2-3	6
4	Ma sopportare	4	
5	questa attesa	1 3	
6	<u>è più forte</u>	<u>3</u>	
7	<u>di tutte le ragioni</u>	<u>2 6</u>	→ <u>3 6 10</u>
8	<u>che capisci.</u>	3	→ <u>2 6 10</u>

Il recupero dello stilema settecentesco si accompagna dunque alla messa in atto di altre soluzioni ritmiche armonizzanti, atte a temperare le asperità dell'oscillazione mensurale, restituendo nel complesso una «cantabilità sommessa [...] dal ritmo sincopato»<sup>674</sup>.

La clausola compare anche nella produzione, canzonettistica o meno, di altri autori per quanto questi ne facciano un uso tendenzialmente sporadico.

Il nesso intersversale è ricostruito, ad esempio, tra settenario piano e quinario piano fusi per epi-anasinafe al termine della prima strofa tetrastica di *Forza di gravità* di Bandini (*ML*):

Ha il colore degli alberi	
l'umana pietà.	
<u>Uno si chiude in casa,</u>	<u>1 4 6</u>
<u>un'altra è muta.</u>	<u>2 4</u> → <u>1 4 6 8 10</u>

<sup>674</sup> GIULIANI 2008, p. 8.

Settenario tronco e quinario piano suggellano invece «*Sembra s'attizzi il ceppo*» (MC) di Franco Marcoaldi, poesia di versi prevalentemente rimati compresi tra il quinario e l'endecasillabo con predominanza di imparisillabi:

Sembra s'attizzi il ceppo.  
 Ma è solo un'illusione.  
 Se cessi di soffiare si guasta  
 e scema l'ingannevole visione.  
 E allora soffia, soffia, soffia,  
 che scoppino i polmoni.

Meglio che muoia tu                      1 4 6  
ma il fuoco suoni.                      2 4 → 1 4 6 8 10

Settenario tronco e quinario piano tornano ancora in sede di pausa sintattica ai vv. 12-13 di «*sin qui sei stato*» (Stz) di Enrico Testa, componimento indiviso di quindici versi tendenzialmente brevi e chiuso su due endecasillabi (il primo ottenibile a prezzo di dieresi su «niente» e il secondo ammettendo dialefe prima della tonica di «ora»); la funzione di suggello di questi ultimi viene quindi sostenuta proprio dalla ricostruzione intersillabica del terzo endecasillabo tra il quart'ultimo e il terz'ultimo verso. Si noti inoltre il progressivo specificarsi delle rime procedendo verso la conclusione del componimento: dapprima esse si limitano a deboli consonanze e a assonanze atone (*stato* : *certo* : *dovuto*), quindi vengono a precisarsi in piene assonanze e, eventualmente, in parziali consonanze ai vv. 6, 9 e 10 (*spalanca* : *sgrana* : *labbra*), fino a raggiungere la perfetta corrispondenza in punta al terz'ultimo e al penultimo verso, rimanti internamente con l'ultimo (*mente* : *niente* : *sente*):

1 «sin qui sei stato  
 2 attento ad ogni cosa  
 3 e indulgente – certo –  
 4 anche più del dovuto.  
 5 Ma di fronte a questo mare  
 6 che ora si spalanca  
 7 lévati di torno  
 8 lasciami! ti prego.  
 9 Non vedi come si sgrana  
 10 sul filo delle labbra  
 11 il requiem aeternam  
 12 che recito per me                      2 6  
 13 nella mia mente?                      4 → 2 6 10  
 14 Sulla riga fruscante del niente                      3 6 10  
 15 si sente ora solo il tuo saluto»                      2 4 6 10

La clausola si ritrova anche in un breve componimento di cinque versi di Scarabicchi, «Cade» (EN): oltre all'endecasillabo finale risultante dalla somma di 7t+5p, se ne può ricostruire un primo dalla somma dei primi tre versi, un bisillabo, un senario e un quadrisillabo piani, i primi due fusi insieme attraverso epi-anasinalefe:

<i>Cade</i>	1	
<i>a nostra insaputa,</i>	2 5	
<i>senza tempo,</i>	3	→ 1 3 6 10
<u>la bianca eternità</u>	<u>2 6</u>	
<u>che poi scompare.</u>	<u>2 4</u>	→ <u>2 6 8 10</u>

Nella terza delle sei poesie da *GSP, In memoriam*, pubblicata nel recente volume collettaneo *Le cavie*, Magrelli chiude il componimento, indiviso e in versi liberi, su un endecasillabo franto in 7t+5p, ormai privi di qualsiasi riconoscibilità melica:

Tra i nomi delle vittime delle Torri Gemelle  
 iscritti sulla base della fontana-pozzo  
 io leggo: “Pollicino”.  
 Che ci fai, Pollicino, in questo cimitero?  
 Altro che le molliche: fuoco e fiamme!  
 Che ci fai qua?, gli chiedo.  
 Come ci sei finito?  
 Possibile che tu ti perda sempre?  
 Cerchi di ritornare, ma ti perdi.  
Tu ti perdi. Non so,  
ti perdi sempre.

<u>3 6</u>	
<u>2 4</u>	→ <u>3 6 8 10</u>

La clausola torna in contesto non canzonettistico in chiusura del primo componimento della serie *Nahal Argeman (con iris e Deep Purple)* in *Arg* di Fabio Pusterla, al termine di una sequenza di versi lunghi dall'endecasillabo in su:

Iris argeman di porpora, fitto viola  
 sulle alture quasi deserte, come un papavero  
 in lacrime in fuga, e lontano lampeggia il corso  
 lentissimo del Giordano, da lago  
 verso lago, da mar morto a mar morto, lontano  
 lingue di fuoco e muri chiudono i territori  
 feriti, in una bolla d'esclusione. Ciascuno  
conta i suoi morti qui,  
le sue vergogne.

<u>1 4 6</u>	
<u>4</u>	→ <u>1 4 6 10</u>

Varie sono le attestazioni della clausola in sede di chiusura metrica o sintattica nei componimenti tutt'altro che canzonettistici di Umberto Fiori, dove essa funge da sorta di suggello riconoscibile – momentaneo o risolutivo – di serie versali irregolari e spesso non rimate. In sede di pausa sintattica provvisoria il nesso 7t+5p si riscontra in *Ventata* (*Es*), vv. 6-7:

Sotto i ponteggi l'albero	
cambia colore,	
incomincia a tremare	
foglia per foglia	
col vento,e solo ora	
<u>io mi accorgo di me</u>	<u>3 6</u>
<u>che lo guardavo:</u>	<u>4</u> → <u>3 6 10</u>
come quando in un coro	
fra tante facce in fila	
ne vedi una	
cantare la stessa cosa.	

In sede di chiusura metrica relativa e a suggello sintattico definitivo la combinazione si osserva sia al termine della quarta strofa di *Discorsi* (*Ch*):

Dirsi quelle due cose,	
con le persone,	
<u>più ci si tiene più</u>	<u>1 4 6</u>
<u>sembra impossibile.</u>	<u>1 4</u> → <u>1 4 6*-7 10</u> <sup>675</sup>
[...]:	

che alla fine della prima strofa di *Aver ragione* (*Ch*), dove la ricostruzione dell'endecasillabo risulta possibile solo continuando a conferire, anche nella lettura continua, rilievo accentuale alla copula monosillabica in punta al v. 14, e obliterando di conseguenza l'*ictus* di 1<sup>a</sup> al v. 15 in corrispondenza dell'avverbio «poi», che normalmente attrarrebbe su di sé il peso del verbo monosillabico «è»:

13 vorresti dire che non importa,	
14 <u>che la cosa non è</u>	3 6
15 <u>poi tanto chiara.</u>	1-2 4 → 3 6 8 10

---

<sup>675</sup> Nella ricostruzione endecasillabica l'accento di 6<sup>a</sup> sul secondo «più» viene mantenuto per simmetria rispetto al primo, sotto *ictus* di 1<sup>a</sup>.





– cosa guardate? Lo so, lo so che il bene  
è diverso.

*Ma non vi fa pietà  
vedere come  
ogni giorno son qua  
a fargli il verso?*

4 6  
2 4 → 4 6 8 10  
3 6  
2 4 → 3 6 8 10

La clausola può essere poi rivisitata in 5t+7p, come accade al termine della seconda stanza di *Pensieri e monumenti* (ES):

11 Fuori gli alberi passano  
12 la gente lo scavalca  
13 e lui sta lì,  
14 preso nel suo pensiero.

2 4  
1 4 6 → 2 4-5 8 10

O ancora in chiusura della prima strofa di «*Nemmeno Dio, che ogni cosa*» (BV), dove bisogna presumere assenza di epi-ansinalefe intersversale:

Nemmeno Dio, che ogni cosa  
spiega e perdona,  
nemmeno Dio in persona a un certo punto  
riusciva più  
a sopportare i *toc* e i *tac* e i *tunk*  
che fanno i loro testoni  
quando si scontrano:  
da un pezzo orma se n'è andato  
e li ha lasciati lì con due pacchetti  
di Merit Blu  
e un giornoletto porno.

2 4  
4 6 → 2 4 8 10

Per conoscere poi un ulteriore rimpasto alla fine di «*Comodo, essere gli altri*» (V), dove 7t + 6p si fondono per epi-ansinalefe:

Comodo, essere gli altri.

In salvo, fuori tiro,  
padroni di andare e venire  
come vi pare.

Invece io – sempre qui,  
a disposizione.

2-3 6  
5 → 2-3 6 10

Inusuali i nessi versali osservabili in «*Perdonami, bella vista*» (BV) e in *Facciate* (Tt),  
la prima chiusa su un endecasillabo eccezionalmente ricostruito da 9t+3p:

Perdonami, bella vista.

Nasce da me, si scuote  
insieme a me  
questa risata, ma non è  
la mia.

$$\begin{array}{r} 1 \quad 4 \quad 8 \\ \hline 2 \end{array} \rightarrow \underline{14810}$$

La seconda suggellata dalla combinazione di 8t+4p:

Quante volte un discorso, mezza risata,  
una parola, o anche solo  
guardare un orecchio, un dito, mi ha dato in gola  
come a un bambino  
una boccata di etere.

Quante volte ho sentito sul collo il fiato  
di quello che voi lassù,  
bei musì quadrati, ogni giorno  
con infinita pietà  
nascondete.

$$\begin{array}{r} 4 \quad 7 \\ \hline 3 \end{array} \rightarrow \underline{4710}$$

Talora in Fiori la combinazione di 7t+5p, che dovrebbe occupare gli ultimi due versi prima di confine metrico o pausa sintattica, viene fatta slittare indietro di un verso, occupando una sede in qualche modo “pre-finale”. Nella prima strofa di *Tra sé e sé sul capire e non capire* (C), appena prima di pausa sintattica provvisoria marcata da tronca al v. 10, si osserva il suddetto nesso, (vv. 8-9); lo stesso fenomeno, inoltre, si verifica subito prima della conclusione di «*È vostra la natica nuda*» (V), vv. 14-15:

1 Hai voglia, tu, sapere che la gente  
2 la pensa come le pare,  
3 che può fare e può dire quello che vuole,  
4 può stare su, o giù, dietro, davanti,  
5 hai voglia tutti i giorni vedere in giro  
6 come uno ti taglia prima la strada  
7 e poi resta lì in mezzo,  
8 l'altro ti incrocia e va:  
9 non la capisci  
10 la libertà.  
11 È sempre troppo grande  
12 per la tua testa.

$$\begin{array}{r} 1 \quad 4 \quad 6 \\ \hline 4 \end{array} \rightarrow \underline{14610}$$

1 È la vostra natica nuda  
 2 per la siringa? È mia?  
 3 Due camici verdi spingono  
 4 una diffusa ecchimosi  
 5 dentro il salone dell'astanteria.  
  
 6 Suda una colica renale  
 7 sulla panca di ferro. Nel display  
 8 lampeggiano i valori.  
  
 9 Cloro, vassoi d'acciaio, pigolio  
 10 di monitor, viavai, colpi di tosse,  
 11 dispnea, fiale, sospiri: eccolo, il coro  
 12 che da sempre mi vuole, che mi attira  
 13 dove non siamo più  
 14 né voi né io  
 15 tu, loro.

$$\begin{array}{ccc} 1 & 4 & 6 \\ \hline 2 & 4 & \end{array} \rightarrow \underline{1\ 4\ 6\ 8\ 10}$$

#### 5.4.1.2.2 *Chiusura endecasillabica*

A partire dalla riforma della strofa promossa da Frugoni, l'endecasillabo trova cittadinanza nell'ode-canzonetta settecentesca in sede di clausola strofica o di emistrofa, fungendo da indicatore ritmico-mensurale di fine. Nella poesia in versi brevi novecentesca si registrano alcuni casi di collocazione terminale, strofica o assoluta, dell'endecasillabo, che recupera dunque il suo ruolo settecentesco di demarcatore dei limiti metrici inferiori. Se ne raccolgono qui solo alcuni esempi; nelle prossime sezioni si avrà comunque modo di rilevare ancora il fenomeno in componimenti posti sotto osservazione per altre particolarità.

Tra i casi di chiusura assoluta su endecasillabo si osserva il *XIII* dei *Frammenti* di Rebora, costituito da dodici settenari, per lo più rimati su tronche e parole-rima, più il verso lungo finale, configurando lo schema /p<sub>7</sub>a<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>pa<sub>1</sub>**bcbcb**dD/. Degna di nota è la struttura dell'endecasillabo, formato nel primo emistichio da un settenario terminante su parola sdrucchiola anarima, virtualmente collocata in posizione pre-finale come a preannunciare – secondo un *usus* tipicamente canzonettistico – l'imminente chiusura. Riconducono inoltre al dominio della canzonetta i parallelismi sintattici e le anafore che strutturano il componimento in due metà di sei e sette versi ciascuna. La regolare e ripetitiva struttura sintattica dei versi concorre a un'esecuzione ritmica rapida che, prima

della conclusiva soddisfazione rimica, trova nel respiro sillabico ampio dell'endecasillabo una più morbida e rallentante risoluzione:

O sciolta alla montagna  
 Lucente verità,  
 O beata dei bimbi  
 Sagace ingenuità,  
 O vogliosa amicizia  
 Che cresce, se più dà!  
 Quando si nutre il cuore  
 Un nulla è riso pieno,  
 Quando s'accende il cuore  
 Un nulla è ciel sereno:  
 Quando s'eleva il cuore  
 All'amoroso dono,  
 Non più s'inventan gli uomini, ma sono.

Tale tipo di clausola doveva essere congeniale all'ispirazione melica reboriana se nel *Frammento XXII* è sempre l'endecasillabo a suggellare le strofette settenarie. Colpisce, in quest'ultima come del resto nella precedente poesia<sup>676</sup>, la considerevole quantità di *ictus* che percuotono gli endecasillabi, atti a rallentare ulteriormente il ritmo in sede conclusiva:

Non è più su di un palmo	2	4	6	
Oggi il ciel dalla terra:	1	3	6	
Tumido, opaco, calmo,	1	4	6	
L'anima in ombra di poca aria serra.	1	4	7-8	10
In un volgere lieve		3	6	
L'infinito riposa:		3	6	
La quotidiana e breve		4	6	
Vicenda è il suon concorde d'ogni cosa.	2	4	6	10
Allor, sorto da ignote		2-3	6	
Nicchie vapora piano	1	4	6	
Un senso sopra note		2	4	6
Forme: e gioisce del suo ritmo umano.	1	4	8	10

Endecasillabo in clausola abbinato al settenario si rileva anche nella betocchiana *Canto per l'alba imminente (RVS)*, componimento in quattro ottastici indivisi rimanti /ababaccB/. L'endecasillabo finale accoglie morbidamente entro la propria struttura *a maiore* la cadenza settenaria:

<sup>676</sup> L'endecasillabo conclusivo del *Frammento XIII* è accentato in 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e ovviamente 10<sup>a</sup> sede.

Ragazza nuda soave<sup>677</sup>  
sei, che anzi tempo sorgi,  
sopra l'occulta nave  
vela trasogni e sorgi,  
tra le colline schiave  
muovi l'incerto passo  
cercando acque dal basso  
che nel tuo lume blando ombrose scorgi.

Sei, come Dio ti vuole,  
ima incinta di luce,  
bianco seme del sole  
che poi in monte riluce:  
se quel peso ti duole  
tanto, non fai lamento,  
non augello ancor sento  
che col canto t'allegri a portar croce.

Pur con il cuor dolente  
non mi svegliai nel letto,  
nel tuo viso innocente  
anzi ho fresco diletto:  
per la terra silente  
odorosa t'aggiri  
ed in loggia rimiri  
ne' lor vasi i gerani e l'erbe mente.

Misteriosa e bianca  
da chius'acqua orientale  
tu risali, e s'affranca  
la mia pena mortale:  
patisci e ti fai stanca  
nel destare la rosa  
che nel sole va sposa;  
poi ti perdi nel ciel, virgo immortale.

---

<sup>677</sup> La misura settenaria risulta a costo di considerare «soave» eccezionalmente sineretico.

### 5.4.1.3 Rima tronca e tronca anarima

Si è già diffusamente detto del ruolo assegnato alla rima tronca come principale elemento connettivo nei sistemi strofici geminati e composti, siano essi doppi o continui, e si sono già osservati, in autori quali Marin e Giotti, esempi di utilizzo dell'uscita tronca anarima in sostituzione della rima ossitona per instaurare legami architettonico-ritmici tra le stanze, secondo prassi compositive di ascendenza settecentesca.

Le potenzialità demarcative, rispetto ai confini metrici, e connettive, rispetto a diverse parti del componimento, della corrispondenza tronca, sia essa effettivamente rimica o solo strutturale, vengono ampiamente sfruttate nella poesia in versi brevi del Novecento che, accanto a recuperi più ortodossi in riferimento alla tradizione canzonettistica, viene a servirsene anche in modo più libero. Si possono individuare dunque diverse modalità di sfruttamento della terminazione tronca, impiegabile in sede di clausola assoluta di componimento, in corrispondenza di chiusa strofica o in coincidenza di pausa sintattica, attivando in questi ultimi due casi la possibilità di connettere tra loro strofe o sequenze di uno stesso componimento.

Con funzione di clausola assoluta la terminazione tronca viene talora impiegata da Giotti in punta a versi isolati dal corpo principale di testi costituiti da strofe tendenzialmente indivise. In *Vecio motivo* (C), ad esempio, le tre strofe indivise rimate secondo lo schema /p/s<sub>7</sub>aap/<sup>678</sup> sono chiuse da un verso tronco isolato metricamente e sintatticamente («Altro no' ocori dir»).

Su tronca anarima si chiude anche *Inverno e forma* di Betocchi (N), paracanzone in quattro tetrastici di settenari piani per lo più imperfettamente e alternatamente rimati (il v. 9, apparentemente irrelato, si lega in realtà al v. 11 per corrispondenza esterna-interna, *ramaglie* : *maglie*); fa eccezione l'ultima quartina i cui versi pari vengono occupati rispettivamente da un settenario sdrucchiolo e un ottonario tronco anarimici. La specificità sillabico-accentuale di questi due versi contribuisce a demarcare lo statuto liminare della strofa cui appartengono, in ciò assecondati dallo sviluppo della sintassi che trova – dopo il lungo differimento del soggetto – soddisfazione semantica proprio tra il terz'ultimo e l'ultimo verso:

---

<sup>678</sup> Piani sono i primi versi delle prime due strofe, sdrucchiolo il primo dell'ultima.

Ora che inverno miete  
per noi i morti campi  
e ritornano a requie  
le cose incerte, erranti

di vita in vita, forse  
in cerca d'una forma  
che le affascina, morte  
trovando, che ne scorna

il battito, e le lascia  
là, stecchite ramaglie  
nei solchi; senza ambascia  
le mira (maglie tristi

al mio sguardo d'un tempo  
senza siepi) uno spirito  
sibillino, di dentro  
a una forma senza età.

In clausola assoluta e al culmine di un'incalzante sequenza quinaria la tronca anarima torna anche nella pasoliniana *Mater purissima* (*Litania*, *UCC*), poesia composta da un tristico e un tetrastico di versi eterosillabici e non rimati (formula sillabica [6 5 11 // 5 5 5 5]; assonanza e parziale consonanza si notano unicamente tra i vv. 4-5, *santo : peccato*):

Poveri i miei occhi  
di giovinetto  
chini s'un corpo colore dell'alba!

Il gesto santo  
del mio peccato  
cade in un vespro  
di castità.

Tronca anarimica suggella pure *Come tu passi e vai* (*EmS*) di Giudici, canzonetta in due quartine di settenari prevalentemente melici; lo schema /paap : paat/ ricorda il *pattern* settecentesco /PAAB : PCCB/, dove però la connessione strofica, qui affidata all'identità dei versi mediani di ogni tetrastico, veniva assegnata alle rime tronche in chiusura di emistrofa.



E giri per Milano  
A cercarmi e non sai  
Le strade in quale mai  
Lingua più domandare

In ogni luogo è l'altro  
Del dove io sono e stai  
Come tu passi e vai  
Dove non siamo più.

Particolarmente interessante in Giudici è anche il ruolo assegnato alla tronca in *Intermezzo teatrale (MC)*, incaricata di suggellare – irrelata o in rima – ogni ultima quartina delle sei che costituiscono le quattro parti del componimento. Le strofe sesta, dodicesima, diciottesima e ventiquattresima, oltre a chiudersi tutte su tronca in *-a*, condividono anche un verso-*refrain*, «Bella impresa sovrumana», collocato sempre in terza sede eccetto che nella dodicesima quartina, dove occupa la prima posizione. La struttura ciclica, immutabile nel suo riproporsi, riconduce la poesia con sicurezza ancora maggiore entro il dominio formale della canzonetta, mentre veicola sul piano del contenuto ossessioni e turbamenti alieni al genere, che compromettono il valore tradizionale del metro. Se infatti gli interrogativi delle strofe conclusive di ogni sezione insinuano ironicamente dubbi e pericoli:

21	Un pensiero i miei pensieri	45	Bella impresa sovrumana
22	In quel mentre sovrastà:	46	Chi per me ti compirà?
23	Bella impresa sovrumana	47	La parola è una parola
24	Chi mai ti rinnegherà?	48	Che non smuove la realtà!
69	Non sarà schizofrenia	93	O sublime mia bugia
70	Il servire a tanta dama?	94	O futura umanità!
71	Bella impresa sovrumana	95	Bella impresa sovrumana
72	Infantile nobiltà!	96	Chi per te si perderà?

E se lo stesso «decoro» (v. 80) della forma, la sua musica («Vox rotunda, ecolalia», v. 78), il suo stesso segno («La parola è una parola / che non smuove la realtà!», vv. 47-48) si dimostrano del tutto insufficienti a sottrarre l'io dalla sua finitezza e compromissione («Tutte eseguo le istruzioni / Nella strenua ipocrisia: / Cedo sempre una metà / Perché l'ultima sia mia», vv. 91-92), essendo anzi essi stessi «maschera d'oro» (v. 77), emblema della «sublime [...] bugia» (v. 93) di poter compiere la «Bella impresa sovrumana», ecco che il metro, perduta ogni validità sul piano conoscitivo e

venuta meno ogni sufficienza estetica, viene ironicamente sbugiardato nell'atto del suo farsi<sup>679</sup>, diventando «icona formale di una perseguita» – ma mai raggiunta – «verità individuale»<sup>680</sup>.

Per quanto riguarda poi l'utilizzo della tronca in sede di clausola strofica, un caso interessante si rileva nella giottiana *A Pàulo (NC)*, componimento in cinque strofe di settenari di cui le prime tre rispondono alla struttura rimica /papat/p/, mentre la quarta e l'ultima si articolano rispettivamente secondo i *pattern* /ãbãbpc/ e /pc/. Il distico finale, costituito da un verso piano e uno tronco («Ti te son, putel mio, / mio fio, 'sto soldà»), si lega grazie a quest'ultimo alla strofa che precede, chiusa su tronca in *-a*, e alla prima, iniziante («Un soldà») e terminante con la parola tematica «soldà», donando così al componimento una marcata struttura circolare:

Un soldà mal vestido  
co' impiciada in cintura  
la baioneta e el s-ciopo  
duro in man: 'na figura  
de pòvaro soldà.

Ma in quei vistiti, soto  
de quel capoto grezo,  
un peto bianco giòvine  
che xe, e un cuor in mezo  
ch'el xe vivo e el slusissi.

La primavera el ga  
drento quel cuor: i ziei  
de colori, le piante,  
i prà coi fiori, i usei  
che canta ne le gràie;

e gente che va e parla  
sincera insieme, in pase,  
che se saluda e basa  
su l'erte de le case,  
come che i boni pensa  
che un giorno anca sarà.

Ti te son, putel mio,  
mio fio, 'sto soldà.

---

<sup>679</sup> Cfr. GIUDICI 1964, p. 213.

<sup>680</sup> ZUCCO 2000, p. 1495.

Tronca anarima suggella invece la prima delle tre stanze della poesia *È il bene, il bene di un giorno...* (LC) di Bertolucci (schema rimico /paat/), dove l'uscita tronca torna in coppia rimica nella seconda strofa (/pa<sub>i</sub>pa<sub>i</sub>/).

È il bene, il bene di un giorno  
questo sole lontano e leggero  
e non farà più ritorno  
non lo vedremo più.

Già per le città azzurre  
ombre scendono incontro a te  
dal cielo primaverile, e non sai perché  
il familiare saluto ti rattrista

all'angolo di una strada delle viole  
stinte d'un vagabondo fiorista.

Su rima tronca chiudono ancora il primo, il secondo e l'ultimo dei quattro tetrastici di quinari della canzonetta betocchiana *Nei campi (TT)*, i quali si connettono ulteriormente tra loro grazie alle rime in *-urro/-uro* dei vv. 3, 6 e 15. Non fosse per l'isolamento della terza quartina il componimento sembrerebbe aspirare alla continuità strofica:

1 Ad uno ad uno  
2 contiamo i giorni  
3 pel grano azzurro  
4 che all'erta sta:  
  
5 nell'infantile  
6 campo il sussurro  
7 senza una spiga  
8 già teme: e va  
  
9 pel cielo vaga  
10 mente trillando  
11 paga l'allodola  
12 dell'amor suo:  
  
13 ad uno ad uno  
14 contiamo i giorni,  
15 le pene, e il duro  
16 sperar che sa.

L'elusione della clausola nel terzo tetrastico e la conseguente frustrazione dell'attesa, attivata dalla regolare presenza dello stilema nelle prime due strofe, sembrano debitrice dei puntuali inadempimenti metrici attuati da Rimbaud nelle romanze contenute nella *Saison en enfer*<sup>681</sup>, prima fra tutte la *Chanson de la plus haute tour*, di cui Betocchi cita in esergo il *refrain* «Qu'il vienne, qu'il vienne / le temps dont on s'éprenne» e di cui recupera la misura versale, trasponendo nella misura quinaria – caso unico d'impiego nelle sue poesie – il *pentasyllabe* francese. Come Rimbaud nella *chansonette* in questione andava a infrangere alcune convenzioni rimiche (la mancanza di identità grafica dei rimanti e la violazione della legge dell'alternanza), mantenendo sostanzialmente invariata la base versale (un solo verso ipometro nella variante della *Saison*, tutti regolari invece in quella dei *Derniers vers*), così Betocchi, a fronte di una solida regolarità mensurale appena incrinata dall'esuberanza sillabica della terminazione sdrucchiola del v. 11, scardina il sistema della connessione rimica proprio quando questo sembrava essersi solidamente imposto. Diverse tuttavia sono le ragioni alla base dell'infrazione metrica: programmatiche, quelle del poeta francese – inteso a beffarsi delle regole della metrica tradizionale – espressive, quelle di Betocchi, che isola in uno spazio senza rime la rappresentazione dell'allodola, che «paga [...] / dell'amor suo», percorre il cielo «vaga / mente trillando», estranea alle preoccupazioni umane di chi conta i giorni «ad uno ad uno» e «teme» nella consapevolezza della sofferenza e della vanità della speranza.

Anche in «*Assisi ha frenato il dardo*» di Giorgio Caproni (C) la rima tronca in clausola viene disattesa nella penultima delle cinque strofe irregolari che compongono la poesia. Ad eccezione del primo distico, la rima tronca di chiusura viene sempre anticipata da una rima d'attesa interna alla strofa d'appartenenza<sup>682</sup>:

Assisi ha frenato il dardo,  
la fame. Fu fedeltà.

La strada che con coraggio  
prendemmo al buio, non fa  
capo al rossore: è un raggio  
nel cerchio di santità.

Stampiamolo nel ricordo,

<sup>681</sup> Cfr. DE CORNULIER 2009, pp. 455-467.

<sup>682</sup> Cfr. ZUCCO 2005<sub>b</sub>, pp. 107-108.

il sasso roseo d'Assisi,  
apparso col primo esordio  
del sole! Sui nostri visi  
un giorno sparsi, sarà  
rogo di lacrime: «Assisi!»,  
il sangue conclamerà.

Alziamolo nella memoria,  
l'altare fondo del Santo,  
che spense l'aperta gloria  
dell'erba nel nostro pianto  
muto di comunione,  
d'irraggiungibile unione.

(Un tempo ci sferzerà  
come una frusta il viso  
quel buio chiaro, inciso  
il petto senza viltà).

Profilatura e inadempienza metrica coabitano anche in *Bianco e verdemela* (ErS) di Giudici, componimento in cinque tetrastici di settenari, i primi due dei quali chiusi da rima tronca che, venuta meno nella terza, torna nella quarta per mancare di nuovo nell'ultima. Malgrado la sua intermittenza, la clausola ossitona, in concorso col preponderante settenario melico e con la presenza di un'intelaiatura rimica – per quanto diluita e spalmata tra le strofe –, basta a tratteggiare l'esoscheletro riconoscibile di una canzonetta. La vera compromissione del metro si verifica piuttosto all'interno ad opera del flusso inarcante – entro e tra le strofe – della sintassi: da una parte la sfasatura tra verso e discorso, particolarmente evidente nei primi tetrastici, porta a una pronuncia rallentata e dilatata del settenario; dall'altra l'inarcatura viene a offuscare – specie tra i vv. 4-5 dove la curvatura è massima – i confini strofici e, con essi, le qualità demarcative e sonore della rima tronca. La complicazione stilistica, agita sintatticamente – per mezzo di posposizioni e perturbazioni – e semanticamente – tramite una certa vaghezza e ambiguità nella figurazione e nella definizione dei rapporti logici tra le parti del discorso –, concorre anch'essa, infine, a fare dello spazio metrico un rebus di forma e senso, risolto nel ritmo tendenzialmente omogeneo e nel progressivo riaccordarsi del senso al verso, massimo in coincidenza dell'ultima stanza, fitta di ravvicinate risposdenze foniche entro e in punta ai versi:

- 1 Blanda ospite non è
- 2 Ignara del suo appello
- 3 Superstite impudica
- 4 Se il bianco negligé
  
- 5 La divarica a sfida
- 6 Di non elusi sguardi
- 7 Quasi opponendo: cosa
- 8 Più vorresti di me
  
- 9 Alla già nota soglia
- 10 Spina ancora nel fianco
- 11 Per le malchiuse membra
- 12 Lui con la mente sale
  
- 13 Ma dell'antica voglia
- 14 Non più appagato al canto
- 15 Al casto fuoco al pianto
- 16 Rimugina tra sé:
  
- 17 Oh essere un pittore
- 18 Averti in tinta e tela
- 19 Tuo capriccio inventando
- 20 Sul bianco un verdemela.

Anche in «*Viola del non-pensiero*» (CA) di Orelli, componimento di versi brevi a base settenaria (ottonario il v. 2, senario il v. 4 e trisillabo il verso finale), la rima tronca in *-e* (omofono il suffisso francese *-ai*) viene a demarcare solo la prima e l'ultima delle tre strofette presenti. Il sistema di connessione a distanza, ancora imprevedibile al termine della prima quartina dove la rima tronca del v. 4 già trova giustificazione nella corrispondenza col v. 2, viene così a esplicitarsi solo al termine del componimento:

- 1 Viola del non-pensiero
- 2 neanche a due passi da me
- 3 astronomicamente
- 4 remota, perché
  
- 5 giochi alla donna assente
- 6 se perfino la fascia
- 7 d'ozono si risente
- 8 con te, con questa tua
  
- 9 bellezza scialacquata
- 10 di bar in bar e a zonzo
- 11 sul quai?

Nella prima delle due parti di «*Giovani senza lavoro*» (SA) di Magrelli, invece, è il sistema di connessione strofico ad opera della rima tronca in clausola a subentrare a un'iniziale discontinuità:

Giovani senza lavoro  
con strani portafogli  
in cui infilare denaro  
che non è guadagnato.

Padri nascosti allevano  
quella sostanza magica  
leggera e avvelenata  
per le vostre birrette.

Condannati a accettare  
un regalo fatato  
sprofondate nel sonno  
mortale dell'età,

la vostra giovinezza,  
la Bella Addormentata,  
langue nel sortilegio  
di una vita a metà.

Nella seconda parte della medesima poesia la possibile connessione per mezzo di rima tronca consonantica tra i primi due tetrastici viene evitata dall'imperfezione della corrispondenza tra la tronca «andar», in punta al v. 20, e la piana «lavorare», in punta al v. 24, quest'ultimo in assonanza col v. 22:

17   Giovani senza lavoro  
18   chiacchierano nei bar  
19   in un eterno presente  
20   che non li lascia andar.

21   Sono convalescenti  
22   curano questo gran male  
23   che li fa stare svegli  
24   senza mai lavorare.

Tutte e tre le quartine di sette- e ottonari della noventiana *Che ti-me volessi ben...* (VP) terminano invece con un verso tronco, rimato nella prima quartina (vv. 2 e 4), irrelato nella seconda (v. 8), e in sola corrispondenza "ritmica" nell'ultima (vv. 10 e 12):

- 1 Che ti-me volessi ben
- 2 Mi lo savevo zà.
- 3 Che ti-me lo gàbi dito,
- 4 Mi me son spasemà.
  
- 5 Credevo che i to làvri
- 6 Tasésse par donarse,
- 7 Che le parole... vinte
- 8 Füsse da un'intenziòn.
  
- 9 O sistu cussì brava,
- 10 Da podér far e dir?
- 11 Vien nei me brassi, cara,
- 12 E parla, parla pur.

Ancora in Noventa le due strofe che compongono *Tosatiòle, cò 'l vento ve fa...* (VP) – canzonetta libera di versi medi e brevi irregolarmente compaginati e rimati – chiudono anch'esse su versi tronchi, così come su uscita tronca termina il primo movimento sintattico della prima stanza (v. 6); a ben vedere, tuttavia, l'intero componimento risulta tramato, in punta ed entro i versi, di corrispondenze ossitone:

- 1 Tosatiòle, cò 'l vento ve fa
- 2 Le còtole alzar, i nervi tirar,
- 3 La moral de la mama sentir
- 4 Un fià dessavia
- 5 (E chissà che la mama ai so tempi!...),
- 6 Tosatiòle, vignème a trovar.
- 7 Gh'è una casa che pol esser vostra,
- 8 E più mia,
- 9 Se me visitè.
  
- 10 Là i me versi no' ve dirò
- 11 Che scrivo par tuti,
- 12 Altri ghe n'ò,
- 13 Più boni,
- 14 Più dolci,
- 15 Più fondi,
- 16 Che no' se pol dirse che in dò,
- 17 Se in dò se vol far
- 18 I modesti,
- 19 E *Un*
- 20 Deventar.

Qualcosa di affine si rileva anche in *Uganda 1980 (CA)* di Orelli, componimento para-canzonettistico in cui le due strofe anisoversali e polimetriche si chiudono



entrambe su verso tronco; ossitoni sono anche i versi in terz'ultima posizione, ciascuno in rima con l'ultimo verso della strofa cui non appartiene:

Devo fare dei viaggi per lui,  
diceva il pilota guardandomi  
con ciglio che non ebbi più  
né fretta né paura  
di prendere l'aereo per... Mah!

Mosche tranquillamente scorrazzavano  
tra gli occhi dei bambini  
ignudi,  
non sazi di formiche poco in là  
sul ciglio della strada: troppo nero  
per essere melampo, antilope, gnu.

Come si è visto l'uscita tronca viene assai spesso utilizzata nelle canzonette e nella para-canzonette novecentesche in coppie rimiche interne alle strofe. Quando queste si concentrano nelle stanze conclusive in modo da suggellare l'ultimo verso acquistano un particolare valore demarcativo per l'intero componimento. Nel *Preludio II* della serie *Da Chopin* che Valeri inserisce in *Cr*, ad esempio, dopo i primi due tetrastici a rima alterna segue un tristico finale il cui primo e ultimo verso sono rimati su tronca. Nella stessa raccolta *Notte d'agosto* presenta tutto l'ultimo tristico rimato su tronca in *-u*:

Guarda una stella è caduta,  
bianca bianca nella tenebra muta...  
Ah, tu non l'hai veduta, tu non l'hai veduta!

Un'altra, un'altra! L'hai vista anche tu?  
D'oro era; grande... È sparita laggiù...  
Ah, tu non m'ami più, tu non m'ami più!

Mentre *Canzonetta senza parole* fa seguire alla prima quartina a rima abbracciata un distico conclusivo di versi tronchi a rima baciata («Ho il cuore così così perduto in te / che non c'è più vita per me», vv. 5-6). Sempre in *Cr* sono tronchi i versi esterni della seconda e ultima delle due quartine di endecasillabi dattilici a rima abbracciata di *Una donna* («E tu, se ormai giovinezza finì, / tu, cuor mio rosso, perché non t'acqueti? / Perché non spegni i tuoi fuochi segreti? / Perché martelli il mio petto così?...», vv. 5-8) così come quelli del secondo tetrastico della saffica bistrofica *Una giovane* («Se ti

prendo in un bacio, ecco, sei me, / ed io te sono; poi che molto t'amo, / molto tu m'ami... Eppure tristi siamo... / Amore mio, perché?», vv. 5-8). In *Cmp* Valeri fa invece rimare in tronca i versi pari della seconda delle due quartine di *Sgelo* («Lucide chiazze di cupo viola / sui tetti bianchi: la neve si sfa. / Finestre aperte; bucato a festoni; / donne affacciate. È l'inverno che va» vv. 5-8), mentre su coppia tronca si chiude l'ultima sezione in distici baciati della polimetrica *Un mattino d'aprile* («Genti, è aprile! La nuvola che va / spande sul mondo la felicità»).

Lo stesso fenomeno è rilevabile nelle canzonette bertolucciane *Pagina di diario* («Un vino d'oro splendeva nei bicchieri / che ci inebbrìò; / l'amore, nei tuoi occhi neri, / fuoco in una radura, s'incendiò», vv. 9-12, in *FN*) e *O bruna violetta* («Il sole inonda la città, / geme il violino e il debole tamburo / l'accompagna svogliato, / l'ora passa adagio, la gente se ne va», in *LC*), nonché nelle canzonette debolmente eterometriche e anisostrofiche di Caproni, come *Giro del Fullo* (*F*) – dove la tronca finale «oscurità» trova le proprie antecedenti ai versi pari dell'ultimo esastico («Dal ponte che ormai conduce / dentro la notte, un tram / col suo fragore la brace / dei gridi attizza – già / la copre con le sue ruote / perdute l'oscurità», vv. 9-14) – e «*Finita la stagione rossa*» (*C*) – dove nell'ultima strofa tetrastica vengono inserite in punta ai versi pari le uniche terminazioni tronche del componimento («(Oppure riudrò più chiari / i suoi squilli – spaccherai tu / il sasso sulla mia fronte / col grido di gioventù?)», vv. 18-21).

Ancora ossitona rimata in clausola assoluta di componimento si rileva nella betocchiana *Nel cortile di quand'ero ragazzo* (*ESM*), dove proprio nell'ultima delle sei quartine di settenari l'alternanza rimica, fino a quel momento regolare, viene sostituita da due coppie bacciate, di cui la seconda è appunto tronca (21-24):

e che mortifica. Ave,  
o dolcissima chiave  
della mia eternità:  
o mio piombo che sa.

Il medesimo fenomeno è ancora rilevabile nella produzione dello stesso autore in *Un grido* (*ESM*), para-canzone a base settenaria che chiude su verso isolato tronco (v. 18) in rima a distanza coi vv. 5-6 («[...] questa debilità / che non so che sarà») e in corrispondenza più ravvicinata con il v. 15:

- 14 forse risorto... un misero  
 15 grido di felicità,  
 16 un grido di bisogno  
 17 che non cerca ritorno,  
 18 che col mio giorno va.

Anche *Nebelzone* (Sp) di Orelli, breve poesia indivisa di settenari ed endecasillabi, chiude su verso tronco in corrispondenza coi precedenti vv. 2 e 4:

- 1 Al ritorno la patria  
 2 non odorava più  
 3 di letame, la strada luccicava  
 4 di mica e nella nebbia eri tu  
 5 che ci passasti accanto  
 6 con un lepido camion  
 7 di giocattoli gialli, rossi, blu.

Ruolo connettivo e funzione di suggello conclusivo acquista poi la rima tronca in *Tigre di carta* di Giudici (AB), componimento latamente ascrivibile al dominio canzonettistico per l'iteratività di alcuni moduli strutturali di tipo sintattico (parallelismi), ritmico (piedi trisillabici, per lo più accordabili scolarmente) e rimico-ritornellistico; si riporta il testo evidenziando variamente i diversi elementi ricorsivi e riportando sulla destra la scansione prosodica dei versi:

<i>Non è un potente segretario GENERALE</i>	2	4	+	3	7
<i>Non è un <b>commandant de l'armée</b></i>	2	5		8	
<i>Non è primo ministro <u>né</u></i>	2-3	6		8	
<i>presidente</i>	3				
<i><u>È un impiegato del gas</u> déguisé</i>	4	7		10	
<i>en <b>commandant de l'armée</b></i>	4	7			
<i><u>È un impiegato del gas</u> vestito da primo ministro</i>	4	7+2		5	8
<i>da segretariO presidente GENERALE</i>	4	+	3	7	
<i>Lascialo dire parlarE</i>	1	4		7	
<i>Non può farti alcun mALE purché tu sappia chi è</i>	3	6		9+2	5
<i><u>Il poliziotto del gas</u></i>	4	7			
<i>che ha paura di <u>te</u>.</i>	3	6			

Pressoché tutti tronchi<sup>683</sup> sono invece i versi di *II° Final*, poesia che chiude la raccolta giottiana *NC*. Qui la rima tronca sembra assumere un valore metapoetico in relazione alla specifica collocazione del componimento entro l'insieme della raccolta: l'adozione pressoché totale di versi tronchi sembra infatti sottolineare il carattere conclusivo della poesia liminare, trasferendo dal singolo verso all'intero componimento le proprietà demarcative in senso risolutivo della rima tronca. Si rileva inoltre come i versi si corrispondano tutti in modo perfetto secondo uno schema alternato, fatto assai singolare considerando che tutta la raccolta risulta dominata, per la strofa tetrastica, dal modulo rimico /papa/, a riconferma del carattere distintivo che tale componimento assume in relazione alla funzione terminale:

Un campionzin de pra  
tra verdure e fasoi,  
'na portisina in là,  
do finestrele, e i fioi

che salta: un pratisel  
tuto quanto stelà  
de lila, e sora el ziel  
de la sera de istà.

Ga batudo el mio cuor,  
ancora el ga batù:  
i oci mii de pitor  
i ga ancora godù.

Che sia isolata o rimata la terminazione tronca svolge dunque in ambito canzonettistico o più latamente para-canzonettistico novecentesco un ruolo stabilmente demarcativo rispetto ai confini metrici e sintattici. L'eredità dello stilema, tuttavia, trova cittadinanza anche al di fuori di questi stretti confini. Si tratta probabilmente del lascito più duraturo della rivoluzione metrica avviata nel Cinquecento dall'adeguamento delle strutture ritmiche della poesia italiana alla moderna musica tonale. La chiusura su terminazione ossitona, infatti, deriva in origine dell'esigenza musicale avvertita in ambito melodrammatico di chiudere la frase su un tempo forte<sup>684</sup>. D'altra parte, se pure nata da esigenze puramente musicali, l'adozione nella poesia colta italiana della terminazione tronca con funzione di clausola non si deve ad oggi tanto all'influenza

---

<sup>683</sup> Fanno eccezione i versi chiusi da dittongo discendente in *-oi* ai vv. 2 e 4.

<sup>684</sup> Cfr. ZULIANI 2009, pp. 140-147.

delle moderne forme metriche per musica – le quali, come dimostra Zuliani, tentano anzi di liberarsi dei vincoli imposti dalla melodia<sup>685</sup> – quanto all’influenza centenaria dello stilema.

In *Mia scolaretta...* di Valeri (GT), componimento indiviso in ventidue endecasillabi per lo più sciolti, ad esempio, i quattro lunghi periodi in cui si articola la poesia (rispettivamente di sei, quattro, cinque e sette versi) terminano tutti in corrispondenza della fine di versi tronchi in *-e*. Malgrado l’influenza della canzonetta si rilevi anche nell’iterazione ritornellistica dei vv. 9-10 e 21-22 (rispettivamente «io leggo il tuo dolore rassegnato, / timido e dolce e buono come te» e «il tuo muto dolore rassegnato, / timido e dolce e buono come te»), il componimento resta decisamente lontano, sia per il metro più impegnativo che per il tema grave, dalla forma e dal genere della canzonetta. Nella produzione tarda del medesimo autore si trova poi una breve poesia indivisa, *Dietro il velo dell’aria* (VU), che chiude su una coppia di versi tronchi non rimati:

Dietro il velo dell’aria  
c’è tutto il cielo.  
In fondo al cielo quel piccolo viso  
di rosa bionda che smuore,  
che muore.  
E quel sorriso grave che dice:  
«Non così, non così,  
non piangere più.»

In «*Giù al fondo della valle*» (CV), invece, l’ossitona viene impiegata in rima tanto per suggellare il componimento, quanto per sottolinearne le pause interne:

Giù al fondo della valle  
c’è il fiume e c’è la strada.  
E c’è pure l’omino, eccolo là,  
che cammina col fiume,  
e poi si ferma e sta.  
È un punto, un nulla. Ma fa quel che vuole:  
sempre nel giro del nulla, si sa.

In contesto decisamente non canzonettistico Betocchi ricorre alla tronca anarimica in chiusura assoluta de *I fossi della bassa* (ESM) – v. 20 «fino a farlo morire in sé» –,

---

<sup>685</sup> ZULIANI 2013.

componimento in quartine di versi irregolari e irrelati ma particolarmente ricco di uscite sdrucchiole nella prima parte del componimento (vv. 3, 5 e 8).

Anche Noventa sfrutta le potenzialità demarcative dell'uscita tronca in componimenti non pianamente riconducibili al dominio della canzonetta. Su settenario tronco irrelato – ma dalla terminazione sempre consonantica – si chiudono ad esempio tutte le quattro strofe irregolari a base endecasillabica di *Cô se gera soldai...* (VP), la prima e l'ultima delle quali contrassegnate inoltre dal distico *refrain* «Dai campi e dei lavori lassà là, / Una storia d'amor»; lo stesso accade nelle due strofe anisoversali in versi sillabicamente liberi (compresi tra il quadrisillabo e il verso di dodici sillabe), di *Go lassà cascar...* (VP), chiuse su tronca anarima vocalica; sulla medesima parola-rima tronca «amor» si chiudono invece, in coincidenza col punto fermo (vv. 2, 5 e 9), i tre periodi dell'indivisa e irregolare *Voléu aver amicizie più grande...* (VPES), mentre su rima ossitona si chiude la poesia indivisa di versi brevi *Parcossa tanto odio...* (VPES), composta da numerosi versi tronchi, spesso coincidenti con pausa sintattica di media o forte intensità; si esemplifica con quest'ultimo componimento:

Parcossa tanto odio,  
E tanto amor?  
Un'altra volta,  
Ancora un'altra volta,  
Torno putèl.  
Torno a no' capir:  
E gò un bel dir:  
Quel che xé sta  
Xé sta.  
Ma ancùo,  
Ma doman?  
No' me volto più indrio,  
No' domando un fià de sol  
Sul me passà.

Anche Sandro Penna chiude diversi suoi componimenti su tronca; tra gli epigrammi indivisi si ricordano «*Ride su me la primavera*» (TP), dove la rima finale è anticipata al v. 2 in sede di pausa sintattica interna (*sa* : *felicità*):

- 1 Ride su me la primavera. Tornano
- 2 le rondini, si sa. Volano via
- 3 via le parole degli amici stolti.
- 4 Ritornano, per me, ora le antiche

5 parole dell'amore. In te, fanciullo,  
6 splendono. Giuocano nei tuoi passi  
7 incerti. Ma certa in me cammina  
8 solitaria e tranquilla la felicità.

E la quartina non rimata di endecasillabi e novenari *Letteratura (S)*:

Di là dal fiume un canto di ragazzi  
ebberi, nella sera di luglio.  
Io buio, sul sedile, e vuoto.  
Ero una volta Holderlin<sup>686</sup>... Rimbaud...

Mentre tra le poesie ordinate in strofe di versi non rimati si cita *Cimitero di campagna (TP)*:

Fra la gioia dei grilli  
oscare fiaccole.

E in alto le stelle.

Al giovane cuore  
la riposata ridda  
delle solari  
gesta del giorno.

Ma un'ansia i ridenti occhi  
già turba  
al fanciullo venuto  
per gioia con me.

In anni più recenti Fabio Pusterla ha affidato all'uscita versale tronca il compito di suggellare alcuni suoi componimenti e di contrassegnare le pause sintattiche entro il corpo dei testi. In *Bck* si registrano i casi di «*E c'era solo acqua, e riquadri di terra*» e di «*E adesso vorresti un nome, definirmi*»:

E c'era solo acqua, e riquadri di terra:  
acqua piatta, solo a tratti increspata  
da lontanissimi miti, avventure,  
e terra scura, crosta  
profonda, dura,  
con sotto qualcosa pulsante,  
forse maleodorante, forse no.

---

<sup>686</sup> Sic in PENNA 1976, da cui si cita. In PENNA 2017 si legge «Hölderlin».

Alcuni hanno scelto il mare, il suo rollio.  
Altri coltivano segale, radici,  
e danzano la notte attorno ai fuochi.  
Io scavo, scavo, non so perché.

E adesso vorresti un nome, definirmi,  
riseppellirmi nella tua realtà.  
Ma le ossa sono ossa, io sono io,  
ieri non c'ero,  
adesso eccomi qua.

In *PS Bilancio dello sperperatore* («Non ho tenuto fede / a nessuna promessa, / ho perso ogni cosa / con piena volontà», vv. 11-14) chiude su tronca irrelata, mentre in *FS «Poco fa un vento freddo da nord»* e «*Ha gli occhi verdi, la faccia*» vedono in rima le ossitone che suggellano tutti o solo alcuni tra i loro confini strofici:

*Poco fa un vento freddo da nord  
annunciava qualcosa di invernale.*

*La nuvola pesava.*

*Ma la rosa cresciuta troppo in alto  
ondeggia e non si sfa.*

*Resiste ancora.*

*È una rosa vecchissima e nuova.  
Gioca il suo gioco. Rifiorirà.*

Ha gli occhi verdi, la faccia  
tesa di chi ha poco tempo da perdere, un lavoro  
probabilmente importante. «*Lo ammazzo,  
un giorno o l'altro lo ammazzo.*» Il padre, intende,  
che lì accanto la guarda senza capire. «*Del resto,  
la mamma ha perso la vera, no? e ci sarà un motivo, le altre  
cose lei non le perde mai, perché proprio la vera? Cosa dici? Perché?*»

Ma lui ha urtato per sbaglio  
la moglie quasi immobile, persa dentro un sorriso  
pallido, dita che tremano piano, affusolate;  
e adesso sulla pettorina  
scorre bruno un ruscello di caffè.



In *Arg* una tronca di collegamento si ritrova nelle due ultime quartine della quinta poesia che compone la serie *Terra di lavoro*, mentre in *Gioco di società* rime piane e tronche si alternano nell'ultima quartina, suggellata da ossitona:

*Terra di lavoro*, V, vv. 17-24

Il lavoro che si potrebbe,  
la parola che ci direbbe,  
il mondo che si vorrebbe,  
la giustizia che non si farà.

Nel campo di Giovanni  
Un sasso sale a luce,  
qualcosa che conduce,  
scampolo di verità.

*Gioco di società*

Pedine senza testa pedoni rubati  
caselle perfettamente scolorite,  
ostacoli e dadi mancati clessidre svuotate  
non una cosa al suo posto istruzioni stracciate.

Tutto ripareremo  
con pazienza con carità,  
ma come e con chi giocheremo  
se manca la società?

Anche in Magrelli si riscontrano diversi casi di impiego della tronca rimata o anarimica in sede di confine metrico o di pausa sintattica entro componimenti non propriamente ascrivibili al dominio canzonettistico. In *Spettacoli teatrali (DLG)*, ad esempio, si osserva una tronca anarima in sede di clausola assoluta, mentre una tronca rimata si rileva nel congedo di *DLG, [Envoi]*, dove la valenza di suggello metrico dell'ossitona viene a tradursi sul piano semantico in una sfumatura definitiva, che ben s'accorda al contenuto e allo specifico peso che questo componimento assume in sede terminale della raccolta, sancendo in questo modo l'irrevocabilità del messaggio in esso contenuto:

Dormi ma senti frinire  
remote  
le rotative  
rotanti nell'oscurità  
per dare forma  
all'aldiquà.

La rima tronca assume poi virtualmente valore connettivo nei due tetrastici di *Associazione Bambini Ipovedenti ARLINO (SA)*, dove la medesima parola-rima «te» suggella il v. 2, chiuso su pausa sintattica debole, il v. 6, arrestato su punto fermo, e il v. 8, coincidente con il termine del componimento:

1 Sei venuto alla luce, ma la luce  
2 non è venuta a te,  
3 dunque sei nato  
4 da un appuntamento mancato:  
  
5 tu sei nel mondo,  
6 il mondo non è in te.  
7 Sii forte, allora  
8 – fatti mondo te.

Terminazioni ossitone anarimiche in sede di pausa sintattica (v. 3) e in clausola assoluta di componimento (v. 7) si rilevano infine in *Cave cavie! (SA)*, componimento indiviso di sette versi polimetrici articolati in due periodi sintattici di cui il secondo si apre con un verso sdrucchiolo (v. 4):

1 O forse sono cavie, queste poesie che scrivo,  
2 per qualche esperimento concepite,  
3 che tuttavia non so.  
4 Non so perché si formano  
5 eppure mi affeziono e le chiamo per nome,  
6 topolini vivissimi, allarmati  
7 da che?

Piuttosto libera – conformemente alla struttura sillabica e rimica delle poesie appare invece la distribuzione delle terminazioni tronche nei componimenti di Umberto Fiori. Qui i versi ossitoni, anarimici o rimati che siano, risultano indifferentemente e ampiamente impiegati per inaugurare, intervallare o suggellare le strofe e i componimenti, tanto da poter ritrovare espresse in uno stesso componimento tutte queste modalità d'uso. Valga un esempio per tutti tratto da *Dosso*, in *Ch*, componimento in pentastici di versi medio-brevi, legati – a partire dal secondo – a coppie di due dalla rima piana in chiusura di strofa e connessi – a partire dal terzo – da rima tronca in *-a*, distribuita in modo del tutto libero (vv. 13, 16 e 22) e coincidente in un solo caso con pausa sintattica (v. 22). A fronte di tale libertà distributiva della rima tronca si rileva

d'altra parte la posizione coerente delle sdruciole anarime, in *incipit* e in posizione pre-  
finale assoluta, rispetto all'*usus* distributivo della tradizione canzonettistica:

- 1      Le porte sbattono,  
2      giù per le scale, le chiavi  
3      girano nelle serrature.  
4      Fuori fa chiaro.  
5      Parlano, per la strada.
- 6      Alberi, voci, case:  
7      ogni momento è il tuffo  
8      quando sei nato.  
9      Ogni odore, ogni ombra,  
10     ti sembra grande.
- 11     A volte di colpo  
12     passando per una piazza  
13     senti la testa sgombra. La verità  
14     la vedi come si spreca,  
15     come si spande.
- 16     Mentre se ne va  
17     è bello restare soli.  
18     Si leva di sotto e tu voli.  
19     A soffi, a onde,  
20     il vuoto ti viene addosso.
- 21     Sentila che ti scappa tra le gambe  
22     e ti saluta, la verità.  
23     È come da bambini,  
24     aggrappati al sedile, quando in macchina  
25     si è scavalcato un dosso.

Malgrado questa diffusa indifferenza nella collocazione delle tronche in punta di verso, in Fiori si possono osservare anche alcuni esempi che rinviano a un *modus costruendi* tipicamente canzonettistico, per quanto esso derivi con buona probabilità non da un recupero consapevole e intenzionale ma dalla replicazione di moduli impliciti che, sedimentati nella coscienza metrica de poeta, affiorano nella versificazione. In tal senso emblematico è il caso di *Illuminazione* in *Es*<sup>687</sup>, componimento in due strofe di cinque e quattro versi polimetrici compresi tra il trisillabo e l'endecasillabo, connesse tra loro da rima tronca che, nella seconda stanza, si trova in posizione di chiusa. Il componimento, sotto la superficie metricamente libera, cela una struttura sillabica regolarizzabile sulla

---

<sup>687</sup> La poesia era già stata inclusa in *Case* (1986), dove presentava una diversa compaginazione dei versi della prima strofa, che risultava tetrastica («Come quando la luce va via / e nelle case / si sfiorano gli stipiti, si va da un buio / a un altro buio», vv. 1-4).

base di nuove segmentazioni versali che, assestando le misure sulle lunghezze prevalenti del settenario e dell'endecasillabo, avvicinano il componimento alla forma di una canzonetta in tetrastici composti. Si riporta a sinistra il testo originale e a destra se ne propone una risegmentazione versale che tiene conto tanto della resa mensurale quanto dei valori rimici in punta di verso ( $/A_{10}p_5(c_{s7})B_{11}d_{t7} : a_7c_{s7}d_7B_{11}/$ ); si noti come, in ogni caso, la poesia si chiuda su endecasillabo tronco:

Come quando la luce va via  
 e nelle case  
 si sfiorano gli stipiti, si va  
 da un buio  
 a un altro buio:  
  
 se la luce va via,  
 mentre sfiori gli stipiti da un buio  
 a un altro buio  
 ti viene incontro questa serietà.

Come quando la luce va via  
 e nelle case  
 si sfiorano gli stipiti, si va  
 da un buio a un altro buio:  
  
 se la luce va via,  
 mentre sfiori gli stipiti  
 da un buio a un altro buio  
 ti viene incontro questa serietà.

Si conclude l'illustrazione dalle raccolte di Fiori con altri due esempi; il primo, tratto dalla prima strofa della poesia *Per strada* (*Ch*), mostra come a partire dal v. 6 la terminazione tronca, rimata o anarima, venga alternata all'uscita piana di verso e come essa, infine, venga a suggellare l'intera stanza:

1 Se all'angolo una signora  
 2 – magari un vigile –  
 3 si volta  
 4 con la faccia scavata dalla luce  
 5 della bella giornata  
 6 e parla – proprio a me,  
 7 a me, qui – del rispetto che si è perso  
 8 o del caldo che fa,  
 9 io mi sento mancare, come un santo  
 10 quando lo sfiora l'eternità.

Il secondo, tratto dalla quarta e ultima parte di *Treno* (*Es*), presenta un caso di terminazione tronca posta in chiusura metrica assoluta; notevole risulta inoltre la coincidenza di verso tronco anarimico e pausa sintattica al v. 77:

76 Le guardi e pensi: niente  
 77 dura così.  
 78 Niente. Se non, guardando,

79 questa paura  
80 che ogni volta ritorna  
81 a non capire  
82 là fuori, a che cosa tiene davvero,  
83 cosa vuole da noi, la verità.

Assai frequentemente invece terminano su verso tronco, in rima o meno, i componimenti di Ferruccio Benzoni. In *FN* chiudono su ossitona anarimica *Jahrestag*, breve componimento in versi compresi tra il quinario e l'endecasillabo, le poesie bistrofiche di versi medio-lunghi *Anästhesie* («Poi M. finalmente t'intravide / – piano] // piano scaraventandomi / ti sfilavi da una morte / meno sofisticata d'un cauchemar» vv. 3-6) e *Scriptura* («La tua sotto le svastiche / storia di profughi la mia / cronaca imperfettibile / – come facevi mi chiedo a essere d'amarmi // se non per sopralluoghi / fulminando un'abrasione nei dintorni / di una sospettosa cordialità»), mentre su tronca rimata terminano *Landschaft*, poesia monostrofica di sei versi dove in terza posizione si rileva terminazione sdrucchiola («Tra un poco ti alzerai / incalzando l'alba con la chiarezza / dei tuoi uragani e i petali / di quei fiori estorti / con rabbia e labbra viola / presto caduchi non senza crudeltà»), e *Guancia a guancia*, dove le corrispondenze tronche in punta di verso sono tutte restituite da particelle e parole monosillabiche:

Sono ritornato al centotrentuno  
dove abiti  
(qualche tassista lo sa e G.)  
su e giù per i gradini  
vuote le vaschette dei fiori  
adorando nella neve le  
tue impronte? – e  
se non ti pare troppo tre  
potentissimi inverni –  
recalcitrando a un piccolo fuoco  
di guardia per i tuoi vivi  
forse anche per me a patto  
di udirmi nel buio presto  
rovinare con te.

In *NLF* tronca anarimica suggella *Postilla*, breve poesia monostrofica dove si rileva un'uscita sdrucchiola al v. 2 («I tuoi passi; i tuoi; / L'addio interminabile / per una tomba di scale / che c'era o no con i tuoi occhi / scaraventato giù»), *Ombre cinesi* («Avrebbero fatto meglio a ficcarti / in una scatola da scarpe / come un rametto d'erica, un bebè»), *Verso il venti d'aprile* («Ma un fardello c'era galleggiava / tra tomaie e

pastrani / – o fu solo un cauchemar giù / gettarsi / la morte in auge come un'elegia / sig. Paul Celan», vv. 6-11) e *Dogana*, dove altre terminazioni tronche si rilevano, ora meno ora più canonicamente, in apertura di componimento (v. 1) e a suggello del periodo sintattico (v. 9) che, aperto al v. 6 su settenario sdrucciolo, continua a svolgersi su una sequenza di versi proparossitoni (vv. 7-8):

1 Il colore del tailleur non so.  
2 Azzurro?  
3 Ah, sì, forse; anzi: certamente.  
4 Ma direi piuttosto (se posso)  
5 di un celeste troncato.  
6 E furono benevoli  
7 con i miei vermicciattoli  
8 – chagrins permettendomi  
9 di andare più in là.  
10 Dove un amore con le sue  
11 chele mi stornava  
12 da un'peretta di mal-aimé.

Anche *Routine* inizia e termina su due versi tronchi anarimici; la poesia presenta inoltre al suo interno alcuni versi sdruccioli, liberamente disposti rispetto alla prassi canzonettistica (vv. 3 e 6):

1 Un suono di monatti? Ma no:  
2 il carrello delle infermiere  
3 con la *terapia delle quindici*.  
4 E le querele dei parenti  
5 camminandi ciarlanti –  
6 spesso a rimasticare lagrime  
7 per la dolcezza d'averti accanto  
8 l'eternità di un fiammifero prima  
9 della quotidiana sepoltura  
10 con i miei diletta senza sogni più.

Sempre in *NLF* si concludono invece su tronca rimata *Paternità*, anch'essa inaugurata come le precedenti da un verso ossitono anarimico, e *La tua pensata effigie*, dove la disposizione di versi sdruccioli in sede pre-finale di strofa (vv. 7 e 15) sembra rispondere a una logica costruttiva di matrice settecentesca, di cui la clausola finale formata da verso sdrucciolo più verso tronco (vv. 15-16) appare l'espressione più patente:



1 Non è di qui la rapinosa  
 2 quiete che ti sprofonda lustrandoti  
 3 dove un mare s'apre smerigliando.  
 4 Non di qui ma di una divinità  
 5 intangibile subito ignara  
 6 delle ruinate furie che frangono  
 7 spolpando l'anima raminga.  
 8 Così t'inabissi con semplicità  
 9 pernicioso in un sole d'un giorno  
 10 – non un refolo incrina  
 11 la trasparenza che t'è in ginocchio.  
 12 E di lontano saluti da un al di là  
 di burrasche  
 13 né ti scompiglia un terrestre ardore.

Parimenti indicativo appare anche l'incipit di *Dietro me stesso*, dove l'apertura su terminazione tronca, così come la prefigurazione di chiusa sintattica ad opera di verso sdrucciolo, si estendono entrambe da uno a due versi (vv. 1-2 per l'uscita ossitona, vv. 3-4 per quella proparossitona):

1 Ich leuchte hinter mir  
 2 – così  
 3 svenandosi in stilemi ultimi  
 4 prima che lo ripescassero  
 5 sconciato in una gora.

Tronche in sede di pausa sintattica e in sede di chiusura metrica si riscontrano con una certa frequenza anche nelle poesie di *FSD* di Ivano Ferrari, le prime veicolate sempre da parole polisillabiche:

nel grasso demonio delle mie notti  
 vince la pietà. «Bizzarre febbri dell'adolescenza», vv. 3-4;

Deliri da un lontano paradiso  
 la mia indisponibilità. «Deliri da un lontano paradiso», vv. 1-2;

come la barba, senza novità. «Il mondo non esploderà», v. 4;

le seconde quasi solo da particelle monosillabiche, di modo che alla chiusura definitiva corrisponda un taglio quanto più netto e rapido possibile:

allora sì! «Lei stava carponi sui fogli scritti», v. 9;

tra Novembre e me. «Titubano i bilanci», v. 5;



darsi da fare per te.

«*Starsene soli magari*», v. 5;

alle rovine un carillon.

«*I mimi del crepuscolo*», v. 5;

Ora che l'ombra lunga  
nelle cose abbraccia  
il cielo stesso  
tutta la sera è tavola con me,  
sortendo in margina la luna  
l'idillio incombe  
poche parole in verità cedono  
tutta a sera è solo dentro me.

«*Ora che l'ombra lunga*».

Raro è invece in Ferrari l'utilizzo della tronca come segnale di inizio, fatto che sottolinea come la specializzazione canzonettistica della terminazione ossitona continui a esercitare nel tempo la propria influenza anche in contesti metrici differenti.

Non troppo frequenti risultano i componimenti di Enrico Testa chiusi su verso tronco. Si ricordano, in *Stz*: «*avrei dovuto invece portarlo*» («loro e tutti noi per te!», v. 16), «*cosa fai Josephine al Prater?*» («al Karl-Marx-Hof», v. 20) e «*ma che bruci il roseto delle citazioni*», dove il verso finale rima con il terz'ultimo («che bruci il roseto delle citazioni / al ricordo del piccionfàno / che il venti agosto / dice a cena (in un'osteria di Ne) / tutto d'un fiato / "io sono te, tu sei me!"»); in *PN*: «*talvolta, a mezzogiorno*» («che si muove con me», v. 15) e «*ciniglia e varichina*» («ci allontaniamo sempre di più», v. 10). Più interessanti risultano i casi in cui un verso tronco viene a coincidere con pausa sintattica entro il corpo del testo; in *Stz* il fenomeno si attesta in «*a furia di rabbia*», v. 10:

- 1 «a furia di rabbia
- 2 e tutto scompigliando
- 3 come il vento
- 4 che al Castellaccio mescola
- 5 rinfresco a sabbia e resina di pini,
- 6 ripete nomi e nomi
- 7 parole dette e già perse,
- 8 anime sperse s'affanna a rianimare
- 9 misurando nel sonno
- 10 i loro deserti confini dilà.
- 11 Ma chi potrà riconoscerlo ancora
- 12 con quel viso stravolto dall'andare
- 13 in ginocchio sempre attorno
- 14 all'altare dell'amen?»

E in «*alla casa di Adele*», v. 8:

- 1 alla casa di Adele
- 2 l'ultima del paese
- 3 sperduta sotto il giogo,
- 4 al boschetto d'amarene
- 5 nascosto tra ulivi e orni
- 6 potessero i nostri passi
- 7 muoversi disadorni
- 8 d'ogni vanità:
- 9 attenti solo al suo sudore
- 10 alla passione del raccolto
- 11 al nostro batticuore.

L'eredità più cospicua della tradizione canzonettistica sopravvive dunque nella fortuna della terminazione tronca impiegata in sede di clausola o, al limite, di pausa metrico-sintattica. Lo stilema, impiegato primariamente in campo canzonettistico e paracanzonettistico, attraversa i secoli, i generi e i metri per stabilizzarsi anche al di fuori del dominio della forma, secondo un uso, se non esclusivo, quantomeno preferenziale.

#### 5.4.1.4 *Sdrucchiola anarima e rima sdrucchiola*

Dall'osservazione delle tavole strofiche risulta un utilizzo della terminazione sdrucchiola anarima non sempre coerente rispetto alle norme compositive della canzonetta settecentesca, che prevedono – tra le altre consuetudini – l'associazione dell'uscita proparossitona a versi collocati nelle sedi dispari della strofa, o comunque in quelle iniziali o pre-finali, tendendo a evitare la collocazione terminale. Se normale risulta ad esempio la collocazione pre-finale delle sdrucchiole anarime nei pentastici pari del sistema strofico doppio della govoniana «*O campane argentine*» (AGS), d'altra parte meno comune appare la chiusura su verso proparossitono, benché rimato, della seconda emistrofa della caproniana «*Il mare brucia le maschere*» (C) – schema rimico /sasa : b<sub>s</sub>asb<sub>s</sub><sup>688</sup>.

La collocazione della terminazione sdrucchiola, tuttavia, può essere valutata in relazione alle consuetudini settecentesche tanto in contesti isostrofici e isometrici, quanto in componimenti strutturalmente più liberi, in cui sia tuttavia possibile riconoscere una serie di elementi che, facendo sistema con la presenza della proparossitona in punta di verso, rimandino con una certa coerenza al dominio dell'ode-canzonetta. La terminazione sdrucchiola, dunque, ricoprendo posizioni più o meno regulate in relazione alla tradizione canzonettistica, può essere valutata come contrassegno stilistico di genere.

Nel *corpus* di testi selezionato si è dunque cercato di comprendere come le caratteristiche ritmiche della proparossitona e le funzioni ad essa assegnate dalla tradizione possano aver contribuito a contrassegnare in senso melico i componimenti che si affidano ad essa per la costruzione della propria struttura. Si è dunque prestata attenzione all'adozione della terminazione versale proparossitona in apertura assoluta di componimento, di strofa o, al limite, di periodo, così come alla sua coincidenza con la sede pre-finale di strofa o di componimento, nonché alla sua utilizzazione con funzione costruttiva, vedendo in tali recuperi e adattamenti la sopravvivenza di uno degli stilemi più tipici dell'ode-canzonetta settecentesca. Si è tuttavia dato peso anche ad alcuni fenomeni contraddittori che testimoniano un affrancamento dalla regolata distribuzione della terminazione sdrucchiola consegnata dalla tradizione, mostrando come nella recente

---

<sup>688</sup> Cfr. ZUCCO 2005<sub>b</sub>, p. 108.

evoluzione della forma il rapporto tra struttura e collocazione della proparossitona possa essere di volta in volta ridefinito. Si è infine guardato, d'altro canto, anche a quei componimenti non riconducibili al genere e al metro della canzonetta ma che si servono della sdrucchiola anarima secondo le tendenze proprie della forma.

Secondo questa prospettiva inclusiva si è parlato di “melicità” per le poesie in versi brevi della gattiana *Isola* in cui, accanto a distribuzioni tradizionalmente più canoniche della terminazione sdrucchiola, se ne sono riscontrate altre di più libere. Basti osservare come, a fronte delle collocazioni coerenti della proparossitona in due poesie quali *Serenata* e *Isola*, in *Prim'alba* la sdrucchiola venga a marcare anticonvenzionalmente il confine della prima strofetta:

<i>Serenata</i>	<i>Isola</i>	<i>Prim'alba</i>
Persuado di continua aria il volto ad una carne beata. Come in un bacio vano al freddo dei vetri s'argenta la gola, tromba d'angelo per la notte spaziata.	Or nella solitaria cadenza d'un approdo, svanita la memoria al suo stupore effusa, esala bianca l'isola la brezza del mio cielo.	Prim'alba odora vuota. Il silenzio dell'aria s'imperla gelido.  E in ogni foglia tace l'ulivo, la tristezza.
Uomini limpidi vuotano le case nel canto, al cerulo sogno dell'alba.		Ora la notte sbianca.

Nei prossimi paragrafi si cercherà dunque di restituire una campionatura articolata per fenomeni e autori che, per quanto non esaustiva, testimoni le varie modalità di recupero e rivisitazione dello stilema in esame.

Per quanto riguarda l'adozione della sdrucchiola secondo modalità tendenzialmente conformi o quantomeno coerenti rispetto alla normale distribuzione settecentesca, un primo esempio può essere ricavato da *Febràio in bar (1<sup>a</sup>)* in *NC* di Giotti, componimento che per l'aspetto tripartito ricorda un'odicina pindarica; qui la sdrucchiola anarima è posta in apertura tanto dei primi due tetrastici, identici per schema (/s<sub>7</sub>apa/), che del distico finale (/s<sub>7</sub>p/), imprimendo al componimento una sorta di continuità strutturale:

Sconta drio de la màchina,  
con quel vivo sul peto  
dei do pomponi rossi,  
Marì strenzi un biglieto

i' man. Làgrime iòzzola  
sul banco e un pie par tera  
pesta pesta. Fabràio.  
Aria de primavera

vien de la porta. Tèpida  
me la sento sul viso.

Un secondo esempio può poi essere tratto dalla bertolucciana *Strumenti (S)*, componimento ormai affrancato dall'isostrofismo, dall'isosillabismo o da una qualsiasi regolarità della formula sillabica in cui però è possibile rintracciare alcuni significativi contrassegni canzonettistici, tra cui la trama rimica tendenzialmente alternata (/s/papa/), la sintassi costantemente nominale e parallela ma soprattutto la presenza, in apertura assoluta di componimento, di verso sdrucchiolo, elementi che combinati insieme riescono a ricondurre la poesia nell'orbita del metro, seppur ormai liberamente inteso:

Cornamusa, flebile  
rivo di armonia  
che incrina il verde dei prati,  
gracile melodia.

Violino, elegante  
sospiro, ricciuto  
angelo pellirossa che voli  
in uno smorto cielo di velluto.

Chitarra, dai larghi fianchi,  
colore del vecchio oro,  
bicchiere tavola uomo,  
strumento dal riso sonoro.

Saxofono, torbido grido  
di un mulatto vestito di cotone.

Banjo, lunare nostalgia,  
splendi fra l'acque chiare,  
ed una mano mozza ti suona.

Qualcosa di simile accade in un'altra poesia del medesimo autore, *La «Giovanna d'Arco» di Giuseppe Verdi (VSC)*, poesia anticantabile in sette distici non rimati di versi

compresi tra il senario e il novenario. La funzione d'apertura assegnata al primo verso sdrucchiolo («Guerriera ma cedevole») si conferma e corrobora negli *incipit* delle strofette successive, quasi tutte inizianti con una parola proparossitona, data dall'addizione alla forma verbale del gerundio di un pronome enclitico («vedendola», v. 3, «sentendola», v. 5, «piangendola», v. 9, «riconoscendola», v. 11), fino alla bisdrucchiola del v. 13 («portandomela»). In *FN*, poi, la sdrucchiola anarima si riscontra in sede di apertura strofica ne *I venditori di flauti* e *La notte d'ottobre*, due componimenti in versi eterosillabici non riconducibili al metro della canzonetta; nella prima, in tre strofe irregolari dall'andamento prosastico, la sdrucchiola inaugura la seconda e la terza stanza, proprio come accade anche nella seconda, formata da tre strofe di quattro versi ciascuna.

Ampio uso della sdrucchiola, rimata e non, viene poi fatto da Betocchi, che la adopera con finalità costruttive, ritmiche e demarcatrice. In *Nuvole bianche (TT)*, componimento in tristici di versi tendenzialmente irrelati e compresi tra il quinario e l'ottonario, la sdrucchiola anarima sembra dapprima porsi come elemento costruttivo stabile, collocandosi nel verso centrale delle prime due strofette (vv. 2 e 5):

1 Pane, dissi, pane  
 2 bianco la nuvola  
 3 che l'azzurro consuma;  
  
 4 come i bambini  
 5 e i vecchi mangiano  
 6 sbocconcellando,  
 [...];

salvo poi cambiare collocazione, definendo per i due tristici successivi uno schema rimico speculare /spa : aps/:

7 e qualche briciola  
 8 cade nel regno  
 9 delle cose perdute,  
  
 10 dove vagano mute  
 11 alla cerca, bruciando,  
 12 le nostre anime;  
 [...].

Nel penultimo tristico e nel verso isolato di chiusura, invece, la sdrucchiola viene inglobata entro il corpo del verso (vv. 15 e 19), mentre l'ultima strofetta ne è del tutto priva tanto in punta che entro i versi:

- 13 pane bianco,  
14 e ogni altro pane  
15 d'azzimi e di focaccine,  
  
16 a ogni altro cuore  
17 emigrante  
18 verso le colline,  
  
19 sono le nuvole bianche.

Anche in «*Come sei ancora giovane*» (PS) quattro delle cinque terzine di settenari che strutturano la poesia presentano uno o più versi sdrucchioli, senza che però questi riescano sempre a suggerire coerenti geometrie costruttive (/ssp app psp sp̃ b̃ps a/).

Valenza costruttiva e ritmica sembrano acquistare invece le sdrucchiole anarime di *Alla finestra, d'inverno, all'ora della prima messa* (ESM) e di *Canto serale* (ESM), due componimenti del tutto privi di rime e solo latamente avvicinati al metro della canzonetta per il loro carattere "ritmico"<sup>689</sup>. Nelle quartine della prima poesia le terminazioni sdrucchiole e piane anarimiche vengono a configurare intelaiature sempre diverse che relazionano i versi a due a due; fa eccezione la seconda stanza dove mancano terminazioni proparossitone, sostituite dall'assonanza piana *vetro* : *inquieto* (strofa I: /spps/, II: /pããp/, III: /sspp/, IV: /psps/). Nella seconda poesia, invece, ogni tetrastico presenta almeno un verso sdrucchiolo anarimico (I: /spsp/, II: /sppp/, III: /spsp/, IV: /ppss/, V: /ppsp/). Si esemplifica con quest'ultimo componimento, dove la funzione ritmica e legante della terminazione sdrucchiola appare evidente:

Io vedo, su per la ripida  
china del tetto, vedo già il sole  
a scaglie, lungo le tegole  
ispide, che oltre il colmo

sale, lascia l'inutile  
clivo del senso, ma lo rapisce,  
in alto, il cielo ancora  
dorato, il ciel della sera,

---

<sup>689</sup> ZUCCO 2001, pp. 87 sgg.

e nella luce, dove le rondini  
ancora per poco, volando  
e rivolando sconvolgono  
il filo tessuto con calma

dall'ora sovrana, solo  
resta lassù a ricrearsi  
delle smaglianti sue immagini,  
solo le crea, solo alla supplice

prece che ascende da noi  
fedeli alla pace consente  
la notte, consente l'indomita  
requie notturna sui tetti.

Più sottile e complesso appare invece il ruolo dei due versi sdrucchioli in apertura di «*Passa il tempo ecco una nuvola*» (PS), tra loro in corrispondenza “ritmica” a marcare l'apertura strofica e in relazione scalena e imperfetta rispetto ai due versi piani che seguono. Lo schema della poesia può dunque essere scritto come /ã<sub>s8</sub> b̃<sub>s7</sub> b̃<sub>9</sub> ã<sub>8</sub> c<sub>9</sub> ã<sub>9</sub> ã<sub>8</sub> C/, dove sotto l'alternanza di tristici e versi isolati si leggono, dal punto di vista rimico, due quartine a rima abbracciata. Si noti inoltre l'endecasillabo posto a suggello finale.

Passa il tempo ecco una nuvola  
tra le frasche che dondolano  
io mi destò, e son già lontano

o amore, non dirmi nulla

o amore che mi piovi in mente  
la tua freschezza che s'umilia  
se tu vuoi faremo miglia

e miglia, soli, silenziosamente.

Un ultimo fatto singolare ma significativo nell'impiego dei versi sdrucchioli anarimici da parte di Betocchi riguarda la loro collocazione in sede di chiusura assoluta di componimento, secondo una modalità assai rara nella prassi canzonettistica settecentesca. Le quartine polisillabiche costantemente rimate di *Memoria e amore* (PS) – entro le quali le terminazioni sdrucchiole (vv. 11 e 16) entrano sistematicamente in corrispondenza con un verso piano – sono ad esempio chiuse da un distico isolato di due versi sdrucchioli anarimici («Qui l'arabesco antico / del sole percorre memoria / come la



tenera scoria / della terra, nell'unico // senso possibile, / d'una vita melanconica», vv. 13-18). Qualcosa di simile accade anche in un'altra poesia di *PS*, *Come sogni*, composta da quattro tetrastici di versi polimetrici tendenzialmente sciolti; l'ultimo verso della penultima e dell'ultima stanza, tuttavia, sono occupati da un verso sdrucchiolo. Pur non trattandosi sempre in senso stretto di canzonette, è significativo osservare come nella poesia betocchiana la terminazione sdrucchiola anarimica – e, in certi casi, anche la rima sdrucchiola se in relazione scalena e imperfetta con qualche altro verso – possa essere impiegata indifferentemente per articolare “ritmicamente” componimenti di versi tendenzialmente sciolti, per segnalare l'*incipit* di una poesia o – al contrario – per suggellarla. Nella poesia betocchiana non si perde cioè la percezione del ruolo marcato e della funzione ritmica dell'uscita sdrucchiola, ma ciò che viene meno è una ferrea specializzazione della proparossitona quale segnale d'apertura e di prossima chiusura. Di un fatto, che può forse in parte giustificare l'impiego della proparossitona in sede di chiusura, pare però essere consapevole Betocchi, vale a dire della potenziale corrispondenza accentuale – grazie a una percussione secondaria – delle terminazioni sdrucchiole e di quelle tronche. La poesia che sembra fornire una prova in questo senso è la dispersa *Di un'ora di puro sole (PD)*, componimento in tre pentastici dalla formula rimico-sillabica<sup>690</sup> tendenzialmente regolare, non fosse per il fatto che il secondo verso della prima strofa è tronco, mentre quello della terza e quello della quarta sono sdrucchioli. I tre versi, tuttavia, sembrerebbero potersi corrispondere “ritmicamente” qualora delle sdrucchiole venisse messo in risalto l'accento secondario in ultima sede. A prezzo di una forzatura metrico-sillabica – i due settenari verrebbero infatti virtualmente intesi come novenari tronchi – sarebbe così almeno recuperata l'identità della terminazione versale. Nel riportare il testo si segnalano l'ipermetria del v. 14, un novenario in luogo dell'ottonario previsto dalla formula sillabica, nonché le rime ipermetre e imperfette tra i vv. 13 e 15 (*sparve : alberi*), e tra i vv. 11, 12 e 14 (*diti : limpidi : nidi*), senza contare la corrispondenza scalena e tutta per l'occhio tra le parole in punta a questi ultimi due.

---

<sup>690</sup> Lo schema rimico per le prime due strofe può essere rappresentato come /at/sbab/, mentre nell'ultima esso varia secondo il *pattern* /ãã, bãb<sub>s</sub>/. La formula sillabica, regolare nelle prime due strofe, risulta alterata al penultimo verso del terzo pentastico: [8 7 6 8 6 / 8 7 6 8 6 / 8 7 6 9 6].

1 M'apparve un di, giovinetto,  
 2 pieno d'ilarità,  
 3 rapido sull'ali;  
 4 brillavan sul puro petto  
 5 gli emblemi immortali.

6 Come giunsi sull'alture  
 7 bianche colombe affabili  
 8 smarrirono il volo;  
 9 lo vidi tra ciglia pure  
 10 d'ombre, splendor solo.

11 Ma più; che battendo diti  
 12 diamantini, limpidi  
 13 gridi levò e sparve;  
 14 rimasero i lucidi nidi  
 15 sui prati, tra gli alberi.

Sicura valenza strutturante hanno poi le sdruciole anarime di *Oh desolato all'alba* di Penna (*TP*) che, incatenate alle piane irrelate, vanno a costituire due terzine del tutto "ritmiche" (/p<sub>7</sub>sp : s<sub>7</sub>ps/), non fosse per la debole assonanza atona e per l'identità della quantità consonantica postonica dei vv. 1-3 e per l'assonanza e parziale consonanza dei vv. 3 e 5:

1	Oh desolato all'alba	p
2	volo di basse rondini	s
3	sulla città deserta.	p
4	Tornerai fra le polveri	s
5	dolci di primavera	p
6	fra luccicanti macchine.	s

In Giudici merita di essere registrata la presenza di verso sdruciolato anarimico in sede pre-finale nel «breve *Lied*»<sup>691</sup> *La cortina di ferro* (*OB*), unico verso, assieme a quello tronco in terza posizione, a essere irrelato:

La bella mattina di sole  
 Un appena passato d'amore.

E tu già di là io di qua  
 in due aspettando una fine.

Il treno che sul confine

---

<sup>691</sup> Zucco 2000, p. 1455.

si mosse a un piccolo trotto.

Presburgo – appena invisibile  
a un tiro di schioppo.

Ancora ruolo strutturante assume la terminazione sdrucchiola in alcuni componimenti di Magrelli; in *Supplementi (DLG)*, ad esempio, i versi piani e sdrucchioli anarimici – o al limite legati da identità fonica postonica – si alternano regolarmente:

Cos'è il panino  
senza companatico?  
Cos'è una flebo  
senza l'antibiotico?  
La notizia è quest'uovo  
di Pasqua, magicissimo  
uovo che cova la sua offerta speciale.

Mentre in *Ottobre (SA)* la prima strofa pentastica si compone unicamente di versi sdrucchioli:

Le foglie che cadono  
le fagne che s'intasano  
le città che si allagano  
i passanti che annegano  
le autorità che negano.

Del tutto libera e insolita è invece la collocazione delle sdrucchiole nella corazziniana *Per organo di Barberia (PLI)*, componimento formato da due strofe numerate di settenari liberi tra loro disomogenee per numero di versi (rispettivamente tredici e dodici) e intelaiatura rimica, dove una coppia sdrucchiola anarimica viene adoperata come suggello della prima strofa (schemi rimici I: /p<sub>7</sub>pabbacscddss/, II: /a<sub>7</sub>pbppsbbpspa/).

Anticonvenzionale appare anche la collocazione pressoché sistematica di proparossitone in sede di pausa sintattica all'interno dei versi (2, 7, 9, 12 e 16) della caproniana *Romanza (F)*. La poesia, che rispetto al modello canzonettistico richiamato dal titolo presenta affinità più tematiche che formali, sembra dunque voler marcare la propria distanza da esso attraverso la rifunzionalizzazione di uno dei suoi più tipici stilemi. La terminazione sdrucchiola viene dunque a suggellare, invece che inaugurare, diversi periodi involuti e inarcanti, che flettendosi determinano, oltre che la

frantumazione musicale del verso, il suo sbilanciamento accentuale. Si esemplifica sottolineando le parole sdrucciole in corrispondenza di pausa sintattica:

- 1 Torna il tempo dei cori  
2 giovani, delle risate  
3 all'aria che sera inebria  
4 d'erbe, quando folate  
5 rubano alle mandole  
6 dolci d'amore l'arie  
7 futili – le melodie  
8 che a serenate e a sagre  
9 chiamano, e a carmagnole.
- 10 Non tu ritorni: e i giorni  
11 Che già furono a questi  
12 simili, dall'allegrie  
13 d'allora, ora a più agre  
14 note fan punto. E pare,  
15 tu ormai remota e sola  
16 e in lacrime, nell'odor d'aglio  
17 che sera toglie ai gigli  
18 sian vissuti per sbaglio.

Del tutto libero appare anche l'uso della terminazione proparossitona in alcuni componimenti melici pasoliniani. In *Alba (UCC)*, ad esempio, nei due tetrastici totalmente “ritmici” di cui si compone la poesia, le proparossitone si distribuiscono in modo anticonvenzionale rispetto all'*usus* canzonettistico settecentesco: /p<sub>6</sub>p<sub>5</sub>s<sub>5</sub>s<sub>6</sub> p<sub>5</sub>s<sub>5</sub>s<sub>6</sub>p<sub>5</sub>/. Decisamente varia anche la distribuzione delle sdrucciole nelle strofette che costituiscono le varie sotto-sezioni di *Litania* in *UCC*; in *Janua cæli*, per esempio, la sdrucciola del v. 5 viene a occupare ambigualmente sia la posizione di clausola di periodo sintattico sia di inizio di strofa (/p<sub>5</sub>ã<sub>5</sub>p<sub>6</sub>ã<sub>5</sub> s<sub>5</sub>ssp/):

- 1 La porta s'apre  
2 quando la pioggia  
3 marcisce la sera.  
4 Allora un raggio
- 5 rompe dai nuvoli.  
6 Tu nuda, o Vergine,  
7 specchi nell'umido  
8 il viso azzurro.

Non del tutto regolare risulta anche la distribuzione delle sdruciole anarime in *Speculum justitiae*, formata da due tetrastici di quinari e un senario (v. 6), ancora una volta tutti irrelati: se il terzo verso della prima stanza, sdruciolato, ricopre una posizione compatibile rispetto ai modelli settecenteschi della canzonetta («Specchio del cielo! / In te le nubi / i muri gli alberi / cadono immoti»), la terminazione proparossitona che suggella il componimento («Spio capovolto... / che pace paurosa! / Non c'è sospiro / nel cielo, un alito») risulta piuttosto insolita, disattendendo inoltre qualsiasi simmetria rispetto al tetrastico precedente. Nemmeno *Turris eburnea* colloca l'uscita proparossitona in posizione convenzionale, venendo a occupare la seconda sede dell'ultimo dei due tetrastici («Fianchi lucenti / di nere nuvole / non vi fa scuro / la nostra pioggia»). Tale libertà di compaginazione viene infine paradossalmente a riconfermarsi in *Mater inviolata* e in *Stella matutina*, dove l'occupazione di una sede tradizionale (quella pre-finale rispettivamente nel primo e nel secondo dei due tetrastici che compongono le poesie) si realizza non tanto in ossequio alle norme della tradizione, quanto come semplice combinazione tra le diverse possibili.

Libertà distributiva si può rinvenire anche in *Memorie*, componimento tendenzialmente discorsivo in otto strofe di svariata lunghezza di versi brevi a base settenaria, anch'esso appartenente alla medesima raccolta *UCC*; ad eccezione delle prime due strofe infatti, caratterizzate da un andamento più spiccatamente lirico e da una distribuzione piuttosto coerente delle sdruciole rispetto alla prassi canzonettistica (la prima strofa, in due movimenti sintattici di cinque versi ciascuno, colloca le uscite sdruciole anarime nel penultimo verso della prima metà e nel terzo della seconda, mentre la seconda presenta terminazione proparossitona in punta al penultimo verso), nelle altre strofe le sdruciole si collocano nelle più diverse sedi.

Norma e libertà convivono invece in *Aprile italiano (PE)* di Fortini, dove i versi iniziali delle prime due quartine sono sdruciolati e, al contempo, rimati più o meno perfettamente in modo ipermetro con uno dei versi seguenti (*macchine* : *tacchi*, *sciogliono* : *ghiotto*); anarimica invece è la sdruciolata in punta al secondo verso dell'ultimo tetrastico, posizione anomala sia per la posizione ricoperta entro la strofa, sia per la coincidenza della fine del verso con il termine di un periodo. Singolare inoltre risulta la presenza dei versi tronchi in seconda e terza posizione rispettivamente della prima e della seconda strofa:

La stizza delle macchine  
che frenano agli stop,  
il ciclista che guizza,  
gli occhi agli aghi dei tacchi

dicono che si sciogliono  
le siepi e le lenzuola  
e vola aprile e va  
sulle città di calce.

Italia serpe ghiotto  
di sete e sassi, svegliati.  
Torna al tuo nulla ansioso  
perfetto e luminoso.

Una verifica del ruolo e della funzione della terminazione sdrucchiola anarimica nella poesia del Novecento può essere inoltre compiuto su componimenti soltanto latamente ascrivibili al dominio canzonettistico o che, al contrario, pur riprendendo alcune peculiarità tecniche della forma, non possono essere a questa accostate.

In alcuni componimenti metricamente liberi di *MC* di Marcoaldi, ad esempio, i versi sdrucchioli anarimici si trovano distribuiti secondo modalità tendenzialmente canoniche, posizionandosi tanto in apertura di componimento – come in «*La lucciola (quella del Dibattito)*» e in «*Avanti, maledettissimo angelo*» –, quanto in sede metrica pre-finale – come ne *Il cielo di Parigi* («è la lingua, l'unica – dicono – / che può metterla in posa», vv. 9-10), in «*Siam fatti di fami, e camminate*» («per i momenti interminabili / dell'apatia infinita», vv. 8-9) e in *Da Callimaco, Epigrammi*, dove interessante risulta anche l'alternanza generale tra versi anarimici e rimati:

Dai, non tirarla in lungo,  
Se resti ancora muto  
finirò per prenderla  
come una specie di saluto.

Anche in alcune delle brevi poesie di Enrico Testa la sdrucchiola anarima viene a ricoprire sedi tradizionalmente connotate. Ne «*l'impassibile serenità del mistero*» (*Ct*), ad esempio, l'ultima strofa tetrastica di misure medie e lunghe si fonda sull'alternanza di versi sdrucchioli anarimici e versi piani rimati secondo un *pattern* rimico (/sasa/) tipicamente settecentesco (vv. 6-9):

quando le sirene marittime  
traversano la notte  
si fa la figura del matto a credere  
che suonino per le nostre lotte.

Strutturante risulta anche l'alternanza tra versi piani e sdruccioli nella prima strofa pentastica di «*le gazze remiganti sulla cresta*»:

le gazze remiganti sulla cresta,  
la coppia dei vitelli che scherzano,  
fratelli ignari del picche di dolori,  
e scartano e s'inseguono  
amandosi nel duello sui pianori.

Adesso anche noi nel paesaggio:  
viandanti e spettatori.

In sede pre-finale, a fungere da termine percettivo<sup>692</sup> di imminente chiusura metrica, la sdrucciola anarima si registra in «*oh sì, le parvenze morte*» di *Ct* e in «*solo tu intendi tra i lastroni*» di *Stz*, anticipata e seguita in quest'ultimo caso da due versi in rima:

oh sì, le parvenze morte  
che sfuggono con gioia  
dalla rete che imprigiona  
col fango le sue prede...  
ma chi resta solo qui  
non è per niente forte  
e sa che, sempre,  
le grida scoppiano  
prima che si chiudano le porte;

solo tu intendi tra i lastroni  
il fischio delle marmotte  
e le segui e poi scompari  
sfuggendo alla mia mano:  
a loro simile  
nel passo e nel richiamo.

In sede d'apertura metrica e sintattica la sdrucciola ricorre in *Ct* in punta al primo verso della prima strofa di «*nell'Avenida che, su argini*» e della seconda di «*“verrà tutto” recitano le vecchie*» («*pensa ai giorni perduti – dicono –*», v. 5). In *Stz*, invece, la poesia «*ma ogni forma è ingiusta*» presenta, dopo la pausa sintattica in punta al v. 5, un verso sdrucciolo anarimico al v. 6, in corrispondenza dell'inizio del nuovo periodo; il verso proparossitono entra poi in corrispondenza “di posizione” con il verso piano irrelato al

---

<sup>692</sup> Cfr. BARBIERI 2004, p. 43.

v. 8, definendo in alternanza agli assonanti vv. 7 e 9 lo schema rimico-ritmico di una quartina (/sapa/):

- 1 ma ogni forma è ingiusta
- 2 e più di tutte questa
- 3 che ci scolpisce adesso
- 4 nel grigio di un'improvvisata fine
- 5 in Mariahilferstrasse:
- 6 deposti nella polvere
- 7 che vela le vetrine
- 8 sotto il tamburellante cielo
- 9 della pioggia avvenire

Nelle poesie di Umberto Fiori la sdrucchiola anarima viene invece normalmente a ricoprire sedi anomale rispetto a quelle codificate dalla tradizione della canzonetta, con altissima frequenza di presenze nelle sedi finali di componimento e di strofa. Ne sono esempi, nella sola raccolta *Es*, le poesie *Esempi*, *Nome*, *Atra discussione*, *Soggiorno* e *Incidente* per la chiusura metrica assoluta e *Discussione*, *Piazzola*, *Chiamata*, *Passeggero*, *Ritardo*, *Frase*, *Intervenuto*, *Tangenziale*, *Ingorgo*, *Capolinea*, *Spiegarsi*, *Pedone*, *Serata*, *Lingua* e la II parte di *Treno* per la chiusura strofica, su un totale di settantaquattro componimenti. Se si può escludere dunque in Fiori una forte e diretta influenza dei modelli della tradizione melica, la cui tendenziale assenza risulta per altro evidente dagli esiti compositivi complessivi della sua poesia, tuttavia è possibile riscontrare una certa sensibilità nella distribuzione e nella combinazione delle sdrucchiole, visibile per altro a partire dal dato che si è appena rilevato. La disposizione in sede finale della sdrucchiola, per quanto anomala, testimonia infatti la sensibilità musicale del poeta che riconosce il differente statuto intonativo della proparossitona rispetto alla monotonia della rima piana e all'eccessiva sonorità della tronca. La sdrucchiola infatti, di cui Fiori conosce le proprietà accentative, ha il pregio di poter essere eseguita con un debole accento secondario sull'ultima sillaba che viene così a elevare il tono in sede di clausola senza però l'effetto marcato ed eccessivamente musicale che deriverebbe dall'impiego della tronca.

Gli esiti più interessanti nell'impiego della sdrucchiola anarima sono tuttavia visibili nella creazione di *pattern* rimico-ritmici latamente accostabili alle geometrie strofiche della canzonetta. L'accostamento a breve distanza di versi proparossitoni può infatti determinare schemi alternati o abbracciati; *pattern* incrociato si osserva ad



esempio all'inizio della seconda strofa di *Sottopassaggio (Es)*, vv. 7-12, chiusa su due versi debolmente assonanti e consonanti:

Dove il tunnel fa un gomito	s
e la luce è più bianca sulle pareti,	p
ti sembra chiaro le persone	p
e le cose, là sopra, come insistono.	s
Il tono, a ripensarlo,	/a/ + /l/
fa pena, quasi male.	/a/ + /l/

Nella quartina centrale di *Consumazione (Ch)*, invece, le sdruciole anarime si alternano a rime piane:

Dentro una macchina in sosta, lontano, ridono	s
a bocca aperta: silenzio. Sembrano dèi,	a
idoli antichi: aquile,	s
cani, zebre, scarabei.	a

La combinazione di versi anarimici, sia sdruciolli che piani, e di versi rimati può inoltre configurare schemi più complessi. Allude a una bipartizione strofica la trama delle terminazioni versali della seconda stanza di *Pensieri e monumenti (Es)*, dove le proparossitone anarime inaugurano i primi versi delle due pseudo-emistroke (vv. 7 e 11):

7	In treno o in autobus,	s
8	capita di vedere	p
9	uno in mezzo alla calca	a
10	che s'è incantato.	p
11	Fuori gli alberi passano	s
12	la gente lo scavalca	a
13	e lui sta lì,	t
14	preso nel suo pensiero.	p

Pure l'intelaiatura rimico-ritmica della strofa centrale di *Abitanti (Es)*, vv. 7-12, sembra distinguere due metà strofiche, grazie anche all'uso della terminazione sdruciola rimata ipermetricamente in modo più (vv. 7 e 12) o meno (vv. 9 e 11) perfetto; anarimica o meno, l'uscita sdruciola del verso resta, in ogni caso, un efficace indicatore di confine sintattico (v. 9), quando non più propriamente di *incipit* frastico (vv. 7 e 10):

7	Voltato l'angolo,	a <sub>s</sub>
8	c'era il peso delle persone	p
9	salite al volo sull'autobus.	b̃ <sub>s</sub>
10	In mezzo ai lampi della fiamma ossidrica	s
11	veniva da sotto l'asfalto	b̃
12	l'odore del fango.	a

Ma le architetture possibili sono diverse; in *Mezzi (Es)*, ad esempio, tra prima e seconda strofa si viene a determinare sulla base dello schema rimico e della sintassi un *pattern*, /psspa : spa/, alternativo alla struttura metrica:

Stanno stretti, stanno. E tu li in mezzo	p
come – non so: come un'ancora,	s
una freccia, una fragola	s
cucita sulle righe	p
delle magliette marinare.	a
Non smetteranno, mai, mai di spingere.	s
Tra le fermate	p
li senti sperare.	a

Una sequenza di tre versi sdruciolli seguiti da un quarto verso piano, che troverà corrispondenza rimica ben più avanti (v. 13), dà invece inizio a *Diciotto e ventisette (BV)*; il *pattern* così configurato, /sssa/, ricorda – ma solo esteriormente – quello di alcune canzonette frugoniane<sup>693</sup>:

1	Le macchine che si muovono	s
2	a scatti lungo il viale, poi restano	s
3	ferme in fila al semaforo	s
4	non sono vuote.	a

Gli esempi possibili potrebbero moltiplicarsi ma bastino quelli riportati per stabilire che la sdruciola anarima conserva nella poesia di Fiori valori costruttivi e demarcativi che, se non attingono puntualmente alla tradizione melica, a questa rimandano indirettamente attraverso una tradizione mediata e corrotta dello stilema, del quale si è persa non tanto la ragione prima, ovvero la potenzialità ritmico-accentuale, quanto la specializzazione distributiva in relazione all'uso canzonettistico.

Si è già avuto modo di osservare, trattando delle tronche in chiusura assoluta di componimento, come in alcune poesie di Ferruccio Benzoni la terminazione sdruciola

<sup>693</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 140, tipo 2.8 per la strofa geminata.

venga talora a combinarsi con quella ossitona secondo configurazioni tendenzialmente coerenti alle norme codificate dalla tradizione canzonettistica. In questi casi, infatti, la sdrucchiola anarimica viene a ricoprire una posizione metrica pre-finale, quale termine percettivo<sup>694</sup> di imminente chiusura; oltre agli esempi già rilevati, in *NLF* si individuano ulteriori occorrenze di questo fenomeno:

L'estate che viene meno  
il maleodore degli anni  
che vanno  
un'ombra prodiga di verde-vento  
i libri ingloriosi  
un guanciale la polvere  
le trafitture tue lillipuziane.

*Inventario*;

Disfatene dai tuoi sfolgoranti dirupi  
in un crepaccio tra le giunchiglie  
ma senza lagrime già  
con una carezza storpiandolo  
maternamente altera.

*Estenuazioni*, vv. 12-16;

Spesso penso sia solo un trucco  
l'aria zincata del mattino:  
una squisitezza d'orafo.  
Fosse così – tu sola sii a destarmi  
dal guanciale dove spifferano  
pitonesse con la loro  
estetica cerea di consunzioni.  
Caparbia difendimi  
di forti silenzi nell'ora indiana.

*L'aria del mattino*<sup>695</sup>;

Sfigurato intruppato traghettato  
dove non ricordo ma oscenamente  
lontano lontano da quell'angelo  
mutilato e imperfettibile.

*Stazione con sembante*, vv. 21-24<sup>696</sup>;

– O God of the night  
fossile mutandomi  
in una berceuse d'ectoplasma.

*Lentezza celeste*, vv. 11-13;

e lacera una tosse, lisa – l'ultimo

---

<sup>694</sup> Cfr. BARBIERI 2004, p. 43.

<sup>695</sup> Ma si osservi anche il verso sdrucchiolo in corrispondenza di pausa sintattica in punta al v. 3.

<sup>696</sup> Ma si veda anche il verso sdrucchiolo finale.

disperato tuo alfabeto Morse.

*L'ombra del duellante*, vv. 13-14.

In posizione pre-finale di periodo si osserva poi un verso sdrucchiolo al v. 11 di *Dopo l'ira*:

8 Hai un bel dire cammina  
9 (alla malora le giunture!)  
10 – sforzati tra la folla che infestava  
11 viva appestava cunicoli  
12 di sedimentazione e delirio.

Talora, tuttavia, in *NLF* la sdrucchiola slitta dalla penultima all'ultima posizione; se ne rinvencono esempi nelle sezioni quinta, sesta e settima de *L'amnesia dei morti* – a fronte di una prima e una quarta sezione terminanti su verso troco anarimico – e ancora in *Signora M.*:

Con quanto zelo hai strapazzato gli occhi,  
Frau M. presto  
straziando litoti.  
Ma i tuoi occhi.  
E la vita mia riudita  
da una grazia patteggiata  
sordidamente con le tenebre.

Non sempre dunque la distribuzione della sdrucchiola anarima segue in Benzioni una tendenza regolare.

Come dunque nell'autore convivono tipi di clausola concorrenti, allo stesso modo si possono osservare tipi antitetici d'apertura metrica e sintattica: da una parte quella anticonvenzionale in tronca che si è vista, dall'altra quella in sdrucchiola, coerente con la prassi costruttiva della strofa della canzonetta settecentesca. Primo verso proparossitono si ritrova in *NLF* nelle poesie *Giovanna e il tailleur* («Tempestandomi. / Con l'azzurro supremo d'un tailleur», vv. 1-2), *Per Giovanna* («Non finirò mai di chiedermi / perché di luglio sei morta», vv. 1-2) e *Gli adorati Rainer Maria e Paul* («Quelli che ti sono stati fino all'ultimo / amici (qualcuno anche qualcosa di più)», vv. 1-2). Con una certa frequenza si registra infine la presenza di terminazioni sdrucchiole al terz'ultimo verso, quasi ad anticipare il segnale della fine, che viene dunque a farsi attendere un poco più a lungo:

con le gemme che spurgano dai rami  
il fiato del fieno fradicio  
– e quei vetri marezziati  
solo ieri composti in un amoroso gelo.

*Dopo l'ira*, vv. 16-19;

per spiare poi con le metafore  
dilaniate arse degli inverni  
dietro il verde della vita.

*Notizia ultima*, vv.11-13;

e mansueti fatui nei loro gemiti  
– schizolalie  
percepibili appena, svociate.

*L'aria del mattino*, vv. 21-23;

Ma di sé soddisfatto di tanta  
(finalmente!) saggezza decrepita  
e macero funestante  
un oltreprimavera.

*Alter Ego*, vv. 10-13.

Versi sdrucchioli in sede di apertura o in posizione pre-finale si riscontrano con una certa frequenza anche in *FSD* di Ivano Ferrari, dove per altro non mancano casi che contraddicono queste tendenze. In sede di apertura metrica assoluta versi sdrucchioli si trovano in: «*Nel pianeta metamorfosi*»; «*C'è la decomposizione di un rigurgito*» – dove la sdrucchiola in punta di verso torna anche ai vv. 3 e 4 («*C'è la decomposizione di un rigurgito / – tra la fontana e la latteria – / che è un margine puramente ipotetico / io esiliato nell'equivoco*»); «*Inoltre le vecchie smanie contaminano*» – dove la sdrucchiola torna in sede dispari al v. 3 («*Inoltre le vecchie smanie contaminano / e non siamo tutti uguali / ci hanno assegnato un bene ed un pericolo*»); «*Luci in muto conflitto si disperdono*» – dove anche il penultimo verso, coincidente con l'*incipit* di un nuovo periodo sintattico, risulta proparossitono:

In qualche letto l'agonia dei corpi (amore rapido)  
disturba il lavoro dei topi.

Vv. 5-6;

«*Sassate livide*» – dove si osserva di nuovo l'uscita sdrucchiola del verso pre-finale:

Sassate livide  
al branco  
prima che il manoscritto  
rivelì la volontà di essere  
in un museo di farfalle.

Vv. 1-5;

«*Odo un gemito*»; «*Devota vita transita*» – dove al primo segue un secondo verso sdrucchiolo («*Devota transita / in grotte da camera / solo perché il tempo / non si dà altre forme*»); «*I mimi del crepuscolo*» – la quale termina su tronca anarima:

I mimi del crepuscolo  
lasciano senza fiato

è musica di forme  
nell'atto di donare  
alle rovine un carillon.

Vv. 1-5;

«*Sillabe fruttificano*» – dove il primo verso è bisdrucchiolo; *Chirurgia* («*Per non sentirti gemere / inchiodo il muso / su ombre rapide di luna / fingendo di ascoltare / severe lagnanze di cane*»); «*Il dramma assume il carattere*» – dove la terminazione sdrucchiola ricorre, conformemente alle norme costruttive della strofa settecentesca, anche nei due successivi versi dispari e, contrariamente alle stesse regole, nel verso finale:

Il dramma assume il carattere  
di un fiabesco annuncio  
di abitudini:  
agli dei bastano duecento metri  
per non esistere,  
sommariamente è tutto  
in compagnia del genio.  
Volkgeist per i romantici.

Nella medesima raccolta, oltre alle poesie di cui si è già detto, la sdrucchiola ricorre poi diverse altre volte in sede metrica pre-finale:

fra calcinacci abortiti dall'abitudine  
ai margini del dramma.

«*Trauma con rombo iniziale*», vv. 4-5;

sui feudi di catrame delle favole  
vado in verso e uccido io per voi.

«*Sparo su di uno straccio usato*», vv. 10-11;

o piuttosto scendono linee nere  
che convergono  
sull'uggioso acciaio di una lacrima.

«*Aria fangosa stasera*», vv. 6-8<sup>697</sup>;

roba d'altri tempi già appaiono  
le muse.

«*Su cosa scivolano le lumache tristi*», vv. 9-10;

---

<sup>697</sup> Si noti però che anche l'ultimo verso è proparossitono.

sciami di forme alludono  
all'insepoltura.

*Condoglianze*, vv. 5-6;

Ora che l'ombra lunga  
nelle cose abbraccia  
il cielo stesso  
tutta la sera è tavola con me,  
sortendo in margine la luna  
l'idillio incombe  
poche parole in verità cedono  
tutta a sera è solo dentro me.

«*Ora che l'ombra lunga*»<sup>698</sup>.

In posizione pre-finale la sdrucchiola ricorre anche ne «*Il mondo non esploderà*», dove proparossitoni risultano però anche il verso di chiusa e le parole che individuano alcune delle sub-unità versali e delle cellule ritmico-sillabiche che articolano i due lunghi versi finali; si riporta il testo evidenziando i termini sdrucchioli disposti nelle suddette sedi:

Il mondo non esploderà  
le metafore resteranno popolate d'illusioni  
l'impeto generazionale gelerà a gennaio  
come la barba, senza novità.  
L'ultima vampata scostando i proverbi  
al galoppo fra i riccioli viola delle nuvole  
nell'elenco di mattini che s'azzuffano per poco zucchero.

Contrariamente a ogni normale prassi canzonettistica, la sdrucchiola si registra anche in sede di chiusura:

o semplici fulmini da camera?	« <i>Su queste finestre non accadono maree</i> », v. 8;
che avrai subito un codice.	« <i>Livida e mai placata speranza</i> », v. 8;
senza responsi mistici su Icaro.	« <i>Sul finire della guaina pomeridiana</i> », v. 5;
dove la luce fa da bella vedova.	« <i>Poco a poco come sono</i> », v. 5;
mondo delle maschere.	<i>Morto</i> , v. 4;
ad essere ossatura del dialogo?	<i>Veglia</i> , v. 4.

---

<sup>698</sup> Alla sdrucchiola in penultima sede segue una specie di verso-*refrain* tronco, in rima col corrispondente v. 4; si determina così una sorta di bipartizione strofica, rappresentabile secondo lo schema rimico /ãppb<sub>t</sub>: ãpsb<sub>t</sub>/.

All'interno di una stessa opera, dunque, mentre ancora resistono esempi di distribuzione regolata delle terminazioni proparossitone in sedi tradizionalmente marcate, si assiste a una loro più libera collocazione, tanto da poter dubitare che le disposizioni più conformi alla norma siano frutto di una studiata organizzazione. A sostegno di questa visione sembrerebbe concorrere la frequente coincidenza delle terminazioni sdruciole con le posizioni versali pari, come accade ad esempio in «*Pare certo che i miei sensi*», breve poesia dove le proparossitone si collocano in punta ai vv. 2 e 4:

Pare certo che i miei sensi  
si ammucchino in barattoli  
e le mie due vite come uva passa  
attendano disponibili ogni ospite.  
Sostituendo i secoli col cognac  
l'unica emozione è lo stile.

Il più delle volte, tuttavia, il verso sdruciolato in posizione pari si affianca a un verso sdruciolato limitrofo, quasi a porre in risonanza un effetto "ritmico" voluto, come accade in «*Un rantolo incensurabile piega*» («come le strade che infliggono / unghiate di solitudine», vv. 4-5), in «*Sarà il dono saraceno*» («Sarà il dono saraceno / della tecnica / a intrappolare il diavolo», vv. 1-3), ne «*Il tempo*» («Il tempo / ha perso l'isola / dell'approdo facile», vv. 1-3), in «*Tramontano*» («Tramontano / anche le righe di una pagina», vv. 1-2) e in «*Devota vita transita*» («Devota vita transita / in grotte da camera», vv. 1-2). A ben vedere dunque, per quanto i versi sdruciolati appaiano distribuiti con una certa libertà, la loro disposizione non è mai del tutto accidentale vista la loro decisa prevalenza in posizione incipitaria, la loro frequenza nelle sedi latamente terminali e il loro tendenziale accorpamento entro il corpo del testo.

Ferrari viene dunque, più o meno consciamente, a selezionare per il verso sdruciolato delle zone preferenziali, che per la porzione inferiore del testo assumono il carattere di nebulose orbitali piuttosto che di sedi specifiche e rigide, mentre per le parti centrali del testo, indipendentemente dalla coincidenza con sedi canoniche o meno, acquistano il valore di nicchie di risonanza ritmica.

Nelle poesie di *V* di Ranchetti le sdruciole anarime si trovano impiegate in proporzioni analoghe tanto in sede incipitaria quanto in chiusura di componimento: per ciascun fenomeno si contano infatti dieci occorrenze su un totale di centosettantasei poesie. Più sporadica la dislocazione delle sdruciole in sede pre-finale (sei occorrenze



in due delle quali anche l'ultimo verso è proparossitono), mentre vario e non regolato a priori appare il suo collocamento entro il corpo dei testi. La sdrucchiola anarima pare tuttavia investita di una valenza costruttiva se, grazie ad essa, è possibile individuare *pattern* rimico-ritmici razionali:

Parte di me, ti desidero libera	s
dall'accidente che ti libera:	s
fuori di me, ti desidero assente	p
dal tempo che ti nutre.	p
Prima affidavi ad altri: padre e madre	p
fratelli: ora ad uno ad uno	p
nessuno regge il tuo vivere	s
cadi a picco, trafitto da un non essere	s
che ha preso corpo in te.	t
Fra il vero e il falso il margine	s
è terra di nessuno del consenso.	p
Puoi sporgerti nel vero come	p
in un vuoto e assistere	s
protetto dal consenso al farsi	a
del falso dal ritrarsi	a
del vero su di sé.	t
Se riprendo a guardarmi nella lingua	p
storia di me non è per riconoscere	s
ma anzi per distogliere	s
quel giorno da quel gesto	p
e potermi colpire da innocente	ã
già prima dell'evento.	ã <sup>699</sup>
Ora la lotta è fra due: il vivo	p
in me e il morto	p
in me si contendono	s
ciò che di me rimane: origine	s
del dissidio infantile e fine	ã
della mia vita senile.	ã
Non vi è vita possibile	s
senza l'assoluzione originaria	a
e a nulla vale	p
l'assoluzione mercenaria.	a
Rifugiarti nelle cose che restano	s
dopo di te e contro la tua morte:	p
vegliano la tua vita e ne sono	p
del tutto estranee. Non ti sanno	a
e per questo ti conserveranno.	a

<sup>699</sup> Ma *gesto* : *evento* assonano.

Se cerco di distruggermi	s
è per non essere raggiunto	p
dalla sua morte, cedere prima	ã
non essere presente, già fuori	p
dal recinto di vita.	ã

Ma il caso più interessante di impiego della sdrucchiola riguarda la sua variante rimata, impiegata in «*Se l'orizzonte si chiude*», componimento para-canzonettistico in strofe irregolari di settenari (unico ottonario al v. 1) tra loro connesse da rima piana in *-arda*, fatta eccezione per l'ultima stanza, irrelata rispetto alle altre e caratterizzata dall'alternanza di versi rimati piani e versi sdrucchioli legati da assonanza:

Se l'orizzonte si chiude	a
se la linea coincide	ḃ
con la terra alla fine	ḃ
lo sguardo non illude	a
la vita di chi guarda.	c

È la promessa vinta	p
di morire da giovani	s
trattenuta negli anni	p
sino all'età più tarda.	c

Chi vive non si incanta	č
sul futuro ma guarda.	c

Liberata la mente	d
dal profitto del vivere	s
si rifugia nel niente	d
e si prova a sorridere.	s

Resta dunque in Ranchetti la percezione del valore ritmico della sdrucchiola anarima, impiegata assieme a versi piani (irrelati e rimati) e tronchi anarimici a formare ordinati schemi di natura rimico-ritmica. Il poeta, inoltre, viene a sfruttare le potenzialità foniche della terminazione sdrucchiola senza realizzare però mai corrispondenze perfette e muovendosi anzi sul confine tra ritmo e suono proprio nel componimento più spiccatamente melico della raccolta.

#### 5.4.1.5 Elementi ritornellistici

Nelle schematizzazioni registrate nelle tavole precedenti si rileva come i più tradizionali elementi ritornellistici, dall'iterazione rimica a quella versale, vengano impiegati per la strutturazione interna e la connessione delle stanze. Modalità ritornellistiche simili si possono riscontrare anche in contesti canzonettistici più liberi, in quei componimenti cioè in cui l'articolazione strofica e la compaginazione rimico-versale possono variare dando luogo a strutture non sintetizzabili in schemi e intervalli meccanicamente riproducibili. Nei paragrafi che seguono si darà dunque esemplificazione di alcuni fenomeni ritornellistici che si registrano in testi poetici strutturalmente più liberi, o che – pur compresi in sequenze strofiche piuttosto regolari – intercorrono con una frequenza discontinua e in modo non prevedibile.

Nei componimenti narrativo-teatrali in versi brevi dei poeti di area crepuscolare è frequente l'impiego di versi e strofette-ritornello, che, focalizzandosi sui nodi fondamentali del discorso o isolando delle nicchie più spiccatamente liriche, vengono a interrompere il flusso del racconto.

Ne *La via del rifugio* di Gozzano (VR), componimento narrativo in quarantatré quartine di settenari prevalentemente melici intercalati da versi allogeni di misura variabile, alcune strofe di carattere lirico-descrittivo vengono proprio a sospendere momentaneamente il racconto; tra queste, tre vengono più volte iterate in modo identico o con variazioni, similmente a quanto accade nella pascoliana *Casa mia*<sup>700</sup> (anch'essa in quartine narrative di settenari), donando al componimento un andamento tanto lineare e progressivo quanto lirico e circolare. La seconda strofa, che introduce l'unica coppia di versi tronchi del componimento, viene ripetuta dopo sedici quartine:

Socchiusi gli occhi, sto  
supino nel trifoglio,  
e vedo un quadrifoglio  
che non raccoglierò;

per tornare poi, in forma leggermente variata, al termine della poesia, che viene così suggellata da terminazione ossitona:

---

<sup>700</sup> PASCOLI 2012, pp. 373-379.

Un desiderio? Sto  
supino nel trifoglio  
e vedo un quadrifoglio  
che non raccoglierò.

L'ottava strofa, che riprende l'*incipit* della seconda e della diciottesima, viene invece replicata in trentanovesima posizione:

Socchiudo gli occhi, estranio  
ai casi della vita.  
Sento fra le mie dita  
la forma del mio cranio;

mentre la quarta torna alla ventiseiesima:

Belle come la bella  
vostra mammina, come  
il vostro caro nome,  
bimbe di mia sorella!

L'iterazione strofica è frequente in Gozzano, che continua a impiegarla in contesti non prettamente melici, come nelle poesie *Nemesi* e *L'ultima rinuncia*. Nella prima, componimento pseudo-dialogico di matrice filosofico-riflessiva in ventinove quartine di settenari quasi esclusivamente melici, la strofa-ritornello («Bada che non ti parlo / per acrimonia mia: / da tempo ho ucciso il tarlo / della malinconia») viene ripetuta a intervalli regolari in nona e diciottesima posizione; nella seconda, divisa in tre sezioni di sette, otto e ancora otto tetrastici di ottonari trocaici, ogni parte risulta aperta da una strofa ritornello («O Poeta, la tua mamma / che ti diede vita e latte, / che le guancie<sup>701</sup> s'è disfatte / nel cantarti ninna-nanna») e chiusa su una strofa a rime fisse in *-are*, in cui gli ultimi due versi sono costituiti dall'iterazione del verso-*refrain* «ma lasciatemi sognare», replicato una volta in più in posizione isolata al termine dell'intero componimento.

Sempre in area crepuscolare, la funzione fatica attiva in molte delle pseudo-dialoganti e teatrali para-canzonette di *PSL* di Moretti si serve dell'iterazione strofica e versale come veicolo di auto-promozione. I frequenti titoli alla forma interrogativa, ad esempio, tornando a ripetersi entro il corpo del testo, mantengono viva la

---

<sup>701</sup> *Sic.*

comunicazione con un interlocutore – non sempre identificato, talvolta l’anima o la poesia – che viene coinvolto e reso partecipe anche attraverso tutta una serie di soluzioni presentificanti: seriazioni anaforiche di pronomi, adoperati con funzione vocativa, apostrofi, interiezioni, comandi imperativi e ulteriori interrogazioni posti di frequente in apertura ai testi. Si esemplifica con due poesie, *Non ho remo* e *Non hai l’ali?*, dove l’iterazione versale si realizza secondo diversi livelli di esattezza e dove, accanto ad essa, la replicazione lessicale e le simmetrie sintattico-costruttive contribuiscono a connotare in senso diffusamente ritornellante tutto il corpo del testo; le diverse soluzioni ritornellistiche e le molteplici simmetrie testuali vengono evidenziate nel corpo dei testi attraverso varie soluzioni tipografiche:

*Non ho remo*

*Non hai l’ali?*

1 *Io? Rimango. Non ho remo.*  
 2 *Credetti d’aver l’ali,*  
 3 *ma invece io sono un mortale*  
 4 *e più che cantare gemo.*

*Ebbene, anima mia, **sali,***  
***sali** con me dove vuoi,*  
*librati a volo. Non puoi?*  
*Non hai l’ali? Non hai l’ali?*

5 *Ma tu, tu che sei pilota*  
 6 *e troppe cose non sai,*  
 7 *tu che non hai pianto mai*  
 8 *per una ragione ignota;*

*C’è un punto nero là, **chiedi***  
*a quel punto che ti dia*  
*le sue: io, anima mia,*  
*ho solamente due piedi.*

9 *tu che nella notte insonne*  
 10 *non hai tremando pensato*  
 11 *al profilo delicato*  
 12 *di una donna, a cento donne;*

***Chiama** la nostra sorella,*  
*la nostra suora modesta*  
*e dille: A darci t’appresta*  
*le tue ali, rondinella.*

13 *tu che illuso non ti sei*  
 14 *d’aver umida la gota,*  
 15 ***fuggi via, fuggi,** o pilota,*  
 16 *questa terra di pigmei.*

*Non t’ode. È entrata nel sole,*  
*s’è affogata nell’azzurro,*  
*non son nemmeno un sussurro*  
*lassù le nostre parole.*

17 **Io? Rimango, non ho remo,**  
 18 *non so d’antenne e di sarte:*  
 19 *rimango in preda a un’arte*  
 20 *vana che adoro e che temo;*

**Anima, anima mia, **sali,****  
***asseconda** il mio volere,*  
***fremi** di questo piacere*  
*che mi scuote. Non hai l’ali?*

21 *in preda agli sdegni, all’ira,*  
 22 *agli odii, al falso piacere,*  
 23 *col tristissimo dovere*  
 24 *di servire o di mentire.*

**O mia sorella divina,**  
**o mia sorella, **rimani,****  
***rimani** fino a domani,*  
*fino a domani mattina.*

25 ***Va’, fuggi** tu che sai*  
 26 *le glauche strade del mare,*  
 27 ***fuggi** via, **non ti stancare***

*Forse ai nostri davanzali*  
*verrà la rondine amica*  
*che ci doni questo par d’ali*



98 e poeu tórnela a dì  
 99 e allora... te comincet  
 100 a s'ciariss... a capi...  
  
 101 ... bolla d'aria nell'aria  
 102 parolla solitaria...  
 103 ... ferma, che se colora...  
  
 104 La te dà no l'idea  
 105 d'on sit avert e voeuij?...  
 106 te vèdet minga on praa?...

[...]

209 Studi de Rugabella!

210 «Telefona la Costanza  
 211 per savè cossa 'l voeur  
 212<sub>a</sub> a mezz dì»

212<sub>b</sub> «Cottelett  
 213 frett...  
 214 cottelett frett...»

215 responden da quella stanza.

216 «Cottelett frett...»

217 Hin qui do parolett  
 218 chì...  
 219 ciar e che te res'ciara...  
 220 ... che te padima lì...

221 Hin qui pezzoeu giazzaa  
 222 che cambien ai malaa  
 223 de la fever alta...  
 [...].

Se pur non mancano in Giotti esempi di iteratività canonica, visibili ad esempio in *Canzon de istà* (C) – che alterna ogni tre strofe tetrastiche (/p<sub>7</sub>apa/) il verso-*refrain* «O bel istà! mio istà!» –, o in *Per una ragazza qualunque di Trieste* (PE) – le cui prime tre stanze si aprono sul trisillabo con funzione vocativa «O fia» (schema astratto di base /x<sub>3</sub>p<sub>7</sub>a<sub>7</sub>p<sub>7</sub>p<sub>3</sub>a<sub>7</sub>/) –, diversi risultano i casi di impiego duttile delle soluzioni ritornellanti, di cui se ne vengono a riportare un paio. In *Felicità e malinconia* (PE) si realizza un tipo fluido di iteratività, giocata su elementi minimi, rimici e lessicali, fittamente e liberamente replicati in punta e all'inizio dei versi; si riporta il testo evidenziando tipograficamente gli elementi ritornellanti:

Xe la *felizità*  
i oci, e lui el cuor  
xe la malinconIA.  
I oci i xe del pitor,  
sua la *felizità*;  
cuor e malinconIA  
xe invece del poeta:  
i xe la mia poesIA.

E 'sta *felizità*  
e 'sta malinconIA  
strente le tegno, che  
no' le me scampi vIA.

Co le gavarò perse,  
co gavarò finì,  
luse mia, mia ombra,  
de sintirle, adio mi.

In *O pòvaro pitor (PE)*, invece, l'iterazione del v. 2 al termine del componimento si accompagna alla sua variazione, donando alla poesia una struttura circolare:

O pòvaro pitor  
che no' ga piturà,

là in quel gnente, diman,  
morto fra i altri morti,  
senza più oci,  
senza più man,

te se dispererà  
de no' 'ver piturà.

Qualcosa di simile accade nella bertolucciana *Alle mani di Wanda*, componimento polimetrico in tre tetrastici, il primo e l'ultimo dei quali terminanti con un verso-ritornello, singolarmente sdrucchiolo. La poesia, priva di intelaiatura rimica, vede inoltre compensata la propria irregolarità mediante ripetizioni lessicali («mani», vv. 1, 4, 11 e 12), anafore («Per voi», vv. 5, 6 e 9) e parallelismi (vv.11-12). Il verso-*refrain*, qui come nella poesia giottiana appena osservata, mette a fuoco il motivo propulsore della lirica:



- 1 O fredde mani di Wanda,  
 2 amiche timide del fuoco  
 3 fiorite di rossori,  
 4 mani dolci a stringersi.
- 5 Per voi il bucaneve appare  
 6 nelle gelide mattine azzurre,  
 7 per voi è confezionato il manicotto  
 8 sornione e frusciante.
- 9 Per voi una cicogna nera  
 10 ha rapito un piccolo anello,  
 11 mani fidanzate, mani d'un tempo,  
 12 mani dolci a stringersi.

Nella *IV* delle poesie raggruppate sotto il titolo comune *Dal vecchio quaderno (GT)* di Valeri la prima e la sesta delle sette quartine di settenari liberi a rima abbracciata che la compongono sono identiche. Come in Gozzano le strofe-ritornello estraevano dal flusso narrativo la costante lirico-sentimentale che aveva dato impulso alla poesia, allo stesso modo l'iterazione strofica ribadisce qui – in una cristallizzata chiarezza musicale – il nucleo concettuale, o sensitivo, dominante nel componimento:

O gran serenità  
 del pomeriggio estivo  
 pace del dì festivo  
 nella vecchia città.

La spiccata cantabilità del tetrastico, dovuta alla presenza di rima tronca, alla prevalenza del modulo giambico e alla concordanza tra metro e sintassi, contribuisce a restituire dapprima la calma immobile «del pomeriggio estivo» e quindi a recuperare la permeante sensazione di «serenità» persa al centro del componimento tra versi inarcanti («un rumor sordo, un piano / parlare, un suono blando», vv. 11-12) e frammentati («Che penso?... C'è qualcosa / che non so ricordare / bene; e pure obliare / non posso... C'è qualcosa...», vv. 13-16), conducendo così al trionfo, nell'ultimo tetrastico, delle «chiare monotonie», in una perfetta coincidenza tra verso e senso (vv. 25-28):

chiare monotonie  
 un po' tedio, un po' incanto,  
 soavissimo pianto  
 di mille nostalgie.

Tutt'altro che cantabile risulta invece la libera dislocazione del verso-*refrain* «solo, nei bagni pubblici», vv. 4 e 10, nei tetrastici di settenari della magrelliana *Nei bagni pubblici* (SA), cui si accompagna un'altrettanto libera distribuzione dei sintagmi-ritornello «nei bagni pubblici», vv. 1, 4, 8, 10, 14, e della parola-rima «dolore», vv. 2 e 11. Simmetrici risultano invece i riferimenti alla scrittura negli *incipit* di ciascuna stanza, a determinare poliptoti e figure etimologiche interstrofiche («scritte», «scrittura», «ho scritto», «si scrive», vv. 1, 5, 9 e 13). La saturazione e la chiusura claustrofobica che derivano da questa fitta rete di richiami vengono marcare, nel giro breve e nervoso del settenario libero, l'isolamento e la solitudine «del giovane che scrive, / solo, nei bagni pubblici.» Soltanto nella distensione endecasillabica finale il «colloquio muto» dello scrivente con «chi l'ha preceduto» sembra superare i chiusi confini dei «bagni pubblici», in una prospettiva d'odio condiviso ed esteso che pure, in definitiva, rimane espresso solo entro quei medesimi confini. Nel momento in cui la canzonetta, persa la sua dolcezza melica, si piega a motivi civili e solo secondariamente lirici, dello stilema iterativo si vengono a selezionare potenzialità diverse rispetto a quelle musicali, incrementando in particolare quelle espressivo-ossessive:

Le scritte nei bagni pubblici  
mi dicono il dolore  
del giovane che scrive,  
solo, nei bagni pubblici.

Solo, con la scrittura  
di chi l'ha preceduto,  
in un colloquio muto,  
fitto, nei bagni pubblici.

Anch'io una volta ho scritto,  
solo, nei bagni pubblici,  
affidando il dolore  
agli insulti peggiori.

Qui si scrive soltanto  
di odio, nei bagni pubblici,  
ma di un odio che gira  
come una sigaretta fra compagni.

### 5.4.2 *Aspetti prosodici*

Nelle seguenti sezioni si verrà a osservare il comportamento prosodico tanto delle canzonette e para-canzonette isosillabiche che di quelle polimetriche. Per le prime si verrà a rilevare la presenza o l'assenza di particolari specializzazioni meliche delle misure, per le seconde si espliciteranno le modalità di accordo ritmico tra versi. Seguono dunque otto sezioni dedicate rispettivamente alle misure inferiori alla lunghezza settenaria, al settenario, nelle sue varianti libera e melica, all'ottonario nelle sue varie morfologie, al novenario ad anfibrachi, al decasillabo anapestico, all'endecasillabo melico di ritmo dattilico, al doppio quinario e ai componimenti polimetrici.

#### 5.4.2.1 *Versi brevi inferiori al settenario*

Non particolarmente frequente risulta il recupero dei versi brevi inferiori al settenario nella produzione canzonettistica novecentesca e dei primi anni Duemila.

*Il giuramento* di Gozzano (VR), in sei esastici indivisi, si compone di senari che, costantemente accentati sulla 2<sup>a</sup> sillaba, mimano le cadenze proprie del canto popolare<sup>704</sup>; si esemplifica con le prime due strofe:

Ritorna col redo,  
mi guarda sott'occhi;  
un bacio le chiedo:  
mi fissa nelli occhi  
con occhi sicuri –  
e vuole  
    che giuri.

– O molle trifoglio,  
o mani di gelo!  
Che bene ti voglio!  
Ti giuro sul cielo! –  
Solleva una mano,  
mi dice:  
    «è lontano!»

---

<sup>704</sup> Cfr. GOZZANO 2012, p. 103, n. 1.

In quattro tetrastici di quinari si organizza invece la già osservata *Nei campi (TT)* di Betocchi (vv. 1-8):

Ad uno ad uno  
contiamo i giorni  
pel grano azzurro  
che all'erta sta:

nell'infantile  
campo il sussurro  
senza una spiga  
già teme: e va

[...].

Versi brevi e brevissimi si ritrovano poi nelle strofette a base tetrastica di Penna. In *S* «*Felice dono*» e «*Sotto un cielo*» si compongono rispettivamente di quinari e quadrisillabi; questi ultimi, in una ricostruzione intersversale, restituiscono regolari ottonari trocaici tutti in rima più o meno perfetta tra loro:

Felice dono  
la vita mia.  
Lieto abbandono  
l'ortografia.

Sotto un cielo  
tutto azzurro  
cosa aspetto  
cosa anelo?  
Tutto è pace  
ma c'è un velo  
di tristezza  
che non chiedo.

Interessante appare, poi, in *GL* di Ruffilli la combinazione strutturalmente regolata di quinari e senari prevalentemente ritmati nella lassa riportata in corsivo tra le pp. 32-33; dei suoi ventisei versi i primi due, il quarto e gli ultimi due sono infatti quinari mentre tutta la parte centrale – ad eccezione di due settenari in dodicesima<sup>705</sup> e ventesima posizione – è occupata da senari accentati costantemente sulla 2<sup>a</sup> sillaba. La bipartizione retorico-sintattica di questi ultimi, ad opera della figura dell'antitesi, favorisce il rapido vorticare del ritmo fino al cambio di cadenza finale, che riconduce al passo lento dell'inizio, risolvendo tutta l'affannosa corsa nella calma protettiva di un «Porto sicuro». L'incalzare del verso breve, tipico dell'epos civile, viene qui dunque

---

<sup>705</sup> Questo primo settenario può tuttavia essere facilmente ricondotto alla misura senaria grazie ad anasinafe, favorita dalla continuità sintattica dell'unità logica che si snoda tra i vv. 11 e 12.

prestato alla restituzione dell'affanno tormentoso e del dolore di un malato terminale di AIDS, condizione cui si vorrebbero opporre pace e riposo, fossero anche quelli della morte.

1	<i>Porto sicuro</i>	1	4
2	<i>perno del giorno</i>	1	4
3	<i>che svolta rapace</i>	2	5
4	<i>rotte le sponde</i>	1	4
5	<i>nel tuffo nel pozzo</i>	2	5
6	<i>in mezzo alle onde</i>	2	5 <sup>706</sup>
7	<i>nel fondo che abbaglia</i>	2	5
8	<i>intanto che smorza</i>	2	5
9	<i>che giace e che vola</i>	2	5
10	<i>arreso e ribelle</i>	2	5
11	<i>disceso salito</i>	2	5
12	<i>all'averno alle stelle</i>	3	6
13	<i>tracolla deraglia</i>	2	5
14	<i>frigore e caldana</i>	2	5
15	<i>col peso smarrito</i>	2	5
16	<i>che calca e che salta</i>	2	5
17	<i>si piega e ribalta</i>	2	5
18	<i>cavalca si sforza</i>	2	5
19	<i>sul cuore fiumana</i>	2	5
20	<i>di una notte di pace</i>	3	6
21	<i>al bordo concluso</i>	2	5
22	<i>lo spazio che regga</i>	2	5
23	<i>recluso condotto</i>	2	5
24	<i>di sotto di sopra.</i>	2	5
25	<i>Che lo protegga</i>	4	
26	<i>che lo ricopra...</i>	4	

In quattordici strofette tetrastiche più un ultimo pentastico di quinari irregolarmente rimati intra- e interstroficamente si compone *Richiamo* di Paolo Maccari (FM). Il discorso accorato che l'autore rivolge al proprio «maestro» morente, Luigi Baldacci, viene sviluppato attraverso un ritmo rapido e nervoso, tramite una sintassi scorciata ed ellittica e per mezzo di ossessive iterazioni lessicali («niente») e foniche (/t/). La cantilena da canzonetta, pure sostenuta dalla ricorrenza di rime tronche – prevalentemente disposte in sede di pausa sintattica e metrica (vv. 3, 10, 40, 42 e 49) – e di versi sdrucchioli anarimici – di norma collocati in sede d'apertura metrica (vv. 5 e 29) o in posizione sintattica pre-finale (v. 34) – perde, ora nella secca brevità e asciuttezza delle proposizioni, ora nel loro ansimante e scattoso dilatarsi per subordinazione

<sup>706</sup> Si legge con dialefe prima della tonica di «onde».

relativa, la propria levità, compromessa anche dalle dure percussioni foniche sulle dentali che dominano in sede rimica e, in generale, in punta ed entro i versi. Il ritmo dunque, che sia risolto nel breve e drammatico giro della quartina (vv. 13-16 e 37-40) o trascinato come in apnea per diverse stanze (vv. 41-61), risulta pestato piuttosto che cantato, diventando correlativo formale della specifica situazione rappresentata e, più in generale, del dolore e della morte quali condizioni ineluttabili dell'esistenza umana (vv. 50-52):

1 Tra poco il niente  
2 che t'ha inghiottito  
3 ti finirà,  
4 sarai quel niente.

5 Ancora il battito,  
6 colpi di vento,  
7 tenui folate  
8 di ciò che fosti.

9 Ancora mostri  
10 vitalità.  
11 Per poco ancora.  
12 Ancora poco.

13 Vicino al niente  
14 che tu alimenti,  
15 che ti ha fasciato,  
16 brevi sussulti:

17 le nostre forze,  
18 le tue e le mie,  
19 unite insieme  
20 a trattenerci.

21 Provo dolore  
22 ma ancora brevi  
23 baluginii,  
24 poi tutto niente.

25 Evanescente,  
26 ancora t'amo,  
27 ma ciò che siamo  
28 non lo ignorasti:

29 insopportabili  
30 disattenzioni  
31 che l'uno all'altro  
32 donano oblio,

33 cancellature  
34 che si regalano  
35 onde d'oblio:  
36 battiti spenti.

37 Tutto quel niente  
38 che t'ha inghiottito  
39 che tu hai invaso<sup>707</sup>  
40 sbreccia il mio tu.

41 Di te so meno  
42 sempre di più,  
43 tu non sai più  
44 se mi dispero

45 o son sereno  
46 in questo meno  
47 che ti divora  
48 e che non tardi

49 abiterò,  
50 con te e con gli altri  
51 coinquilini<sup>708</sup>  
52 innumerevoli,

53 gli sconosciuti  
54 che ormai soffrendo  
55 siam diventati  
56 grazie a quel niente

57 in cui credesti  
58 (quasi con foga  
59 per troppa vita)  
60 finché, maestro,  
61 tu non lo fosti.

---

<sup>707</sup> Si legge con dialefe dopo «tu», qui considerato tonico per resa enfatica in relazione all'«altro «tu»» del verso che segue.

<sup>708</sup> Si legge con dieresi.

#### 5.4.2.2 Settenario melico e settenario libero

Nel Novecento la specializzazione melica del settenario viene di norma persa, tanto che nei componimenti canzonettistici e para-canzonettistici settenari di 4<sup>a</sup> si trovano normalmente compaginati con quelli di 3<sup>a</sup>.

Nei componimenti para-canzonettistici morettiani il settenario è sempre accentato in modo libero: così negli esastici di *Nostra mensa* (*Fr*) e in quelli di *Teda* e *Fior di Bugia* (*PTG*), così nelle strofette esastiche e tetrastiche della terza sezione di *In cucina* e di *Mia madre risponde* (*GF*) e così infine nelle strofe irregolari di *Corazzini e Gozzano* e di *Tono epigrammatico* (*DSD*). Si esemplifica con la penultima delle poesie citate, dove è possibile riconoscere nel tono paradossalmente leggero e quindi ironico, nella suddivisione in quartine e cripto-quartine, nella regolarità rimica e nel suggello finale su rima tronca le tracce di un gusto canzonettistico non del tutto offuscato dagli scarti del ritmo:

Lasciar nome non vano,	2-3	6
un fresco caro nome,	2 4	6
morendo presto come	2 4	6
Corazzini e Gozzano.	3	6
E bello è che i poeti	2	6
se ne vadano in fretta,	3	6
poiché nessuno aspetta	2 4	6
da questi altri segreti;	2-3	6
così al mondo di là	2-3	6
senza giovani affanni	1 3	6
si sa d'aver vent'anni	2 4	6
nella posterità.		6

Anche nelle rare canzonette in settenari di Valeri (*Dal vecchio quaderno IV*, in *GT*; *Mandorlo*, *Magnolia* e *Bambina* in *TM*; *Canzonetta* in *FDC*; «*I giorni, i mesi, gli anni*» in *CV*) il profilo accentuale del verso risulta prevalentemente libero, fatta eccezione per *Bambina* dove l'unico *ictus* di 3<sup>a</sup> (v. 3) presenta contraccanto di 2<sup>a</sup>. In quest'ultima poesia si osservino inoltre la formula sillabica speculare ([5 7 7 7 / 7 7 7 5]) e l'accostamento canonicissimo tra le misure settenaria e quinaria, che, fuse per epianasinalefe, vengono a ricomporre in chiusura di componimento la cadenza di un



endecasillabo accentato in 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sillaba («ch'esce dal mallo scuro, / ignudo e puro», vv. 7-8):

1	E te, bambina,	2	4
2	presa nell'ampia veste	1	4 6
3	color notte marina,	2-3	6
4	a cosa t'assomiglio?	2	6
5	Al tenero gheriglio	2	6
6	di pelle bionda e fina	2	4 6
7	ch'esce dal mallo scuro,	1	4 6
8	ignudo e puro.	2	4

Profili accentuali tendenzialmente liberi si osservano anche nei cinque componimenti a base settenaria rintracciabili nel *corpus* canzonettistico di Bertolucci: *I giorni (LC)*, *Fine stagione (LC)*, *A Ponte Garibaldi (TI)*, *Amore coniugale (TI)* e *All'improvviso (TI)*. Come si avrà modo di sottolineare illustrando le realizzazioni polimetriche dell'autore, le canzonette bertolucciane tendono sempre verso una certa libertà compositiva, bilanciando però le componenti regolari e quelle irregolari in modo che alla fine le une non prevalgano sulle altre. A fronte di un prevalente isosillabismo, dunque, si osserva in primo luogo la compresenza di scansioni accentuali concorrenti e, in seconda battuta, l'allentamento o del vincolo rimico o di quello strofico. D'altra parte, a fronte di oscillazioni sillabiche più significative, si osservano il ripristino dell'intelaiatura rimica e una più razionale organizzazione strofica.

Ne *I giorni* i settenari melici e quelli con *ictus* di 3<sup>a</sup> si combinano quasi in perfetto equilibrio, mentre si contano ben tre versi con accenti ribattuti in 2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> sede. Mancano del tutto le rime in punta di verso, sostituite talvolta da qualche assonanza (vv. 2-3 e 6-7), mentre solido resta l'isostrofismo:

1	A che solenni e dolci	4	6
2	parvenze ora s'affida	2-3	6
3	la tua, la nostra vita	2	4 6
4	che il sole alto degli anni	2-3	6
5	con pio raggio rischiara.	2-3	6
6	Giovinezza è ormai questa	3	5-6
7	così ardente pazienza	3	6
8	dei giorni che si seguono	2	6
9	sotto un cielo lontano	1	3 6
10	scolorito dal tempo.	3	6

In *Fine stagione* si rileva la predominanza del settenario con *ictus* portante di 3<sup>a</sup>, secondo la prassi compositiva di *LC*<sup>709</sup>, mentre la presenza di ipometrie (vv. 3 e 5) e di dilatazioni versali (v. 11) viene compensata da una rigorosa gabbia strofico-rimica:

1	Il mio dolore è quieto,	4	6	
2	sta con me, non va via,	3	6	
3	mi fa compagnia	2	5	
4	il suo caro segreto.	3	6	
5	Gli anni sono in me	1	3	5
6	illuminati e tristi,	4	6	
7	oh, perché non venisti,	1	3	6
8	non tornasti, perché?	3	6	
9	Questa sera l'inverno	1	3	6
10	è più chiaro a occidente,	3	6	
11	forse la stagione morente	1	5	8
12	ci saluta in eterno.	3	6	

Il rapporto tra i due profili accentuali viene apparentemente a invertirsi in *All'improvviso ricordando (TI)*, componimento in tre tetrastici più un verso isolato finale, in cui prevale, con sei occorrenze su nove, la variante melica del settenario; tuttavia, la presenza ai vv. 2, 3, 7 e 10 di misure sillabicamente e ritmicamente differenti (rispettivamente un quinario, un ottonario, un senario e un trisillabo) e le frequenti e forti inarcature intra- (vv. 2-3, 6-7, 7-8, 10-11) e interstrofiche (vv. 4-5 e 8-9), che compromettono l'autonomia ritmico-semantica del verso e della strofa, vengono a movimentare il profilo ritmico della poesia, che trova solo parziale compensazione nella tendenziale regolarità delle corrispondenze rimiche (/apsa bppb cd,pc dt/):

1	Bambine nere e rosa.	2	4	6
2	fiere di primi	1	4	
3	incarichi, in coppia rapida	2	5	7
4	la strada polverosa	2	6	
5	le rapiva lontano,	3	6	
6	cicliste perse, ormai	2	4	6
7	su altre siepi l'ombra	1	3	5
8	trascorrea all'umano	3	6	
9	sospiro della brezza	2	6	

<sup>709</sup> MAGRO 1999, p. 129.

10	e già	2	
11	tornavano distanti	2	6
12	nell'obliqua dolcezza	3	6
13	del sole e dell'età.	2	6

Blocchi ritmici omogenei si alternano invece ne *L'amore coniugale*, poesia indivisa di dodici versi ripartibili, sulla base dello schema rimico, in tre tetrastici (/abbacddceffe/). Moduli sintattici paralleli contribuiscono a marcare le isoritmie (vv. 4-6) mentre al v. 9 si affida agli *ictus* ribattuti di 2<sup>a</sup>-3<sup>a</sup> il compito di modulare il passaggio da un tipo accentuale all'altro. Il v. 11, ipermetro per un'unità sillabica, conforma il proprio ritmo a quello del settenario di 3<sup>a</sup> che precede, mentre il verso finale chiude con cadenza giambica, la stessa su cui era iniziato il componimento.

1	Ma se la pioggia cade	4	6
2	la camera s'oscura...	2	6
3	L'amore ancora dura	2	4 6
4	che le gocce più rade	3	6
5	la finestra più chiara	3	6
6	i tuoi occhi più neri	3	6
7	e oggi come ieri	2	4 6 <sup>710</sup>
8	come domani. Amara	1	4 6
9	sui tetti umidi brilla	2-3	6
10	la giornata nel sole	3	6
11	che si volge sulle viole	3	7
12	risorte stilla a stilla.	2	4 6

Fatta eccezione per l'ipometria del v. 6, *A Ponte Garibaldi* presenta infine una struttura strofica, rimica e sillabica pressoché perfetta, riassumibile nello schema /a<sub>7</sub>bba : **b<sub>7</sub>a<sub>6</sub>b<sub>7</sub>a<sub>7</sub>/**. Restano vari invece i profili ritmici dei versi, ancora una volta alternati in blocchi compatti:

Qui nel sole la gente	1	3	6
che ancora non lo schiva –	2		6
ancora non arriva	2		6
giugno che già si sente –	1	4	6
ma l'attraversa, viva		4	6
e beata, gente		3	5
del mio secolo, viva		3	6
in quest'ora lucente...		3	6

<sup>710</sup> Si legge con dialefe prima della tonica di «oggi».

Libertà accentativa e un certo indulgere su cadenze meliche si alternano anche nelle odi-canzonette betocchiane contenute in *RVS*. In *Ode per una cosa effimera*, in dodici quartine di settenari per un totale di quarantotto versi, i profili dei settenari con *ictus* di 3<sup>a</sup> superano di poco, con ventisei occorrenze, la somma di quelli melici (diciassette) e di quelli accentati in 1<sup>a</sup> sede e scarichi di *ictus* al centro (cinque); malgrado questo generale bilanciamento, le prime quartine risultano decisamente dominate dal tipo di 3<sup>a</sup>:

1	Dalla tua solitudine		3	6
2	alla qual sempre anelo,		3-4	6
3	pallido muto cielo	1	4	6
4	ogni attendere è inutile;		3	6
5	se schiarisci pupilla		3	6
6	sopra i piani lontani	1	3	6
7	i miei appelli son vani,		3	6
8	non dismagli favilla.		3	6
9	Ma tra i grani acquattato		3	6
10	sto ad attender parola,	1	3	6
11	dentro un'aria che vola	1	3	6
12	se sei in vento mutato.		3	6
13	Vento, per vie recondite	1	4	6
14	cerchi chi non conosci:	1	3	6
15	tra le granella scosci		4	6
16	verde fosco dal tenero;	1	3	6
	[...].			

D'altra parte in *Ode degli uccelli*, in otto tetrastici di settenari, quinari e novenari organizzati e rimati secondo lo schema /a<sub>7</sub>b<sub>5</sub>b<sub>7</sub>a<sub>9</sub>/, il ritmo del verso si orienta più sensibilmente verso cadenze meliche con undici occorrenze su sedici settenari presenti; i quinari e i novenari vengono talora a sostenere la specifica cadenza dei settenari limitrofi, talora – specie i novenari – a contraddirla:

1	Desiderabil vita		4	6
2	degli uccelli! Essi		3-4	
3	che allegrano i recessi	2		6
4	del bosco con l'argentea dita!	2	6	8

5	Uno ne vidi, passero	1	4	6
6	solingo e stento	2	4	
7	ripiumato di vento	3	6	
8	delirare che lo sfamassero:	3		8
9	e udii il canto che modula	2-3	6	
10	e intatto sperde	2	4	
11	tra gli imi cieli e l'erbe	2	4	6
12	una vertiginosa lodola.			6 8
13	Stanno nella pia notte	1	5-6	
14	i rosignoli;		4	
15	con la luna star soli	3	6	
16	in fronde tra il vento corrotte!	2	5	8
17	E dove l'onde fanno	2	4	6
18	un quieto lago,	2	4	
19	abita il volo vago	1	4	6
20	d'alcuni, diletto e inganno.	2	5	8 <sup>711</sup>
21	Arde l'uccel fenice	1	4	6
22	d'ardere, e nasce	1	4	
23	l'uccel fenice: pasce	2	4	6
24	in sé il cigno duol che l'uccide.	2-3	5	8
25	Indefinito vivere		4	6
26	degli uccelli! Essi		3-4	
27	canta quest'ode, i messi	1	4	6
28	della vita che andremo a vivere:	3	6	8
29	quando risaliremo	1		6
30	in fiumi azzurri	2	4	
31	e in celesti sussurri		3	6
32	verso la volontà del cielo.	1		6 8

Quasi del tutto melica è poi *Pastorale* (AP), caratterizzata da una spiccata musicalità che viene restituita, oltre che dal pressoché costante iterarsi del modulo giambico, dalle numerose rime e corrispondenze al mezzo che, fissate o meno dallo schema (/a<sub>7</sub>(a<sub>5</sub>)bc(c<sub>5</sub>)bc/), si moltiplicano entro e tra le stanze. Concorre alla cantabilità del componimento anche la sintassi lineare e giustappositiva, lievemente complicata solo nell'ultima strofa dall'iperbato dei vv. 19-20. Il rapporto tra metro e discorso, inoltre, risulta solo appena increspato da alcuni *enjambement*, per lo più tradizionali, che anche quando superano il confine strofico vengono a flettere il verso all'interno un movimento

<sup>711</sup> La misura è realizzabile a prezzo di dialefe tra la sillaba postonica di «diletto» e la seguente congiunzione «e». Con sinalefe il verso si legge come un novenario ipometro di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>.

sintattico sinuoso, fondato sull'accostamento di membri coordinati. Si riporta il testo evidenziandone la trama rimico-fonica:

1	Al vento, alla pru <u>INA</u>	2	6
2	l'acqua rov <u>INA</u> al b <u>OscO</u> ,	1	4 6
3	la bestia s'inac <u>ERBA</u> ,	2	6
4	e s'arrov <u>ELLA</u> al f <u>OscO</u>	4	6
5	gi <u>OrnO</u> , e s'indura, l' <u>ERBA</u> :	1	4 6
6	col cuor dove già in <u>ALBA</u>	2-3	6
7	come sci <u>ALBA</u> lant <u>ERNA</u>	1	3 6
8	l'inv <u>ERNo</u> , il pecor <u>ARO</u>	2	6
9	col fl <u>AutO</u> am <u>ARO</u> sv <u>ERNA</u>	2	4 6
10	mandrie dal passo av <u>ARO</u> .	1	4 6
11	Ed ora andranno i pr <u>ATI</u>	2	4 6
12	di bel <u>ATI</u> e di rosei	3	6
13	musi fiut <u>AnTI</u> inc <u>OLMI</u> ,	1	4 6
14	e neri gli <u>OLMI</u> ai crocei	2	4 6
15	alb <u>OrI</u> , e bianchi i s <u>OmMI</u>	2	4 6
16	crinali: e dove inc <u>OnCA</u>	2	4 6
17	la neve d <u>OICA</u> al vento,	2	4 6
18	diran d'avere ud <u>ITA</u>	2	4 6
19	della smarr <u>ITA</u> al tempo	4	6
20	d'estate ancor, la squ <u>ILLA</u> .	2	4 6

In generale, comunque, la varietà accentativa resta una costante anche nelle più cantabili poesie betocchiane, come per esempio in *Dell'acqua d'aprile (RVS)*, sistema strofico doppio dove il settenario con *ictus* di 3<sup>a</sup> e la variante melica tendono a bilanciarsi con una lieve predominanza del primo tipo (su trenta versi, infatti, la metà presenta accento di 3<sup>a</sup>, dodici hanno profilo melico, uno è contraccettato di 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> e due risultano scarichi di *ictus* al centro):

1	Col tuo peso fluente	3	6
2	piovi pioggia d'aprile,	1	3 6
3	del candor d'occidente	3	6
4	pieno il ventre gentile:	1	3 6
5	e sorgi dalle schiume	2	6
6	marine, e pieni il fiume.	2	4 6
7	Pur sai le stormenti isole	2	5-6
8	che sepolte nel mare	3	6
9	agitan le sonnifere	1	6
10	ombre di palme rare:	1	4 6
11	e l'onda vagolante	2	6
12	sotto il ciel delirante.	1	3 6

13	Ma nulla vedi, e solo	2	4	6
14	dici: – tornerò presso	1		5-6
15	il bosco dell’assiolo,	2		6
16	il campo del cipresso;	2		6
17	e sui campi già arati	3		6
18	umidamente fiati.	4		6
19	Or ti vedo sull’umida	1	3	6
20	terra con nube tarda	1	4	6
21	baloccarti alla tumida		3	6
22	gemma gonfia e gagliarda:	1	3	6
23	or ti vedo alle prata	1	3	6
24	belverde intemerata.	2		6
25	Niuno ti dice cessa;	1	4	6
26	dai conventi alle ville,		3	6
27	monacata o contessa		3	6
28	ti travagli per mille;		3	6
29	e speranza hai nel grembo		3-4	6
30	del femminile tuo nembo.		3	5-6

In *Di primavera* (AP), invece, nonostante la sostanziale libertà prosodica, si stabilisce un tipo di cantabilità più fluida, fondata su una sintassi allineativa e parallela, solo debolmente ipotattica e dal flusso serpentino; concorrono alla musicalità del componimento anche le frequenti rime, a contatto o riprese a breve distanza in punta ed entro i versi (ad esempio vv. 18, 19-21 e 22). Il discorso fluente e trapuntato di numerose eco foniche ricorda – non fosse per il costante isosillabismo appena incrinato ai vv. 15-16 – gli esiti melodici della strofe lunga dannunziana:

1	Sento all’odor di pioggia	1	4	6
2	le pianure snebbarsi,		3	6
3	un imo coro spandersi	2	4	6
4	dovunque, che si alloggia	2		6
5	tra i nubilosi rami,		4	6
6	che si sforza di sorgere		3	6
7	su dall’erbe calpeste,		3	6
8	che mi prende le mani		3	6
9	e me le porta agli occhi		4	6
10	freddi de miei ricordi,	1	4	6
11	ch’io tremando li tocchi		3	6
12	per ricordarmi; sento		4	6
13	l’augel dell’ansia triste	2	4	6
14	di primavera, d’ali		4	6

15	soffici, che non esiste	1	7
16	forse, sopra i rami:	1 3 5	
17	ed in me giovinetto	3	6
18	il vento che sul greppo	2	6
19	ruzza a fuggir sì presto	1 4	6
20	ch io non so se più schietto	3	6
21	e' fu mai di così:	3	6
22	l'onda che si ricorda	1	6
23	di me, beata! ai transiti	2 4	6
24	del vento lo asseconda	2	6
25	d'ogni memoria. E sale	1 4	6
26	un vento spensierato	1	6
27	di laggiù, dov'è andato	3	6
28	a piovere, che vale	2	6
29	tutto, e sul mio passato	1	5-6
30	soffia le sue gioconde	1	6
31	lacrime della pioggia	1	6
32	lontana, e le confonde	2	6
33	col mio pianto nel prato.	3	6

La cantabilità delle odi-canzonette e delle para-canzonette betocchiane, dunque, quando non si rifaccia più decisamente al modello melico settecentesco, si assesta su soluzioni più libere e moderne, fino a ribaltare, nelle quartine di *Nel cortile di quand'ero ragazzo* (ESM), il paradigma melico nel suo opposto, scegliendo come verso pressoché costante quello accentato sulla 3<sup>a</sup>, determinando così una nuova inerziale melodia ritmica che trova il perfetto suggello canzonettistico nella coppia di rime tronche bacciate che chiude il componimento:

1	O cortile nel sole!	3	6
2	ombra e sole che rendi	1 3	6
3	quello di cui tu splendi	1	6
4	alla quiete che vuole.	3	6
5	Come i tetti si librano	1 3	6
6	in frastagli fantastici	3	6
7	io ne vedo sui lastrici	3	6
8	i fantasmi che liberano.	3	6
9	Passo passo scavalco	1 3	6
10	quelle aeree terrazze	3	6
11	dove fu di ragazze,	1 3	6
12	ed ora è d'ombre il canto.	2 4	6



13	È il mio piede che è pazzo	3	6
14	o l'azzurro s'arrende?	3	6
15	Un filo a piombo pende	2	4 6
16	dal mio cuor di ragazzo.	3	6
17	Pesa il mio cuore: salta	1	4 6
18	la mia anima: vivo	3	6 <sup>712</sup>
19	come quello che scrivo,	1	3 6
20	di qualcosa che salta	3	6
21	e che mortifica. Ave,	4	6
22	o dolcissima chiave	3	6
23	della mia eternità:	3	6
24	o mio piombo che sa.	3	6

Lo stesso rovesciamento di ruoli è visibile anche nella caproniana *Sono donne che sanno* (*F*), componimento cantabile dominato da uno stile lieve e da un tema leggero, dove la variante con *ictus* di 3<sup>a</sup> soppianta quella melica, imponendo una nuova cadenzata cantilena, sottolineata dalle rime alternate che suggellano i quattro distici:

1	Sono donne che sanno	1	3	6
2	così bene di mare		3	6
3	che all'arietta che fanno		3	6
4	a te accanto al passare		2-3	6
5	senti sulla tua pelle		1	6
6	fresco aprirsi di vele		1	3 6
7	e alle labbra d'arselle		3	6
8	deliziose querele.		3	6

Esclusività del tipo di 3<sup>a</sup> si riscontra anche in un'altra poesia caproniana, «*Era un grido nel grigio*» (*C*), dove la marcata inerzia è sottolineata dalle frequenti rime a contatto (vv. 6<sub>a</sub>-6<sub>b</sub>, 7-8, 9-10, 11-12, 13-14<sub>b</sub>, 16-17), dalle forti allitterazioni (di /c/, v. 3, e /p/, v. 4), dalle assonanze (*grido* : *grigio*, v. 1), nonché dalla costruzione parallela dei vv. 1 e 11, 2 e 12, 15 e 16, 15 e 18.

1	(Era un grido nel grigio	1	3	6
2	consumato nell'etra		3	6
3	delle case il colore		3	6

<sup>712</sup> Per ottenere la misura si legge con dieresi d'eccezione su «mia» e successiva sinalefe di -a con la tonica di «anima».

4	sulla piazza di pietra	3	6
5	del tuo abito, ligio	3	6 <sup>713</sup>
6 <sub>a</sub>	all'andazzo.	3	
6 <sub>b</sub>	Da un mazzo		6
7	di garofani, un rosso	3	6
8	sanguinoso era mosso	3-4	6
9	al mio viso, donato	3	6
10	con tristezza al peccato.	3	6
11	Era un grido nel vento	1	3 6
12	doloroso l'argento	3	6
13	così vecchio dell'acque	3	6
14 <sub>a</sub>	del tuo fiume.	3	
14 <sub>b</sub>	Nell'acque		6
15	la tua effigie matura	3	6
16	era fuoco di brace,	1	3 6
17	era amore verace	1	3 6
18	la mia rossa paura).	3	6

Si viene così a definire nel primo Caproni una cantabilità stabilita non più su convenzioni esterne che derivano dalla tradizione, quanto su una norma endogena, cui si rifà anche la plastica struttura delle strofe, organizzate in base a principi logico-sintattici e sfrangiate su versi a gradino che mettono a nudo rime al mezzo (v. 6) e che, evitando l'inarcatura sintattica, invitano a pause espressive che non offuscano del tutto la sottesa unità metrica e ritmica del componimento.

Il modulo di 3<sup>a</sup> selezionato nelle prime raccolte caproniane riappare poi, a tratti, nella produzione matura dell'autore, come accade, ad esempio, nel fulminante epigramma in appendice al *PE* «*Brezze e vele sul mare*»:

Brezze e vele sul mare:	1	3	6
dei pensieri da nulla.		3	6
Ma che spinta imparare		3	6
cos'è mai una fanciulla.		3	6

Tuttavia, negli altri rari casi in cui il settenario appare in serie isometriche esso tende, sia nella prima (*Senza titolo* in *F*, «*Dove l'orchestra un fiato*» in *C*)<sup>714</sup> che nella

<sup>713</sup> Per ottenere la misura si legge con dieresi d'eccezione su «tuo» e successiva sinalefe di -o con la tonica di «abito».

successiva produzione (*A Ferruccio Ulivi in SP*), ad assumere un profilo libero, cui fa parziale eccezione la tendenzialmente melica *E ancora (F)*<sup>715</sup>. Particolarmente interessante l'esito della libera cadenza in *A Ferruccio Ulivi* cui si associa «la spontaneità e asimmetria della tradizione orale, [...] del parlato»<sup>716</sup>, in un impasto ritmicamente e stilisticamente vario:

Che aria fina fina	2 4 6 <sup>717</sup>
di Firenze – che fiore	3 6
d'intelligente odore	4 6
penetrato nel cuore!	3 6
Ferruccio mio, ti scrivo	2 4 6
perché in petto ho ancor vivo	3 5-6
un ago. E chi potrebbe	2 4 6
a voce dirti ch'ebbe	2 4 6
in te un vino il dolore?	2-3 6
Vedilo nel luore	1 6
di questi versi: cuore	2 4 6
che ha bruciato le vele.	3 6
E, acuti vetri o vere	2 4 6
sillabe, a lungo tocchi	1 4 6
l'unghia tua questo Giorgio	1 3 6
cui recasti Betocchi.	3 6

In settenari liberi sono anche le rare canzonette in tetrastici rimati più o meno regolarmente di Penna:

I tuoi occhi infernali	3 6	Il mio amore è furtivo	3 6
non mi guardano più.	3 6	come quello di un povero.	1 3 6
Sento nascere ali	1 3 6	Ognuno può rubarlo.	2 4 6
in me. Già guardo in su.	2 4 6	Ed io dovrò lasciarlo.	2 4 6
Solcano verdi prati	1 4 6	Per ciò, fiume silente,	2-3 6
leggeri treni neri	2 4 6	per ciò, mio dolce colle,	2 4 6
e scordano, beati,	2 6	io non posso chiamarlo	3 6
le stazioni di ieri.	3 6	amor semplicemente.	2 6
Ove – ferme le ore	1 3 6 <sup>718</sup>	Ma tu, colle dorato,	2-3 6
su attoniti quadranti –	2 6	e tu, mio fiume molle,	2 4 6

<sup>714</sup> Si veda ZUCCO 2005<sub>b</sub>, p. 106: «è questo [il settenario] l'unico verso utilizzato dal primo Caproni in sequenze isometriche».

<sup>715</sup> Cfr. in proposito ZUCCO 2005<sub>b</sub>, pp. 105-106.

<sup>716</sup> RABONI 1977, p. 115.

<sup>717</sup> Per ottenere la misura occorre supporre dialefe prima della tonica di «aria».

<sup>718</sup> Per ottenere la misura è necessaria dialefe prima della tonica di «ore».

ritorna un vago amore alle cose vaganti.	2 4 6 3 6	sapete che il mio amore davvero è un grande amore.	2 6 2 4 6
Partire è ancora lieve se ti lasci alle spalle – dimentico – la neve che scende al fondo valle.	2 4 6 3 6 2 6 2 4 6	Il pericolo odiato per adesso non c'è? ma voi sapete, amici, che nel mio cuore è.	3 6 3 6 2 4 6 4 6 <sup>719</sup>
		Piangere mi vedrete, o voi sempre felici, non come piango già, non di felicità.	1 6 2-3 6 1 4 6 1 6

Libertà accentativa si rileva anche nei quattro pentastici indivisi e irregolarmente rimati, chiusi su verso isolato, della fortiniana *Del tuo timido gatto...* (PS); al metro della canzonetta, oltre che la strofa pentastica e l'isosillabismo settenario, alludono anche le terminazioni sdruciole anarime che nell'ultima stanza vengono a corrispondersi in luogo delle rime. L'assenza di queste ultime in punta di verso viene comunque compensata nell'ultima strofa da una serie di relazioni foniche interne di vario genere, dall'allitterazione («foglie senza forma», v. 19) alla rima interna (perfetta: *forma* : *orma*, vv. 19 e 21; limitata a sola assonanza: *piogge* : *ottobre* : *foglie*, vv. 17 e 19; ipermetra e imperfetta: *foglie* : *toglile*, vv. 19 e 20). Il discorso procede piano e un poco prosastico per la semplicità e la colloquialità del linguaggio, ma senza forti cadute, risultando anzi tessuto su una facile scorrevolezza, favorita dalla presenza strategica di rime (vv. 3-4 e 13-14) e assonanze (vv. 7-8, 9-10 e 14-15) a contatto:

1	Del tuo timido gatto	3 6
2	che scendeva la scala	3 6
3	dell'orto la mattina	2 6
4	con la sua ombra fina	4 6
5	lungo le terrecotte	1 6
6	cosa è rimasto? Nulla	1 4 6
7	fuor che l'impronta impressa	1 4 6
8	dalle sue zampe nella	4 6
9	gettata di cemento	2 6
10	dove annusava incerto	1 4 6
11	fra le tue grida: «Via,	4 6
12	via di lì, stupidino!»	1 3 6
13	Era luglio, era aperto	1 3-4 6
14	il cielo. Pensai: «Certo	2 5-6
15	rimarrà sempre un segno».	3-4 6

<sup>719</sup> Il verso va letto con dialefe prima del verbo «è».

16	Ora il cemento è pietra	1	4	6
17	alle piogge d'ottobre.		3	6
18	Ostinate lo coprono		3	6
19	le foglie senza forma.		2	4 6
20	Toglile e potrai leggere	1		5-6
21	l'orma di quegli unghioli.	1	4	6

Se ancora libero risulta il trattamento del settenario nella prima quartina di *Aprile italiano* (PE), dalla seconda strofa si afferma invece stabilmente la scansione giambica della misura:

La stizza delle macchine	2	6
che frenano agli stop,	2	6
il ciclista che guizza,		3 6
gli occhi agli aghi dei tacchi	1	3 6
dicono che si sciolgono	1	6
le siepi e le lenzuola	2	6
e vola aprile e va	2	4 6
sulle città di calce.		4 6
Italia serpe ghiotto	2	4 6
di sete e sassi, svegliati.	2	4 6
Torna al tuo nulla ansioso	1	4 6
perfetto e luminoso.	2	6

Decisamente anticantabile risulta invece il trattamento del settenario libero nella giudiciana *Tra padri e figli* (PT): forti sono infatti le inarcature interstrofiche, prosastica e ipotattica risulta la conduzione argomentativa del discorso e ossessive risuonano le ripetizioni lessicali e sintagmatiche che aprono, attraversano e chiudono circolarmente questo componimento. La canzonetta, di cui resta l'intelaiatura strofica, rimica e sillabica, viene così snaturata nelle sue componenti ritmica, stilistica e tematica, perdendo la propria riconoscibilità musicale.

Chiuso tra figli e padri	1	4 6
lo spazio della vita	2	6
è lo spazio dei ladri		3 6
tra quando non invita	2	6
più perché è troppo tardi	1	4 6
la meretrice e prima		4 6
che latrino i bastardi	2	6
nell'alba cittadina.	2	6

C'invischiano la mano	2	6
stanchi padri e consigli:	1 3	6
per vivere aspettiamo	2	6
che muoiano – ma i figli	2	6
già crescono a sperare	2	6
morti i padri, la nostra	1 3	6
morte li fa cantare	1	6
su un cavallo di giostra.	3	6
Aperto a figli e padri	2 4	6
non è spazio di vita	3	6
quello che resta ai ladri:	1 4	6
e la tregua è finita.	3	6

Profilo accentuale libero presentano inoltre i settenari delle canzonette bandiniane, indipendentemente dai temi più o meno convenzionali in esse sviluppati. Così i settenari di *Canzone (ML)*, poesia ortodossa nei temi, risultano del tutto simili dal punto di vista accentuale a quelli di componimenti contenutisticamente più sperimentali come *2 Novembre 1962 (PPP)* – che sottopone a un processo di mitizzazione e distanziamento il motivo della crisi missilistica cubana – e *Farfalle e vischio (PPP)* – dove alla straniante stilizzazione del dialetto nei modi della canzonetta si affida il rovesciamento «ironico della pretesa dell'immortalità che domina la storia della poesia occidentale»<sup>720</sup>. Solo nell'ultima di queste il rapporto tra varianti accentuali del settenario appare sbilanciato in favore del tipo melico:

Il càrpene sul pra'	2	6
se desmentega presto	3	6
dell'omo ch'è passà,	2	6
indigeno o foresto.	2	6
Resta farfalle ciare	1 4	6
sull'erba a farse vanto	2 4	6
e vischio da ciapare	2	6
il giovane saranto.	2	6
L'inverno viene presto	2 4	6
e nissùn savarà	3	6
se mi che son passà	2 4	6
so' indigeno o foresto.	2	6

---

<sup>720</sup> TONON 2011, p. 256.

Malgrado il profilo libero, è proprio la solida base settenaria – in concorso con la chiusa tronca e l’iniziale allusione delle rime (/abab/) a un’articolazione in quartine – a ricondurre la magrelliana *Messaggi a luci rosse* (DLG) al dominio della canzonetta, qui degradata con amara ironia a “cantare” la mercificazione dell’eros:

Massaggiatrici esperte		4	6
in timori e tremori		3	6
coppie bisex aperte	1	4	6
al commercio d’umori		3	6
creature mascherate		2	6
che il sesso aizza notte		2	4 6
e giorno, flagellanti,		2	6
marconisti dell’eros,		3	6
non c’è tregua alla voglia		3	6
non c’è sosta all’annuncio		3	6
vera, folle ed impura	1	3	6
inserzione di sé.		3	6

In Magrelli il ricorso al settenario, seppure libero, in contesti principalmente o unicamente isosillabici si era già manifestato insieme al recupero di altri istituti canzonettistici in *Onde II* (AP); la combinazione tornerà poi in *Canzonetta sulle sirene catodiche* (DSB), in *Nei bagni pubblici* (SA) e in «*Giovani senza lavoro*» I e II (SA). Se in *Onde II* e in *Canzonetta delle sirene catodiche* la vicinanza alla forma si arricchisce rispettivamente del recupero della strofa geminata (/pppa<sub>t</sub> : pppa<sub>t</sub>/) e dell’impiego del titolo rematico (oltre ad altri fattori stilistico-formali di cui si vedrà in seguito), in *Nei bagni pubblici*, come si è visto a proposito delle modalità ritornellistiche, è la presenza di versi e parole-*refrain*, accanto a una serie di simmetrie nella costruzione delle strofe, a ricondurre la poesia ai modi costruttivi della canzonetta. Le due parti che compongono «*Giovani senza lavoro*», invece, aderiscono al modello canzonettistico per tratti metrici e stilistici meno sistematici ma altrettanto caratteristici, compensanti in parte il sillabismo talora poco rigoroso, soggetto a lievi oscillazioni per una o due battute. Nella prima parte, dopo un avvio sillabicamente più mosso, dal v. 4 la base mensurale resta solidamente settenaria, mentre il profilo accentuale del verso continua a variare. Si rilevano due sdruciole anarime in punta ai vv. 5 e 6, una corrispondenza tronca a collegamento degli ultimi versi del terzo e del quarto tetrastico (vv.12 e 16) e una rima a distanza tra i vv. 7 e 14. L’oscillazione sillabica interessa invece tutti i tetrastici della seconda parte; nel primo di essi si individua una rima tronca consonantica ai versi pari,

realizzata per apocope nel secondo dei termini implicati («andar», v. 20). Le due parti si connettono per la ripresa del primo verso ritornellante («Giovani senza lavoro», vv. 1 e 17) e per il rovesciamento dell'immagine fiabesca della giovinezza come «Bella Addormentata» nella veglia dei giovani «convalescenti», ammalati di una vita «finta» priva di scopo:

I				II			
1	Giovani senza lavoro	1	4 7 17	Giovani senza lavoro	1	4 7	
2	con strani portafogli	2	6 18	chiacchierano nei bar	1	6	
3	in cui infilare denaro		4 7 19	in un eterno presente		4 7	
4	che non è guadagnato.	3	6 20	che non li lascia andar.		4 6	
5	Padri nascosti allevano	1	4 6 21	Sono convalescenti	1	6	
6	quella sostanza magica	1	4 6 22	curano questo gran male	1	4 7	
7	leggera e avvelenata	2	6 23	che li fa stare svegli		4 6	
8	per le vostre birrette.	3	6 24	senza mai lavorare.		3 6	
9	Condannati a accettare	3	6 25	Di notte sono normali,	2	4 7	
10	un regalo fatato	3	6 26	dormono come tutti gli altri	1	4 6 8	
11	sprofondate nel sonno	3	6 27	anche se i sogni sono vuoti	1	4 6 8	
12	mortale dell'età,	2	6 28	anche se i sogni sono falsi.	1	4 6 8	
13	la vostra giovinezza,	2	6 29	Falsa è la loro vita,	1	4 6	
14	la Bella Addormentata,	2	6 30	finta, una pantomima	1	6	
15	langue nel sortilegio	1	6 31	fatta da controfigure,	1	7	
16	di una vita a metà.	3	6 32	interrotta da prima.		3 6	

Ancora al settenario libero ricorre Pusterla come base mensurale o verso esclusivo delle prime due e dell'ultima delle poesie in quartine tendenzialmente rimate che compongono la sezione *Terra di lavoro* in *Arg.* Si esemplifica con la seconda, interamente composta di versi settenari di andamento prevalentemente giambico, intervallati da realizzazioni con *ictus* di 3<sup>a</sup> o privi di accento centrale. Dal punto di vista rimico i versi risultano legati da corrispondenze più o meno perfette secondo un *pattern* alterno e anche quando vi siano versi anarimici essi si corrispondono per posizione in qualità di “rime-zero”; spicca a tal proposito la struttura settecentesca della prima quartina in cui si alternano versi sdruciolli anarimici e versi piani rimati (/sasa/), mentre l'unica strofa a non seguire uno schema alterno è l'ultima, dove il verso finale resta – con scelta significativa rispetto al contenuto – irrelato:



Sotto la terra covano le scorie velenose.	1 4 6 2 6
Sopra la terra vegliano le Madri dolorose.	1 4 6 2 6
Tutto un intero giorno ferme nel cimitero, nel nome di una figlia per secoli di nero.	1 4 6 1 6 2 6 2 6
Madri stelle dell'alba gridano silenziose sulle piazze d'Italia destini tormentosi.	1 3 6 1 6 3 6 2 6
In Terra di lavoro fra il Volturno e Gaeta l'elenco dei tumori è stato silenziato.	2 6 3 6 2 6 2 6
Ortaggi a foglia larga olive e pomidori quando la terra spurga imbevuti di scoli.	2 4 6 2 6 1 4 6 3 6
Vita che non guarisce, morte che non finisce, sventura che atterrisce: parola, ultima gioia.	1 6 1 6 2 6 2-3 6

Nonostante la specializzazione melica del settenario venga tendenzialmente meno nel Novecento, non mancano alcuni casi di recupero.

Le cinque canzonette di settenari riscontrabili nel *corpus* di testi noventiano, ad esempio, presentano tutte profili giambici della misura per la totalità o la stragrande maggioranza dei versi. *Cò vedo Iole e Pia...*, *'Na rosa xé sbrissada...* e *Gò l'impression, Nineta...* non presentano eccezioni, mentre in *Come de osèi sul ramo...* e in *Mi gò un demonio...* si rilevano localizzate aritmie in corrispondenza di versi che introducono sul piano tematico scarti logici e immagini apparentemente dialettiche rispetto al quadro iniziale:

Come de osèi sul ramo	1 4 6	Mi gò un demonio e un angelo	2 4 6
La nostra vita xé:	2 4 6	Intorno a mi, e voialtri?	2 4 6
Bò, che ligài aré,	1 4 6	Se l'angelo me invita,	2 6
Xéla megio la vostra?	1 3 6	No' posso dir de no,	2 4 6

Canté come noialtri,	2-3	6	Se me invita el demonio,	3	6
Alora, se podé:	2	6	Vado, percossa no?	1	4 6
O no – no’ barufermo –	2	6	Andar co’ l’uno o l’altro	2	4 6
Bò, che ligai aré!	1	4 6	Tanto, sarà lo stesso:	1	4 6
			L’angelo tira el diavolo,	1	4 6
			E viceversa; no?	4	6

Malgrado la tendenza al trattamento libero del settenario risulti, come si è visto, prevalente, anche Penna fa talora ricorso al settenario melico in alcuni dei suoi componimenti in quartine rimate; ne sono esempi «*Passando sopra un ponte*» e «*Fuggono i giorni lieti*» in *TP* e *Serenata* e «*Tu sai quanto è difficile*» in *S*; si esemplifica con i primi due:

Passando sopra un ponte	2	4 6	Fuggono i giorni lieti	1	4 6
alto sull’imbrunire	1	6	lieti di bella età.	1	4 6
guardando l’orizzonte	2	6	Non fuggono i divieti	2	6
ti pare di svanire.	2	6	alla felicità.		6
Ma la campagna resta		4 6			
piena di cose vere	1	4 6			
e tante azzurre sfere	2	4 6			
non valgono una festa.	2	6			

In Penna la commistione di settenari con profili differenti non è tuttavia sempre meramente riconducibile a un indifferente trattamento accentuale della misura. Lo scarto ritmico su una base sostanzialmente melica può anzi farsi metafora formale del contenuto, come accade nei tetrastici geminati di «*Ritorna dunque il tempo*» (*S*), dove al v. 6 al vacillare della mente corrisponde quello del ritmo versale:

1	Ritorna dunque il tempo	2 4 6
2	del mio vagabondare?	2 6
3	O dolce e ardito mare	2 4 6
4	io vengo adesso a te.	2 4 6
5	È tempo. Forse aggiorna	2 4 6
6	e la mente vacilla.	3 6
7	Ecco. E un’angoscia brilla	1 4 6
8	piena di gioia in me.	1 4 6

Settenari melici si registrano anche in alcuni brevi componimenti di Orelli ascrivibili al tipo metrico della canzonetta, senza tuttavia che l’uguale cadenza assicuri

un'automatica cantabilità. In *Torcello*, ad esempio, l'appannamento della rima in punta al v. 6 a causa dell'inarcatura sintattica e la presenza, per quanto studiata, di versi non rimati determinano un indebolimento della componente musicale del testo, con ripercussioni sul ritmo che, non più sottolineato dalla rima, perde come in esattezza:

1	La passa rosa va,	2	4	6
2	passa tra verdi arsi,	1	4	6 <sup>721</sup>
3	esita e, sfatta già,	1	4	6
4	desidera affondare.	2		6
5	E c'è chi la ricorda	2-3		6
6	come da anni, e aspetta	1	4	6
7	l'Arcangelo, che suoni	2		6
8	dal mare la cornetta.	2		6

In *Incontro con un veneziano* è invece lo scorciarsi del verso sulla misura trisillabica a conferire al discorso un andamento frastagliato e mosso:

«Parón, tra sinquant'ani	2	6
mi e lu	2	
no ghe saremo più,		4 6
xe mèio profitar.»	2	6
«Sì ben, fin che no son	2	6
un'ombra	2	
bevemo un'ombra al bar.»	2	4 6

Anche Giudici in alcune delle sue canzonette fa un ricorso talora esclusivo, talora prevalente della variante melica della misura. Nei tristici geminati di *Belva (QS)* il settenario, regolarmente melico, si combina con l'endecasillabo, mentre in *Come tu passi e vai (ES)*, formata da due tetrastici composti di soli settenari, le sole aritmie presenti si riscontrano ai vv. 2 e 4:

<i>Belva</i>				<i>Come tu passi e vai</i>			
Sempre ci fu una belva	1	4	6	E giri per Milano	2		6
Da quale selva uscita	2	4	6	A cercarmi e non sai		3	6
A dilaniare la mia scarna vita		4	8 10	Le strade in quale mai	2	4	6
				Lingua più domandare	1	3	6
Vostra alleata e serva	1	4	6				

<sup>721</sup> Per far quadrare la misura occorre presupporre dialefe tra l'atona postonica di «verdi» e la tonica di «arsi».

O artigli di sventura	2	6	In ogni luogo è l'altro	2	4	6	
Tremando l'invincibile paura.	2	6	10	Del dove io sono e stai	2	4	6
				Come tu passi e vai	1	4	6
				Dove non siamo più.	1	4	6

Costruita su cadenze principalmente meliche risulta anche la canzonetta *Bianco e verde mela* (ErS), nella cui intrinseca musicalità e nei valori formali risiede – al di là di ogni immediata referenzialità – gran parte del valore complessivo del testo<sup>722</sup>. Rari sono gli scarti ritmici (vv. 5, 8, 10 e 19) e, dopo un *incipit* sintatticamente più mosso, anche l'accordo tra metro e discorso contribuisce a restituire un ritmo facilmente cantabile:

1	Blanda ospite non è	1-2	6	
2	Ignara del suo appello	2	6	
3	Superstite impudica	2	6	
4	Se il bianco negligé	2	6	
5	La divarica a sfida	3	6	
6	Di non elusi sguardi	4	6	
7	Quasi opponendo: cosa	1	4	6
8	Più vorresti di me	1	3	6
9	Alla già nota soglia	4	6	
10	Spina ancora nel fianco	1	3	6
11	Per le malchiusse membra	4	6	
12	Lui con la mente sale	1	4	6
13	Ma dell'antica voglia	4	6	
14	Non più appagato al canto	2	4	6
15	Al casto fuoco al pianto	2	4	6
16	Rimugina tra sé:	2	6	
17	Oh essere un pittore	1-2	6	
18	Averti in tinta e tela	2	4	6
19	Tuo capriccio inventando	3	6	
20	Sul bianco un verdemela	2	4	6

Ben altro esito sortisce invece la combinazione dei settenari melici con gli ottonari giambici nella poesia *I vecchi* (VV), «finta canzonetta [...] volutamente ingoffita [...] da disastrose, scroscianti cadute di tono»<sup>723</sup>, visibili specialmente nelle variazioni ritmiche

<sup>722</sup> Si veda in proposito la nota che accompagnava la poesia nell'edizione per «La Luna», n. 2, Grafiche Fioroni, Sant'Elpidio a Mare 1997 (riportata in ZUCCO 2000, p. 1793, alla voce “*Bianco e verdemela*”), in cui, chiosando la poesia, l'autore scriveva: «[...] Da oggetto di desiderio la donna diventa qui soggetto probabile di figurazione. Ma la poesia vuol essere anche e forse soprattutto, altro: il suo ritmo, la sua lenta autocostruzione...»

<sup>723</sup> RABONI 1965, p. 117.

in seno al modello giambico (ad esempio il brusco attacco di 1<sup>a</sup> in *rejet* al v. 5 dopo una serie di *incipit* versali di 2<sup>a</sup>), nell'argomentazione ipotattica di marca prosastica («perché [...] che [...]», vv. 3-6) che inarcandosi tra le strofe ne infrange l'autonomia ritmica e intontiva, nonché nelle involuzioni sintattiche talora pretenziose che rompono la linearità del verso («vogliono i vecchi eroi / amore, ma non c'è più // nei vecchi nulla da amare», vv.7-9). A ciò si aggiunge l'iterazione pateticamente enfatica di «vecchi» (vv. 1, 7, 9, 12 e 15), che sortisce per contrasto un effetto ironico, mentre nell'amara conclusione del componimento viene meno anche la tendenziale regolarità giambica. La forma della canzonetta, di cui la cadenza astratta del verso è parte per il tutto, viene profanata dall'interno mentre il suo esoscheletro si mantiene, grossomodo, intatto:

1	Non onorate i vecchi,	4	6	
2	abbiate pietà	2	6	
3	perché sono gli specchi	3	6	
4	di come finirà	2	6	
5	tutta la vita per noi	1	4	7
6	che non abbiamo virtù:		4	7
7	vogliono i vecchi eroi	1	4	6
8	amore, ma non c'è più	2		7
9	nei vecchi nulla da amare,	2	4	7
10	lacrime, sesso e vino:	1	4	6
11	tutto dobbiamo odiare	1	4	6
12	nei vecchi, nostro destino.	2	4	7
13	Ladri di notti corte,	1	4	6
14	il giorno ci perderà:	2		7
15	coi vecchi la stessa morte	2	5	7
16	misura le nostre età.	2	5	7

Melici – ad eccezione del v. 1, con *ictus* di 3<sup>a</sup>, e del v. 9, un ottonario trocaico potenzialmente ma forzosamente normalizzabile per anasinafe interstrofica – sono anche i settenari del *Congedo* di *SM* di Eugenio De Signoribus, componimento in tre quartine a rima ora abbracciata ora alternata. La convergenza tra verso e unità di senso asseconda qui l'esecuzione inerziale del settenario:

1	ora devo deviarti	1	3	6
2	lingua di nostalgia	1		6
3	lingua di lunga scia	1	4	6
4	ancora un lusso è amarti	2	4	6

5	coro dell'anteprima	1	6
6	nel chiuso del sipario	2	6
7	nell'atro ventre strina	2 4	6
8	l'opera del sudario	1	6
9	ora vado dove sosta	1 3 5	7
10	la gente detta attiva	2 4	6
11	la mente che si sposta	2	6
12	dall'opera passiva.	2	6

Molto interessante risulta l'adozione del settenario melico in componimenti di genere non propriamente canzonettistico. È il caso di diversi componimenti in quartine di settenari di Gozzano; ne *La via del rifugio*, di impianto principalmente narrativo, e *Nemesi*, componimento pseudo-dialogico e ragionativo, ad esempio, la variante con *ictus* di 3<sup>a</sup> risulta assai rara: se ne contano sei occorrenze su centosettantadue versi nella prima (pari a circa il 3,5% del totale), e tre su centosedici nella seconda (corrispondenti al 2,6 % circa). Le proporzioni sono destinate ad aumentare di molto poco se si considerano i versi con *ictus* di 3<sup>a</sup> contraccantati in 2<sup>a</sup> o 4<sup>a</sup> sede. Nemmeno le inarcature intra- e interstrofiche, le procrastinazioni e i repentini scarti logici privano questi versi della loro levità e rapidità ritmica, complice la capacità tecnica del poeta di prostrarre la tensione sintattica e di risegmentare logicamente i versi senza snaturarne il ritmo intrinseco, come si osserva ad esempio ai vv. 53-64 di *Nemesi*:

Ah! Se noi tutti fossimo	1	4	6
(Tempo, ma c'è chi crede	1	4	6
di darti ancora prede!)	2	4	6
d'intesa, o amato prossimo,	2	4	6
a non far bimbi (i dardi	3-4		6
d'amor...fasciare e i tirsi	2	4	6
di gioia; – premunirsi	2		6
coi debiti riguardi),	2		6
certo, se un dio ci d'omini –	1	4	6
n'avrebbe un po' dispetto;	2	4	6
gli uomini l'han detto:	2	5-6	<sup>724</sup>
ma «chi» sono gli uomini?	2-3		6

<sup>724</sup> Si legge con dialefe tra «gli» e «uomini», in modo tale da restituire la misura settenaria.

Se la presenza di stilemi ritornellanti e di *enclave* liricheggianti riconduce queste due poesie entro un alveo a tratti canzonettistico, in poesie più marcatamente narrative, come *Una risorta*, o discorsivo-descrittive, come la prima parte de *Il viale delle statue* (vv. 1-88), si possono rilevare per la variante con *ictus* di 3<sup>a</sup> del settenario percentuali d'impiego leggermente superiori (rispettivamente dell'11,6 e del 13,6 % circa), ferma restando la prevalenza largamente maggioritaria della scansione melica della misura. Presenza esclusiva, o pressoché tale, del settenario melico si rileva invece ne *La parabola dei frutti* (un solo settenario di 3<sup>a</sup> su ventotto versi), nelle *Dolci rime* (un unico profilo di 3<sup>a</sup> su trentasei versi) e ne *Le golose*, componimenti più brevi di diverso genere, ancora una volta però non pienamente riconducibili al genere melico. Nell'ultima di queste, accanto a serie di quartine fortemente ritmate dove le inarcature, anche interstrofiche, non ledono all'autonomia ritmica e logica dei versi – vv. 43-50:

Perché non m'è concesso –  
o legge inopportuna! –  
il farmivi da presso,  
baciarsi ad una ad una,

o belle bocche intatte  
di giovani signore,  
baciarsi nel sapore  
di crema e cioccolatte?

– si possono osservare passi in cui la sintassi viene a rompere con forti pause interne o a flettere attraverso pronunciati *enjambement* la linearità del verso, imponendo ad esso una nuova cadenza finché con fatica, e non senza un brusco effetto contrastivo, metro e ritmo tornano a procedere insieme; si esemplifica coi vv. 26-34:

L'una, senz'abbadare  
a giovine che adocchi,  
divora in pace. Gli occhi  
altra solleva, e pare

sugga, in supremo annunzio,  
con crema e cioccolatte,  
ma superliquefatte  
parole del D'Annunzio.

Con un grande balzo in avanti il settenario melico si trova talora concentrato in sequenze meliche nei poemetti narrativi e monologici di Ruffilli, caratterizzati da una polimetria che trova il proprio centro nell'intervallo sillabico compreso tra il quinario e il settenario. In *Per amore o per forza* di PC, ad esempio, nella lassa compresa tra i vv. 51-60 si può osservare un solido isosillabismo e una costante cadenza giambica, incrinata solo nel verso finale:

E pur incerto batte,	2	4	6
fedele, le sue rotte.	2		6
Incespicando al buio		4	6
in mezzo a fumi e nebbie,	2	4	6
senza sapere niente	1	4	6
dell'oggi e del domani.	2		6
È fatto di richiami,	2		6
di gridi e di segnali	2		6
che ci si lancia andando		4	6
come i salvagente.	1		5

Procedendo oltre nello stesso poemetto si legge:

143	Nell'uso suo corrente,	2	4	6
144	si misura a ore.		3	5
145	Eppure, va a finire	2	4	6
146	che se ne dà un valore		4	6
147	indefinito, di tesoro,		4	8
148	di spazio d'anni luce...	2	4	6
	[...];			

dove, eccetto l'aritmia e l'ipometria del v. 144 – leggibili, tuttavia, in base a un principio di scalarità ritmico-sillabica – tutti versi, tra i quali domina il settenario melico, presentano un ritmo giambico; adottando inoltre un tipo di segmentazione sillabica che tenga conto della sintassi, gli ultimi tre versi possono essere riscritti come due endecasillabi *a maiore*, rientrando più canonicamente entro il dominio delle misure meliche:

che se ne dà un valore indefinito,	4	6	10
di tesoro, di spazio d'anni luce...	3	6	8 10



Ma ritmi da canzonetta, vivacizzati da rime tronche (*paillette : décolleté*), si ritrovano anche in *CO*, salvo poi disallinearsi in corrispondenze scalari (v. 5) e sfarsi in cadenze ritmiche più varie:

1			
1	Il charleston di raso	2	6
2	con fiori di paillette	2	6
3	e frange di perline	2	6
4	sulle gambe nude.	3	5
5	Le scarpine décolleté	3	7
6	col nastro.	2	
7	Una mano sul fianco	3	6
8	e l'altra a reggere	2	4
9	i capelli dietro al collo.	3	5 7

Si riporta, infine, un ultimo esempio dall'inizio della seconda lassa di p. 29 di *GL*, dove – malgrado un'aritmia («scesi giù a cercare») e alcune ipometrie potenzialmente sanabili<sup>725</sup> – il testo trova il proprio fondamento metrico-ritmico nel settenario di 2<sup>a</sup>:

Strappare via chi ami	2	4	6
dal cuore della carne	2		6
in cui si annida		4	
è come sradicare	2		6
la quercia dalla terra:	2		6
affonda negli strati	2		6
reconditi i suoi rami,	2		6
gli oscuri capillari	2		6
scesi giù a cercare	1	3	6 <sup>726</sup>
sostegno e alimento.	2		5
Ma nessun urto mai		4	6
per quanto sia violento	2		6
riesce a estirpare,	2		5
da dentro, il fondamento.	2		6

Cadenze meliche si riscontrano infine in alcune poesie di Franco Marcoaldi. In «*Se solo tu sapessi*» (*IC*) al ritmo regolare del settenario melico (unica ipermetria

<sup>725</sup> Il senario «sostegno e alimento» può essere ricondotto a misura settenaria grazie a dialefe tra «e» e una delle due sillabe ad essa adiacenti, così come nel verso «riesce a estirpare» si rende necessaria una sola dialefe tra «a» e una delle sillabe limitrofe se si ammette, come proposto nella scansione a testo, dieresi su «riesce», la quale permette di mantenere stabile anche in questo verso l'*ictus* iniziale in 2<sup>a</sup> sede. Si noti inoltre come il quinario «in cui si annida» restituisca, in continuità epi-anasinalefica coi settenari confinanti, la cadenza di due endecasillabi, rispettivamente di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> («del cuore della carne / in cui si annida») e 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> («in cui si annida / è come sradicare»).

<sup>726</sup> Si legge con dialefe dopo la tonica «già».

ritmicamente scalare al v. 7) viene associata la presenza frequente della rima, mentre al penultimo verso la terminazione sdrucchiola anarimica funge da ulteriore richiamo al metro della canzonetta:

1	Se solo tu sapessi	2	4	6
2	cara la mia mamma	1	4	6
3	che cosa fa tuo figlio	2	4	6
4	da quando cala il sole	2	4	6
5	fino a tirar mattina.	1	4	6
6	Diventa all'improvviso	2		6
7	il più stupido del mondo,	3		7
8	cercando vanamente	2		6
9	chissà quale sprofondo.	2-3		6
10	E il guaio non è quello	2		6
11	a cui tu stai pensando:	2	4	6
12	peccati efferatezze	2		6
13	rossetti pornotango.	2		6
14	Volesse Dio lo fosse.	2	4	6
15	Il male nel mio caso	2		6
16	è solo una credenza:	2		6
17	eccitazione autistica		4	6
18	che porta all'impotenza.	2		6

Cadenza melica e rima si combinano anche nella prima strofa de *Il mondo sottostante* (AV), tutta composta di settenari e un endecasillabo al v. 4 in sede di chiusura sintattica interna:

1	Visto che ammazzo i vermi	1	4	6	
2	e mangio cacciagione	2		6	
3	almeno un punto è chiaro:	2	4	6	
4	non sono fino in fondo animalista.	2		6	10
5	E tantomeno posso,		4	6	
6	data la mia ignoranza,	1	4	6	
7	cercare fratellanza	2		6	
8	con chi è naturalista.	2		6	
9	Se parlo di animali	2		6	
10	lo faccio solamente	2		6	
11	per quanto è sorprendente	2		6	
12	quel mondo sottostante.	2		6	

#### 5.4.2.3 Ottonario trocaico, ottonario giambico e ottonario libero

L'ottonario trocaico, verso spiccatamente canzonettistico per la sua meccanica inerzia, è misura ampiamente sfruttata anche dalla ballata, tanto da quella "minore" dei primi secoli della letteratura italiana, tanto da quella romantica ottocentesca che dell'ode-canzonetta riprende il metro. L'individuazione della filiazione metrica e di genere non è sempre immediata nei testi novecenteschi, che tendono a ibridare i propri modelli e a servirsi liberamente delle suggestioni messe a disposizione dalla tradizione.

Di fronte a un componimento come la *Suonatina di primavera* di Govoni (*FM*), occorre, ad esempio, rilevare sia l'influenza – per tema e per misura versale – del modello ballatistico di *Quant'è bella giovinezza* di Lorenzo il Magnifico («Il passato è un tradimento / l'avvenire è una bugia. / Solo all'oggi bada attento, / solo l'oggi è poesia. // Godi questa primavera / che non tornerà mai più; / ama l'alba, odia la sera, / abbi vent'anni anche tu», vv. 61-68), sia l'influenza della prassi canzonettistica, visibile nel suggello finale assoluto in tronca. Le diciassette quartine a rima alterna di cui si compone la poesia sono tutte in ottonari trocaici con accento portante di 3<sup>a</sup>, fatta eccezione per alcuni versi mossi da contracenti («tutte son degne di baci», 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, v. 24; «abbi vent'anni anche tu», 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup>-4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, v. 68) o sbilanciati dall'assenza o dalla debolezza dell'*ictus* centrale («con la tricolore sferza», (3<sup>a</sup>) 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, v. 47; «che non tornerà mai più», 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, v. 66). L'inerzia trocaica viene talora ostacolata anche dalla frizione tra metro e sintassi; le inarcature tra i vv. 26-27 e 27-28 e la forte cesura al v. 27 dopo l'*ictus* di 5<sup>a</sup>, ad esempio, contribuiscono a frammentare la linearità semantica e ritmica del v. 27: «Chiome corte, e sottanine / corte ancor di più: alla sbarra / sembran tante ballerine» (vv. 26-28). Malgrado queste localizzate dissonanze, la cantabilità da filastrocca del verso è stabile e diffusa grazie alla tendenziale coincidenza tra unità logiche e versali. Resta da stabilire quale, tra il modello ballatistico e quello canzonettistico, sia qui il più influente, ma lo sforzo pare controproducente se si considera che dalla ballata la poesia si allontana per l'aspetto più significativo, ovvero quello della ripresa, e che le sdruciole presenti in punta di verso non hanno, come nelle canzonette settecentesche, aspetto anarimico (*porpora* : *tortora*, vv. 38 e 40; *pallottola* : *trottola*, vv. 46 e 48); di entrambe le forme, invece, il componimento possiede una certa tendenza al recupero lessicale e al parallelismo strofico, specie nelle ultime quartine

(un'anafora verbale si rileva ai vv. 53 e 65, rispettivamente «Godi, godi, e lascia il pianto» e «Godi questa primavera», mentre gli ultimi due versi della terzultima quartina vengono ripresi e rielaborati nei primi due della seguente: «Il passato non è nulla, / l'avvenire, che sciocchezza! // Il passato è un tradimento, / l'avvenire è una bugia», vv. 59-62).

Caratteristiche formali simili possiede la poesia che in *FM* segue quella appena presa in esame, ovvero *Le mie terre*, in dodici quartine abbracciate di ottonari trocaici; al v. 35 si registra una lieve ipometria, risolvibile attraverso una dieresi d'eccezione: «che ronzo! Quante fiamme».

La gozzaniana *La bella del re (VR)*, composta in diciannove quartine di ottonari trocaici a rima ora alterna ora incrociata, sembra anch'essa suggerire, per le caratteristiche formali e di genere, una doppia genitorialità, spartita però stavolta tra il metro della canzonetta e il genere della ballata romantica. L'incalzante ritmo del verso, garantito dalla tendenziale coincidenza tra metro e sintassi, asseconda il rapido andamento della poesia, che alterna in rapida successione sequenze mono-/dialogiche e narrative. Se lo sviluppo della vicenda della vita della cortigiana Ciaramella, condotto tra passato e presente, in prima e in terza persona, avoca dunque il componimento a un genere altro rispetto a quello della canzonetta, le frequenti ripetizioni di versi identici o leggermente variati, coi loro effetti d'eco e la loro capacità di rilevare i pensieri più intimi e rappresentativi del soggetto («ora, già, non son più quella: / parlo del cinquanta... sei...», vv. 11-12 e 19-20, il primo dei quali iterato al v. 14 e variato al 71, ««Ciaramè, non sei più quella?»», il secondo ripreso con *variatio* al v. 48, ««siamo del cinquantasei...»»), contribuiscono a ricondurre il componimento entro lo spettro della poesia melico-lirica. In tale contesto fortemente ripetitivo e cadenzato colpiscono le rare ma forti inarcature interstrofiche, che, riorganizzando gli accorpamenti versali, scardinando ogni aprioristica determinazione macro-ritmica; la risegmentazione dei gruppi versali, infatti, comporta la demolizione della quartina quale unità di organizzazione del senso e del ritmo – specie di natura rimica –, tanto che per soddisfare il primo si ottiene l'offuscamento del secondo. Si vedano a proposito le quartine decima e undicesima (vv. 37-44), dove la rima in punta al v. 40 risulta poco percepibile a causa dell'inarcatura interstrofica di natura cataforica che annulla la pausa al termine del tetrastico; il periodo viene dunque ad arrestarsi sul primo verso della stanza seguente,

che, per il momento, suona irrelato. Poco fruibile, tuttavia, continuerà a rimanere la corrispondenza anche in seguito, a causa della pausa che separa il v. 41 dalla quartina d'appartenenza, determinando, di conseguenza, l'alterazione strutturale della stessa stanza, logicamente e ritmicamente scorciata su tre versi:

37 Tira, prilla, accocca, immota,  
38 ma s'inchina a volta a volta  
39 col pennacchio, intenta, e ascolta  
40 i ricordi che la ruota

41 le sussurra nell'orecchio...  
42 E le canape l'innonda,  
43 disfacendosi il pennechio,  
44 d'una gran cesarie bionda.

L'ottonario trocaico si trova talora combinato con la sottomisura quadrisillabica. Se ne hanno esempi in Rebora, nel *Frammento XLI*, e in Valeri, ne *Le voci della casa (GT)*, sistema strofico doppio che alterna a cinque lunghe strofe di ventitre versi altrettanti distici con funzione di ritornello. Quest'ultimo componimento, dall'andamento monologico-teatrale per la presenza di lunghe sequenze in discorso diretto scandite da esclamative e interrogative in cui prendono la parola animali e oggetti inanimati, presenta un ritmo che, malgrado la fissità del modulo trocaico, risulta decisamente movimentato per il suo frequente e irregolare scorciarsi sulla misura più breve e per la mai monotona cadenza delle rime il cui schema, se pure fisso, varia continuamente la distanza con cui esse si corrispondono. La struttura complessa delle strofe lunghe risulta cioè mensuralmente troppo sfrangiata e poco prevedibilmente rimata per restituire una facile e scontata cadenza. Si osservi in proposito la seconda stanza dispari, caratterizzata, in aggiunta, da numerose pause interne agli ottonari e da inversioni sintattiche che ne frammentano ulteriormente il ritmo:

Su la fiamma il pentolone  
borbottone  
canta: «Oh buono questa volta  
l'aglio cotto! Ancor per poco  
tra gli alari, splendi, o fuoco!  
La famiglia è già raccolta.  
Al cristiano stracco morto  
gran conforto  
dà un buon brodo  
con di salvia una ramella

cotta a modo.  
 Pel robusto,  
 come è giusto,  
 de' approntarsi una scodella  
 fonda e piena; il romaiolo  
 qua di volo  
 con l'oliera, orsù, portate.  
 Grandi e piccoli, assaltate  
 questa zuppa, né aspettate  
 la tovaglia e le salviette;  
 gireranno  
 le servette,  
 e girando mangeranno».

L'accostamento tra ottonario e quadrisillabo risulta invece ben fruibile nella betocchiana *Fiumi meridiani* (PD), canzonetta in tre tristici geminati di cui si riporta il primo:

Dentro un liquido cristallo  
 l'aria bagna  
 l'onda grassa alla campagna;  
  
 dorme sparso in color giallo  
 e si perde  
 fine in ombra il fresco verde.

La facile inerzia dei versi doveva sembrare troppo immediata e facile all'autore se la poesia, che riporta la data del 1932, ovvero l'anno di pubblicazione di *RVS*, non trovò spazio entro questa raccolta, in cui, per altro, all'ottonario viene riservato un trattamento ben diverso<sup>727</sup>. Sempre in terzine geminate di quadrisillabi e ottonari, ma questa volta liberi, si compone infatti *Silenziosa ansia*, edita in *RVS*, dove all'irregolarità ritmica si accompagna anche l'alterazione dell'esattezza strofica nell'ultima coppia di tristici, il secondo dei quali viene scorciato su un solo verso:

1	D'inesplicabil silenzio	4	7
2	sei tu circondata, o ansia	2	5 7
3	del mio cuore:	3	

---

<sup>727</sup> In *RVS* l'ottonario libero si trova impiegato anche in altri componimenti soltanto latamente riconducibili al dominio canzonettistico per la regolarità della formula rimico-sillabica e per l'esteriore struttura strofica; esso si ritrova quindi: nelle quartine isosillabiche a rima alterna di *Ti dico: or ora si fece notte*; negli esastici di *Al vento d'inverno in Roccastrada* dove, compaginato col settenario in strofe regolari, tende ad acquistare però principalmente cadenza dattilica; negli esastici de *La rosa venduta d'inverno* e nelle quartine a rima alterna de *L'ultimo carro*, dove la misura si combina col novenario, anch'esso libero.

4	potranno dunque parole	2	4	7
5	esprimer l'ima fragranza	2	4	7
6	del silenzio?	3		
7	Non prima dell'ore chiare	2	5	7
8	cantano nella foresta	1		7
9	dolci uccelli;	1	3	
10	non prima che i suoi flabelli	2	5	7
11	agiti l'alba ridesta	1	4	7
12	splende il mare:	1	3	
13	sale allodola nel cielo	1	3	7
14	fora e vince il tetro velo	1	3	5 7
15	della bruma:	3		
16	canta, e il canto la consuma.	1	3	7

La sorte toccata a *Fiumi meridiani* interessa anche *Canzonetta*, componimento in otto quartine di ottonari trocaici a rima baciata datato 1931 ed escluso dalla raccolta in volume del 1932 («Altra terra m'ha allattato / ma tu bella m'hai incantato, / che infedele alla marina / volgi a Siena pellegrina», vv. 1-4). Nella successiva raccolta *AP* Betocchi recupererà l'inerzia del verso ne *Il giorno dei morti*, poesia in quattro esastici a rima alterna, gli ultimi due dei quali uniti dalla continuità rimica dei versi pari, mentre nell'*ESM* l'ottonario trocaico si ritrova in *Giunta all'alba*, poesia in sei quartine a rima alterna dove il ritmo del verso e il ritmo del discorso procedono di pari passo. In quest'ultimo componimento l'unica apparente aritmia dell'ipometro v. 18 risulta scalarmente amalgamabile al tessuto ritmico; nessun ostacolo concreto, dunque, impedisce l'inerzia trocaica che conduce, con ritmo irrefrenabile di marcia, allo scioglimento finale, dove l'euforica cantilena si rovescia nell'invito perentorio a un'amara presa di coscienza (vv. 17-24):

17	vecchio cuore, arida foglia,	1	3-4	7
18	dimènticati, prego,	2		6
19	questo verso che t'invoglia,	1	3	7
20	questo canto che non nego,	1	3	7
21	fatti avanti sulla soglia	1	3	7
22	del tuo esistere concreto,	3		7
23	e preparati a raccogliere	3		7
24	dal morire a te il tuo credo.	3	5	7

In Betocchi, tuttavia, colpisce la specializzazione cantabile di un altro profilo dell'ottonario, quello con *ictus* centrale di 4<sup>a</sup>, che viene adoperato in associazione al settenario melico nella dispersa *Serenata doppia in Siena (PD)*, datata 1932 e dunque appartenente al medesimo periodo compositivo della precedente. La poesia si compone di sette quartine a rima alternata, mentre abbracciata risulta la formula sillabica che colloca esternamente gli ottonari e internamente i settenari; rare sono le aritmie e le incongruenze metrico-sintattiche, fatti che contribuiscono alla musicalità del componimento, estrinsecata fin dal titolo. Si esemplifica con le prime quattro strofette in cui si possono rilevare inciampi ritmici ai vv. 3 e 11, mentre l'unica inarcatura forte si riscontra tra i vv. 13-14:

1	– Sulla fortezza di Siena		4	7
2	canta la sera il chiù;	1	4	6
3	vieni bella sirena,	1	3	6
4	non farti attendere più –	2	4	7
5	Così cantava il borghese	2	4	7
6	svenuto, innamorato,	2		6
7	perché era april cortese	2	4	6
8	dentro un bel ciel incantato.	1	4	7
9	Vero: la luna varcava,	1	4	7
10	sola, sui campanili;	1		6
11	ogni stella raggiava	3		6
12	con tutti i raggi gentili.	2	4	7
13	Ma io guardavo le tozze	2	4	7
14	case, ammontate e nere,	1	4	6
15	fare notturne nozze	1	4	6
16	per le finestre lumiere:	4		7

Tale profilo dell'ottonario era stato impiegato con una certa frequenza anche nelle quartine rimate di Marino Moretti contenute nelle *PSL* e nel *GF*, dove si trovava tuttavia alternato anche a cadenze differenti, con esiti ritmici vari, ora più uniformi, ora più mossi. La «cantabilità di marca tutta tradizionale»<sup>728</sup> di cui parla Mengaldo, garantita dalla costanza della rima, si incrina alle cadute fuori fase degli accenti e, talora, delle pause sintattiche per la rottura dell'equilibrio tra frase e verso. Così, conformemente alla “poesia-prosa” perseguita dall'autore, il metro potenzialmente cantabile da questi orchestrato, mentre viene sottoposto a una torsione tematica e stilistica, subisce anche

<sup>728</sup> MENGALDO 1978, p. 165.



una trasformazione formale di tipo ritmico per cui, assunta una determinata base accentuale, si viene ora a perseguirla con maggiore rigore ora a eluderla in modo più insistito nella ricerca di una cadenza appena cantilenata, priva d'affettazione, che sappia rinunciare all'euforia dell'inerzia per abbassarsi di tanto in tanto al livello dissonante della prosa. Così avviene, ad esempio, in *Perché non venite con me?* (PSL); infatti, dopo un *incipit* condotto su ottonari, talora ipometri (v. 7), con *ictus* centrale costantemente di 4<sup>a</sup> (di cui il primo risulta appena mosso da un contraccento di 5<sup>a</sup>):

1	Scende il tramonto. Oh tristezza	1	4-5	7
2	pia dei fratelli mortali	1	4	7
3	cui sempre fonte di mali	2	4	7
4	son desiderio e saggezza.	1	4	7
5	Che fate, piccole e vane	2	4	7
6	Ombre, fratelli e sorelle,	1	4	7
7	là soli e sole nelle	2	4	6 <sup>729</sup>
8	vostre minuscole tane?	1	4	7

[...];

progredendo nel corso del testo si riscontrano alcune sensibili e protratte artimie (vv. 17-19):

17	O fratelli, o miei fratelli,	3	5	7
18	o sorelle, o mie sorelle,	3	5	7
19	che fate, che fate nelle	2	5	7
20	vostre gabbiuzze d'uccelli?	1	4	7

Gli esiti ritmici, a seconda delle proporzioni con cui i diversi tipi accentuali si combinano, possono risultare ora più musicali ora più decisamente prosastici. In *Signora rima* (GF) l'ottonario con *ictus* di 4<sup>a</sup> è pressoché costante, e il ritmo viene appena contraddetto da alcuni contraccenti ed elusioni percussive (vv. 25-40):

Talor ti senti men pura	2	4	7
e ti ribelli e non sai	4	7	
se l'assonanza sia mai	4	7	
della tua stessa natura;	4	7	

<sup>729</sup> Il verso è normalizzabile a prezzo di dialefe tra l'atona postonica di «soli» e la seguente congiunzione «e», soluzione che tuttavia verrebbe a scardinare in modo qui del tutto artificioso e poco plausibile la verticale inerzia giambica dei versi.

ma poi più forte ti senti	2	4	7
per quei tuoi modi più rozzi	2	4	7
poiché vi avverti i singhiozzi	2	4	7
e le aritmie delle genti;	4	7	
vi trovi i motti superbi	2	4	7
e l'umiltà dell'amore,	4	7	
le angosce del peccatore	2	7	
e le bugie dei proverbi.	4	7	
Ridi, e non dici di no	1	4	7
a una parola d'addio.	4	7	
Ridi e non sai. Forse anch'io,	1	4-5	7
bella Signora, non so.	1	4	7

In *Dove sei?* (PSL), invece, la mescolanza di diversi tipi ritmici risulta particolarmente spiccata, determinando un incedere decisamente anticantabile, non secondariamente debitore del rapporto contraddittorio tra metro e sintassi:

Cupe valli senza fondo,	1	3	7
paludi tremule, strati	2	4	7
d'acque di fiumi arrestati,	1	4	7
ruine d'un distrutto mondo,	1	5	7 <sup>730</sup>
basse nubi mostruose	1	3	7 <sup>731</sup>
che narran sempre una nuova	2	4	7
storia di sangue e d'alcova	1	4	7
in miriadi di pose;	3	7	
marine senza più lito	2	4	7
verso orizzonti di fuoco,	1	4	7
onde il cui gemito è un roco,	1	4	7
un terrifico ruggito...	3	7	
Anima mia, dove sei?	1	4-5	7
Perché non mi hai tu seguito	2	5	7
nel regno dell'infinito,	2	7	
in questi regni letei?	2	4	7
Viandante disperato,	3	7	
anima, io qua son venuto	1	4	7
per aver un gesto muto	3	5	7
dalle ombre del mio passato;	2	5	7

<sup>730</sup> Per far quadrare la misura il nesso vocalico di «ruine» viene considerato sineretico.

<sup>731</sup> Il verso si legge ottonario solo con dieresi sul nesso vocalico di «mostruose».

disperato pellegrino,	3	7
vengo da molto lontano	1 4	7
per avere un gesto vano	3 5	7
dall'ombra del mio destino.	2 5	7

Ho lasciato lungi i miei	3 5	7
sogni, la casa natia,	1 4	7
e tu pure, anima mia,	3-4	7
sei lungi, là, dove sei?	2 4	7

Nella casa solatia	3	7
sosti, fra i vecchi rosai,	1 4	7
in mezzo ai luoghi che amai	2 4	7
troppo tardi, anima mia?	1 3-4	7

Sosti con gli antichi miei	1 5	7
ricordi? con le mie nuove	2	7
speranze? Anima mia, dove	2-3	6-7
sei? dove sei? dove sei?	1-2 4-5	7

Solidamente trocaici sono invece i settenari delle sei quartine a rima incrociata di *Mezzodì e Veneziana* di Valeri, consecutive nella raccolta *SF*. La perfetta corrispondenza tra verso e discorso e la chiusura metrico-sintattica delle unità strofiche conferiscono alla poesia un sicuro incedere da filastrocca popolare; si esemplifica con le prime due quartine di *Veneziana*:

La biondina è sul balcone,  
 capo chino, ciglia basse,  
 tra le pallide erbe grasse  
 e il geranio vermiglione.

L'aria, i muri il rio deserto  
 nel crepuscolo che muore  
 sono fisi al nuovo fiore  
 che lassù risplende aperto.

Anche alla poesia di Noventa l'ottonario trocaico sembra assicurare un immediato effetto di popolarità, per quanto riflessa, e di anacronistica cantabilità tanto che, per quanto poi limitatamente impiegato, esso va a comporre la prima poesia in dialetto veneziano scritta in forma di canzonetta dall'autore, vale a dire *Senza schèi ambassadori...*, in *VP*<sup>732</sup>. Ma se questa prima poesia associa al verso i temi della

<sup>732</sup> MANFRIANI 1986, p. 273.

memoria e dell'amore, per quanto giocosamente trattati, in *C'eran critici e vatini e Soldi, soldi...* (VP) gli ottonari vengono a veicolare contenuti e toni pungentemente ironici e provocatori, riuscendo a mascherarne col loro ritmo brioso da filastrocca la loro nuova funzione corrosiva. Ma in queste due poesie all'ineluttabilità del ritmo regolare il poeta affida anche un senso di irrimediabilità, che riguarda tanto la condizione passata che futura della società:

<i>C'eran critici e vatini</i>	<i>Soldi, soldi..</i>
1 ...C'eran critici e vatini,	1 Soldi, soldi, vegna i soldi,
2 Ma Gobetti e Benedetti,	2 Mi vùì venderme e comprar,
3 Generosi cherubini	3 Comprar tanto vin che basti
4 Di rivolte e di rispetti.	4 'Na nazion a imbrigar.
5 Piero mondi concepiva	5 Cantarò co' lori i beve,
6 Di ribelli senatori,	6 Bevarò se i cantarà,
7 E i meccanici finiva	7 Imbriago vùì scontarli,
8 Con le lime dei dottori;	8 Imbriaghi i scoltarà.
9 Giacomino in braccio a Saba,	9 Ghe dirò 'na paroleta,
10 E in disparte, stava là,	10 Che ghe resti dopo el vin,
11 Trasognato in una fiaba	11 Fioi de troie, i vostri fioi,
12 Dell'ebraica libertà.	12 Gavarà 'l vostro destin.
13 Pur sia dolce la memoria	13 Soldi, soldi, vegna i soldi,
14 A quei due dei miei vent'anni:	14 Mi vùì venderme e comprar,
15 Come fu non facil gloria	15 Comprar tanto vin che basti
16 Consumarsi in quegli inganni!...	16 'Na nazion a imbrigar.

L'ottonario trocaico può in Noventa sortire anche effetti disforici come accade in *Cofà barche...* (VP), dove l'inerzia ritmica del verso, favorita dalla rigida linearità di una sintassi spesso parallela e ripetitiva («no'prevalga ne la mente», v. 4, «no' me inalzi fra la zente», v. 8, e «se consumi in te sti gnente», v. 16; «Quante dògie sofegàe», v. 7, e «Quante àneme danàe», 9;), e la saturazione rimica e lessicale trasformano la canzonetta in una «litania ossessiva»<sup>733</sup> che perde, per l'eccessiva rigidità ritmica e costruttiva, plasticità e cantabilità:

Cofà barche, che, ligàe  
 Se agitasse inutilmente,  
 Le mie ore desperàe  
 No' prevalga ne la mente.

<sup>733</sup> PRALORAN 1991, p. 552.

Nei me versi incaenàe,  
Le trsacino tra la zente.  
Quante dògie sofegàe,  
Oltre i visi de la zente!

Quante àneme danàe,  
Che ne parla umanamente!  
'Ste parole preparàe  
No' me inalzi fra la zente.

Persuadéme del me gnente,  
Bele àneme danàe!  
Le mie ore desperàe  
Se consumi in te sti gnente.

Più interessato al ritmo che alla misura<sup>734</sup>, Giudici fa invece del suo ottonario trocaico una base mensurale tanto solida quanto soggetta a minime ma significative escursioni sillabiche e accentative. Nelle quattro regolarissime quartine di ottonari a rima alterna di *Brindisi* (QS) due soli versi contravvengono pienamente alla cadenza trocaica, l'ultimo della prima quartina e l'ultimo di quella finale, con esiti stilistici diametralmente opposti. Dopo un avvio mosso da alcuni contracenti (vv. 1-2), il ritmo crescente del v. 4 (accento di 4<sup>a</sup> dopo tre battute atone) conferisce una dolcezza molle al verso che ben si accorda alla comparsa della dedicataria:

1	Altro vino ora c'inebria	1	3-4	7
2	Altro cibo oggi ci sazia	1	3-4	7
3	Ma il ricordo s'insinedria	3		7
4	Alla tua tavola o Grazia	4		7

L'ultimo verso, invece, presenta un ritmo discendente di tipo dattilico, che interrompe e mortifica, con brusco abbassamento di voce, la spinta euforica dell'incedere trocaico, in ciò coadiuvato dall'ironico abbassamento tonale della similitudine finale, quasi a riportare nel mondo contemporaneo e reale il lettore-ascoltatore rapito nella «nostalgia di rime arcaiche»:

---

<sup>734</sup> «c'è anche la mia aspirazione a fare poesia in forma relativamente chiusa, cioè con strofe, quartine, e con versi brevi, proprio per polemica verso l'endecasillabo. Sono versi giambico-trocaici, con una misura di tre, quattro piedi, oppure settenari e ottonari (ma questa è una definizione che vorrei abbandonare)» in BERTONI-JEMMA1993, pp. 75-76. La spiegazione, riferita a *Visitazioni* (RM), risulta emblematica di un certo modo di interpretare e fare poesia in versi brevi a partire almeno da *OB* in poi, quando con *La cortina di ferro* (Cfr. ZUCCO 2000, p. 1455) il poeta comincia ad applicare alla poesia in proprio la misura dell'otto-novenario "onieghiniano" dal ritmo trocaico-giambico, passibile di ulteriori oscillazioni sillabiche.

13	Scorra limpido e severo	1	3	7
14	Il confiteor dei tramonti		3	7
15	Anche il brindisi è sul vero		3	7
16	Come in un film di Visconti.	1	4	7

Ne *Il nome* (MC), componimento in tre coppie di tetrastici composti secondo formule rimiche sempre diverse, gli scarti sillabici e ritmici riguardano i centralissimi vv. 13 e 14, il primo ipometro di un'unità sillabica ma riconducibile a norma attraverso dialefe, il secondo sillabicamente esatto ma ritmicamente caratterizzato da un *incipit* anfibrachico (accenti di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>). La «fantasia verbale in forma di canzonetta»<sup>735</sup>, costruita attraverso immagini e suoni brillanti («Era oro il nome e suono», v. 1) viene dunque condotta su un ritmo rapido e facile che non conosce inceppamenti se non nel cuore del componimento, una breve battuta d'arresto che si esige nel momento in cui maggiormente l'inerzia trocaica sembra sovrastare e annullare il senso. Una scossa tanto più necessaria se lo scarto si registra proprio nel momento in cui, accanto alle analogie luminose, vengono inserite le prime pennellate di chiaroscuro («Netta nota e lontana / Lucenza al cervello tetro»), che si addenseranno poi senz'altre violazioni ritmiche nelle ultime due quartine del componimento (vv. 19-20 e 22-24).

1	Era oro il nome e suono	1	3	5	7
2	Nella forma di campana		3		7
3	Non più ora mattutina		2-3		7
4	Ma ancora antimeridiana		2-3		7 <sup>736</sup>
5	Era verde negli ulivi	1	3		7
6	Era blu della marina	1	3		7
7	Nudo piede delicato	1	3		7
8	Su rugiade di declivi		3		7
9	Era oro il nome e vetro	1	3	5	7
10	Di bicchiere musicale		3		7
11	Fermo incedere nuziale	1	3		7
12	Nel decoro delle sfere		3		7
13	Netta nota e lontana	1	3		6
14	Lucenza al cervello tetro		2	5	7
15	Fiato a fiato che rideva	1	3		7
16	Nell'abbraccio della tana		3		7

<sup>735</sup> ZUCCO 2000, p. 1503.

<sup>736</sup> Si accenta la prima sillaba di «antimeridiana», appartenente al prefisso, come sede di accento secondario di parola.

17	Era oro il nome e mare	1	3	5	7
18	Era il chiaro della stanza	1	3		7
19	Era il niente del sublime	1	3		7
20	E un patire di speranza		3		7
21	Era il sole della neve	1	3		7
22	Era il bianco della fine	1	3		7
23	E poi il gelo crudo e lieve		3	5	7
24	Sull'estremo della danza.		3		7

Aritmie più significative si riscontrano invece nel componimento contrassegnato con un asterisco che chiude *MC*: i vv. 10, 11 e 12 sono infatti ottonari con *ictus* iniziale di 2<sup>a</sup> che possono presentare o meno anche accento di 5<sup>a</sup>. Tale variabilità ritmica sembra in questa poesia farsi iconicamente metafora del contenuto, svolto attorno ai nodi della precarietà e della mutevolezza delle forme attraverso le quali l'individuo interpreta gli altri e se stesso. Tra la seconda e l'ultima quartina lo stacco ritmico netto si fa metafora strutturale del contenuto, vale a dire «del nuovo inizio, della verginità conoscitiva ed esistenziale, da costruirsi sulle macerie dell'identità precedente»<sup>737</sup>:

1	Ahimè – dicono – si piega.	2-3		7
2	Ahi si svuota e si inarca.	1	3	6 <sup>738</sup>
3	Alfa include già omega	1	3	5 7 <sup>739</sup>
4	Navigato in chiusa barca.		3	5 7
5	Mentre nell'estranea forma	1		5 7
6	Ti intuisco e custodisco,		3	7
7	Mutazione, chiesa e norma,		3	5 7
8	Buio in cui mi definisco.	1	3	7
9	O diversa sapienza.		3	6 <sup>740</sup>
10	Presente che bruci il prima.	2		5 7
11	Sapienza d'inesperienza.	2		7
12	Mia fabbrica e mia ruina.	2		5 7

<sup>737</sup> ZUCCO 2000, p. 1510.

<sup>738</sup> Il verso è potenzialmente normalizzabile con dialefe tra «svuota» e la successiva congiunzione «e».

<sup>739</sup> Si legge con dialefe dopo l'*ictus* di 5<sup>a</sup> su «già».

<sup>740</sup> Con diresi su «sapienza» il verso sarebbe facilmente riconducibile alla misura ottonaria; si noti però come al v. 11 la medesima parola deve essere trattata con sineresi perché si ottenga la lunghezza di base. Volendo mantenere entro uno stesso testo un computo sillabico omogeneo per una medesima parola che, sillabicamente consistente, torni in luoghi differenti ma ravvicinati e considerando che interpretare il nesso vocalico *-ie-* come bisillabico significherebbe perdere al v. 11 la simmetria ritmica verticale rispetto ai versi che precedono e seguono, si preferisce considerare «sapienza» un trisillabo; di conseguenza il v. 9 si legge come un ottonario ipometro accentato sulla 3<sup>a</sup>, mentre il v. 11, mantenendosi ottonario, acquista *ictus* in 2<sup>a</sup> sede, omologamente ai versi limitrofi.

L'ottonario trocaico, opportunamente mosso da escursioni accentuali e sillabiche, si dà dunque soprattutto come ritmo di base, il quale nasce «ancor prima delle immagini, prima delle parole, prima dei versi», diventando esso stesso «genesi di un'occasione»<sup>741</sup>; l'autore affida quindi alla replicazione e all'elusione della cadenza la modulazione di temi indifferentemente lievi e amorosi o più complessi e impegnativi. È così che, dopo il finale concettualmente denso di *MC* il poeta tornerà in *RM* a comporre in ottonari trocaici pressoché sempre regolari, salvo una lieve aritmia al v. 10, la lieve odicina a tema erotico *En honneur de*, in otto tetrastici rimati dalla forte struttura circolare.

Non sempre tuttavia la base trocaica risulta tanto stabile nella poesia giudiciana da poter pianamente ricondurre gli scarti ritmici a semplici variazioni accentuali rispetto al tipo dominante; la varietà si fa cioè talora tanto spiccata da dover parlare di libertà accentativa dell'ottonario, malgrado il tipo più frequente resti quello con ictus portante di 3<sup>a</sup>. In *Mi chiedi cosa vuol dire* di *VV*, quando ancora nella poesia in proprio dell'autore non si è affacciato il verso onieghiniano<sup>742</sup>, il profilo accentuale dell'ottonario cambia con tale frequenza che – eccettuata la seconda quartina – una stessa cadenza non si impone mai per più di due versi consecutivi. L'effetto sortito è quello di un verso decisamente anticantabile e dissonante, tanto più prosastico quanto ai continui scarti di cadenza si accompagnano inarcature e involuzioni sintattiche applicate a una materia “diretta”, di «tipo ideologico» che snatura in senso ironico se non polemico<sup>743</sup> la funzione originaria del metro:

Mi chiedo cosa vuol dire	2	4	7
la parola alienazione:		3	7
da quando nasci è morire	2	4	7
per vivere in un padrone	2		7

<sup>741</sup> BERTONI-JEMMA1993, pp. 75-76.

<sup>742</sup> Il poeta inizia a dedicarsi alla traduzione dell'*Onegin* di Puškin verso il 1970, pertanto *VV* e *AB*, precedenti a tale attività, non risentono dell'influenza dell'otto-novenario a ritmo binario.

<sup>743</sup> Cfr. RABONI 1965, pp. 116-117: «Nelle poesie iniziali [...] l'operazione più evidente non ha natura ironica, ma polemica: è il tentativo di immettere certi contenuti “diretti” (diciamo di tipo ideologico) in uno spazio stilistico che promana innanzitutto da Montale [...] ma è temperato, qua e là, da una certa nostalgia del grandioso fraseggiare sabiano e persino da qualche accento più blando [...]. Se di ironia formale si può parlare, qui, è nel senso che Giudici si dimostra già convinto di una difficoltà o impossibilità d'affrontare alla pari, allo scoperto, i problemi del linguaggio, e comincia intanto a mettere in atto degli accorgimenti, delle misure d'emergenza a partire da un linguaggio dato e a prescindere dai contenuti che tale linguaggio è chiamato a trasmettere nelle sue applicazioni originarie».



che ti vende – è consegnare	3	7
ciò che porti – forza, amore,	1 3 5	7
odio intero – per trovare	1 3	7
Sesso, vino, crepacuore.	1 3	7
Vuol dire fuori di te	2 4	7
già essere mentre credi	2 5	7
in te abitare perché	2 4	7
ti scalza il vento a cui cedi.	2 4	7
Puoi resistere, ma un giorno	3	7
è un secolo a consumarti:	2	7
ciò che dà non fa ritorno	1 3 5	7
al te stesso da cui parte.	3	7
È un'altra vita aspettare,	2 4	7
ma un altro tempo non c'è:	2 4	7
il tempo che sei scomparire,	2 5	7
ciò che resta non sei te.	1 3	7

All'ottonario trocaico si affida anche la «cingolante musichetta» delle ventidue strofe esastiche irregolarmente rimate di *Memoria del chiuso mondo* di De Signoribus, poemetto, o meglio «memorietta»<sup>744</sup>, dedicata alla guerra in Afganistan. Alla materia drammatica viene così impresso l'andamento paradossale di una filastrocca, di un girotondo che si sviluppa riavvolgendosi su se stesso nelle riproposizioni e variazioni lessicali disposte a chiasmo («dai fantasmi che ha creato, / il creato degli orrori», vv. 41-42, «tutti dentro gli assassini / gli assassini tutti fuori», vv. 43-44, «là e altrove, altrove e là», v. 98), parallelamente («alti fuochi d'alte paglie», v. 23, «corpi stesi corpi morti», v. 74, «colpi in testa colpi in schiena», v. 79) e anaforicamente («ora tremano i bambini / con i vecchi nelle soste / ora vanno nella notte / sui carretti a somarelli / ora a piedi e cenciarelli / verso un luogo di frontiera», vv. 49-54), talora stabilendo relazioni strutturali tra le strofe (la prima e la dodicesima, ad esempio, si aprono sullo stesso verso «Cambia l'abito la terra», come a ripartire in due metà il poemetto, mentre principiano analogamente strofe prossime come la diciassettesima – «oh, persona» – e la diciannovesima – «tu, persona»). Rare sono le ipometrie («e margini e confini», v. 56), le ipermetrie («che tra uguali non son uguali», v. 122), le aritmie (per dislocazione accentuale – «un corpo riarso e fitto», v. 3, – o per contraccanto – «portan giù manna e clamori», v. 48) e le sequenze versali anarimiche protratte per più di due versi («colpi in testa colpi in schiena / va la vita alla bilancia... / nulla vieta che una piuma / valga più

<sup>744</sup> DE SIGNORIBUS 2002, p. 31.

della tua lingua / e il respiro rimembrante / si cancella senza pena», vv. 79-84), tutte funzionali all'inceppamento della giostra impietosa del ritmo. L'assenza di rime in punta di verso nella dodicesima stanza, in particolare, contribuisce a corroborare lo stridore di uno dei più paradossali accostamenti fonico-etimologici (vv. 70-71) rintracciabili nel poemetto:

67 cambia l'abito la terra  
68 taglia barba e alza il velo...  
69 i bambini sgranatelli  
70 stanno intorno a cingolati  
71 cingolanti musicchette  
72 dei sonori vincitori.

Il ritmo facile "da canzonetta" diventa così metafora dell'avvicinarsi incalzante di eventi percepiti come non arginabili, concretizzazione della «coscienza, dal distico d'apertura, [*Ogni anno o mille dopo / un mondo si richiude*].] di un'apocalissi continua»<sup>745</sup> e inarrestabile nel suo rinnovarsi senza posa, tanto da diventare norma («non si vede la ferita / l'emergenza è loro vita», vv. 65-66). Solo le rare irregolarità prosodiche e sillabiche sembrano scalfire la superficie del «*chiuso mondo*», prospettandone l'apertura con l'avvento, forse possibile, di un «nuovo mondo, senza re», v. 132.

---

<sup>745</sup> JORI 2003, p. 72.

#### 5.4.2.4 *Novenario ad anfibrachi*

Il recupero da parte di Pascoli del novenario ad anfibrachi consegna al Novecento un nuovo verso cantabile a *ictus* fissi, perfettamente impiegabile per le sue qualità ritmiche nella poesia di ispirazione melica. Adottato, come si è visto, da Gatto e da Marin, la misura trova in poeti quali Moretti, Rebora, Valeri e Montale applicazione in contesti poetici metricamente e stilisticamente disposti alla ricerca di musicalità.

In *Romanza della padella* (GF) di Moretti, canzonetta in tre tetrastici geminati di versi novenari, il modello ad anfibrachi si impone come variante prevalente entro un contesto di moderata variabilità accentativa:

1	Se dico che anch'io qualche volta	2	5-6	8
2	mi sento un po' sentimentale,	2	4	8
3	mi sento un pochino sconvolta,	2	5	8
4	un po' più di là che di qua;	2	5	8
5	Se dico che ho anch'io certe pene	2	5-6	8
6	di cuore e il mio dolce ideale,	2	5	8
7	qualcuno a cui voglio più bene,	2	5	8
8	nel quale il mio lardo si sfa,	2	5	8
9	oh sono sicura che molto	2	5	8
10	fo rider la vecchia cucina	2	5	8
11	e che tutto un pubblico incolto	3	5	8
12	frenare il suo sdegno non sa.	2	5	8
13	Ma non rideresti, paiuolo,		5	8
14	tu dell'accorata vicina;	1	5	8
15	tu sol non faresti al mio duolo	2	5	8
16	l'offesa dell'ilarità;	2		8
17	e appeso alla triste catena	2	5	8
18	cuocendo i selvaggi spinaci	2	5	8
19	che debbon servire alla cena	2	5	8
20	dei nostri padroni di là,	2	5	8
21	paiuolo, mio dolce paiuolo,	2	5	8
22	tu forse diresti: «mi piaci»,	2	5	8
23	e a me tu saresti quel solo	2	5	8
24	che s'ama per l'eternità.	2		8

Lievi oscillazioni di cadenza, talora normalizzabili per mezzo di forzature intonative possibili sull'onda della pressione ritmica, e rare ipometrie si riscontrano in *Io non ho nulla da dire*, componimento in quattordici tetrastici di novenari anfibrachici a rima

abbracciata, che della canzonetta recuperano, oltre all'inerzia del ritmo versale, anche l'iterazione, se pure non regolata nell'intervallo di cadenza, di versi-ritornello appena variati in chiusura di strofa. Si esemplifica con le stanze dalla prima alla terza e dalla decima all'undicesima:

1	Aver qualche cosa da dire	2	5	8
2	nel mondo a se stessi, alla gente.	2	5	8
3	Che cosa? Io non so veramente	2	5	8
4	perché io non ho nulla da dire.	2	5	8
5	Che cosa? Io non so veramente.	2	5	8
6	Ma ci son quelli che sanno.		4	7
7	Io no – lo confesso a mio danno,	2	5	8
8	non ho da dir nulla ossia niente.	2	5	7-8
9	Perché continuare a mentire,	2	5	8
10	cercare d'illudersi? Adesso	2	5	8
11	chi'io parlo a me mi confesso:	2	4	7
12	io non ho niente da dire.	1	4	7
	[...]			
37	E quelli che chiedono a un tratto:	2	5	8
38	« Che avresti tu detto al mio posto? »	2	5	8
39	« Io... non avrei forse risposto... »	1	4-5	8
40	Io... mi sarei finto distratto...»	1	5	8
41	Non aver nulla, né mire,		3-4	7
42	né bei sopraccapi, né vizi;	2	5	8
43	osar fino in mezzo ai comizi:	2	5	8
44	«No, sa? Non ho niente da dire».	2	5	8

Il fluido inarcarsi del periodo nel *Frammento XXXVIII* di Rebora toglie invece rigidità alla ferma scansione accentuale dei novenari anfibrachici: al procedere novenario si alternano infatti più snelli movimenti senari o più complessi segmenti dodecasillabici, individuati dalla sintassi entro e tra i versi; la curva del discorso, che dunque viene a variare i rapporti tra le cellule ritmiche senza scardinarle, porta solo alla fine a leggere l'ultimo verso e mezzo come la somma di un decasillabo anapestico intersversale e un settenario di 3<sup>a</sup>; si riporta dunque sulla sinistra il componimento originale, sulla destra la scansione apprezzabile seguendo il serpentino flettersi del periodo, il quale giunge a mettere in evidenza, con le sue pause talora fuori fase rispetto

ai confini metrici, risposdenze foniche secondarie rispetto a quelle in punta di verso (ad esempio *giuNSE* : *striNSE*, *peTTo* : *distrATTa*):

Vedesti, fanciulla, nuotare  
Nell'occhio ritroso la grande  
Malizia d'amore velata  
Di tristi irrequiete domande?

Vedesti, fanciulla,  
nuotare nell'occhio ritroso  
la grande malizia d'amore  
velata di tristi irrequiete domande?

Vedesti la vaga mia bocca,  
Che sa giovinezza fiorire,  
Nel trepido solco del labbro  
Dir ciò che non seppe a te dire?

Vedesti la vaga mia bocca,  
Che sa giovinezza fiorire,  
Nel trepido solco del labbro  
Dir ciò che non seppe a te dire?

Un caldo barlume al tramonto  
Sembrava il piacer del tuo viso:  
Balzò tante volte al mio petto  
L'intenso tuo cuor, e il sorriso

Un caldo barlume al tramonto  
Sembrava il piacer del tuo viso:  
Balzò tante volte al mio petto  
L'intenso tuo cuor,  
e il sorriso appena mi giunse  
e la voce distratta.  
Poi lenti a deriva n'andammo;  
il variar delle cose ci strinse:  
e ciascuno mentiva.

Appena mi giunse e la voce  
Distratta. Poi lenti a deriva  
N'andammo; il variar delle cose  
Ci strinse: e ciascuno mentiva.

Anche Valeri impiega la misura, in associazione al dodecasillabo ad anfibrachi, nelle prime due strofe tristiche della seconda delle *Autunnali* di *Cr.* Lo schema baciato delle rime, la struttura fortemente parallela della sintassi, la saturazione fonico-lessicale e il ritmo cadenzato riconducono la poesia nel dominio della canzonetta, per quanto modernamente reinventata e piegata in senso drammatico-ossessivo, forse per suggestione dalle languide ma struggenti romanze verlainiane *Chanson d'automne* e *Langueur*. Nella seconda metà del componimento le lunghezze si allungano fino al tredecasillabo e le cadenze cambiano ma il ritmo tende a mantenere la sua periodicità, sistemandosi dapprima su inusitate relazioni accentuali (vv. 7-9) e poi preferendo una chiusura dattilica. Si noti come, letti in continuità, il quinario nel secondo emistichio del penultimo verso e il quadrisillabo in chiusura di componimento formino un ottonario dattilico accentualmente omologo all'ottonario del primo emistichio del v. 10:

1	Il sole, il più pallido sole,	2	5	8	
2	fiorisce d'un biondo chiaror d'illusione	2	5	8	11
3	le zolle più aspre e più sole.	2	5	8	
4	Il cuore, il più povero cuore,	2	5	8	
5	sorride con tenero trepido amore	2	5	8	11

6	al suo più dolente dolore.	2	5	8
7	È l'ora delle soavi disperazioni.	2	7 +	4
8	È l'ora delle profonde rassegnazioni.	2	7 +	4
9	È l'ora delle inattese consolazioni.	2	7 +	4
10	L'ora del dolce morire, anima mia.	1	4	7 + <u>1</u> 4
11	Così sia.	<u>3</u>	→	1 4 7

Il novenario ad anfibrachi è significativamente impiegato poi da Montale in due delle pochissime poesie in forma chiusa de *LBA*<sup>746</sup>, *Nella serra* e *Nel parco*. Entrambe formate da quattro quartine più un verso isolato, presentano ambedue una base versale solidamente novenaria di ritmo dattilico, talvolta interrotta, specie in apertura, da ottonari che ora ne replicano l'*incipit* giambico, lasciando poi scarico di *ictus* il corpo del verso, ora ne seguono l'andamento anticipando la prima arsi sulla prima sillaba. Lo schema delle rime non è regolare ma sono pochi i versi che non rimino almeno imperfettamente con altri. L'andamento paratattico e spesso parallelistico del discorso, l'inerzia ritmica, l'importante presenza delle rime e delle assonanze, sia in punta che entro i versi, contribuiscono a dare ai componimenti un andamento cantabile, più marcato nel primo che nel secondo di essi, caratterizzato da cinque subordinate relative e da una rete rimica meno fitta. Entrambe, inoltre, traducono in termini novecenteschi il tema lieve e galante dell'incontro amoroso:

*Nella serra*

*Nel parco*

S'empì d'uno zampettio	2	7	Nell'ombra della magnolia	2	7
di talpe la limonaia,	2	7	che sempre più si restringe,	2	4 7
brillò in un rosario di caute	2	5 8	a un soffio di cerbottana	2	7
gocce la falce fienaja.	1	4 7	la freccia mi sfiora e si perde.	2	5 8
S'accese sui pomi cotogni,	2	5 8	Pareva una foglia caduta	2	5 8
un punto, una cocciniglia,	2	7	dal pioppo che a un colpo di vento	2	5 8
si udi inalberarsi alla striglia	2	5 8	si stinge – e fors'era una mano	2	5 8
il poney – e poi vinse il sogno.	2	5 7	scorrente da lungi tra il verde.	2	5 8
Rapito e leggero ero intriso	2	5 8	Un riso che non m'appartiene	2	8
di te, la tua forma era il mio	2	5-6 8	trapassa da fronde canute	2	5 8
respiro nascosto, il tuo viso	2	5 8	fino al mio petto, lo scuote	1	4 7
nel mio si fondeva, e l'oscuro	2	5 8	un trillo che punge le vene,	2	5 8
pensiero di Dio discendeva	2	5 8	e rido con te sulla ruota	2	5 8

<sup>746</sup> Cfr. BOZZOLA 2006, pp. 35-39.

sui pochi viventi, tra suoni	2	5	8	deforme dell'ombra, mi allungo	2	5	8
celesti e infantili tamburi	2	5	8	disfatto di me sulle ossute	2	5	8
e globi sospesi di fulmini	2	5	8	radici che sporgono e pungo	2	5	8
su me, su te, sui limoni...	2	4	7	con fili di paglia il tuo viso...	2	5	8

Nella scelta del verso Montale sembra rifarsi al trattamento non solo ritmico ma anche timbrico e sintattico del novenario pascoliano, aspetto ravvisabile specialmente nell'*incipit* di *Nella serra*, la quale richiama da vicino – nel ritmo, nelle assonanze, nell'organizzazione sintattica, nella scelta verbale e in un certo lessico onomatopeicamente marcato – la conclusione del *Sogno della vergine* dei CCV, poesia con la quale il testo montaliano condivide anche una più generale ispirazione onirica. Si riportano, a sinistra, l'inizio della lirica montaliana e, a destra, i vv. 76-80 coi quali termina la poesia pascoliana, mettendo in vario modo in evidenza le analogie foniche, strutturali e verbali tra i due passi:

[...]Cantarono

**S'empì** d'uno zampettio  
di talpe la limonaia,  
*brILLÒ* in un rosario di caute  
gOCCE la falce fienai.

i galli, rabbrividi l'aria,  
**s'empì** di scalpicci la via;  
da lungi *squILLÒ* solitaria  
la vOCE dell'Avemaria.

Come il modulo anfibrachico nella specifica misura novenaria divenga strumento della melica novecentesca è inoltre testimoniato dalla betocchiana *Alla danza, alla luce, ode* (RVS), che nel titolo metrico sancisce esplicitamente la compatibilità di verso e metro (/a<sub>9</sub>babs<sub>8</sub>p<sub>9</sub>). Le aritmie, piuttosto rare (v. 2, «s'attorcono in clamor di venti»; v. 6, «voli sui prati smeraldini»; v. 30, «sui languidi color del mondo»; v. 36, «danza, che non riposi mai!»), risultano concentrate prevalentemente nell'ultimo verso delle stanze, dopo la variazione mensurale introdotta dall'ottonario sdrucchiolo in penultima sede, quasi a marcare con la variazione sillabica e ritmica la clausola strofica. Si esemplifica con le prime tre stanze in cui, dopo un avvio più mosso, l'inerzia dell'anfibraco (o della scalare variante dattilica nel caso dell'ottonario), facendo pressione sulla sintassi, determina una forzatura ritmica della dizione, imponendosi su e quasi neutralizzando le inarcature logiche del terzo esastico:

1	Tal, come in autunno le foglie	1-2	5	8
2	s'attorciano in clamor di venti,	2	6	8
3	e in marzo i suoi veli discioglie	2	5	8
4	la nube per cieli inclementi;	2	5	8
5	tale, tu danza invisibile	1	4	7
6	voli sui prati smeraldini.	1	4	8
7	E come la luce dall'onda	2	5	8
8	che s'apre orientale, fluisce,	2	5	8
9	tu voli, ed appendi a ogni fronda	2	5	8
10	le bende che il volo smarrisce;	2	5	8
11	rapita nel gorgo immemore	2	5	7
12	de' tuoi non saziati deliri.	2	5	8
13	La chiara, in sé immobile e dolce	2	5	8
14	caduta argentina del fonte,	2	5	8
15	tu invidi, abbassando veloce	2	5	8
16	la bianca, l'instabile fronte;	2	5	8
17	piangi, in te stessa, la labile	1	4	7
18	tua orma, che il nulla innamora:	2	5	8



#### 5.4.2.5 Decasillabo anapestico e decasillabo libero

Il decasillabo anapestico viene impiegato in proporzioni significative nell'opera in dialetto veneziano di Noventa, che lo usa in regolari quartine isosillabiche in *Ah! Gavesse anca mè...*, *Dio-sa quànti lauri...*, *Fusse un omo...*, *Nei momenti che i basi fermemo...*, *Par vardàr...*, *Su compagni di tutte le classi...* (tutte in VP) e *El me amor mi lo gò publicà* (VPES). Il regolare adempimento accentuale e il trattamento sintattico del verso variano a seconda del contenuto e del tono di cui i versi stessi si fanno carico. Un componimento aperto al ragionamento come *Dio-sa quànti lauri...* si serve, ad esempio, dell'aritmia del v. 21 – favorita dalla risegmentazione del verso ad opera della sintassi e della conseguente punteggiatura – per sottrarre, per un breve momento, la riflessione al rischio di un'anestetizzante inerzia e distinguere così il destino del poeta da quello di tutti. Si esemplifica con le strofe dalla terza alla penultima:

9	Quanto tempo che se meditava,	1	3		9
10	Dentro casa, co' mare e mugier,	1	3	6	9
11	Ma i poeti no' gà da 'ver casa,		3	6	9
12	Né un pensier che sia un pigro pensier.		3	6	9
13	Giusto xé che quei muri difenda	1	3	6	9
14	Chi gà un cuor che vorìa ma no pol.		3	6	9
15	chi xé nato a far fioi e se impegna		3	6	9
16	De far tuto, par far che so fiòl...		3	6	9
17	Altro el nostro destin in 'sta tèra,	1	3	6	9
18	Altri i sogni che l'ànema trova;	1	3	6	9
19	No' xé nostre 'ste case de piera,		3	6	9
20	E 'sti fioi che ne invita a morir.		3	6	9
21	Pan ne ciama: là va i nostri sogni:	1	3	5	7 9
22	Là ne varda le done e po' via,	1	3	6	9
23	Là se brama, se ama e po' via,	1	3	6	9
24	Ne la gloria se ferma l'amor.		3	6	9

In una poesia quale *Su compagni di tutte le classi...*, invece, il modulo anapestico restituisce al sommo grado un incedere da marcetta, in conformità al tono declamatorio e al motivo esortativo («Su, compagni di tutte le classi, / Innalziamoci a un ordine nuovo / Prima ancora che in tutti i tiranni, / In noi stessi gli schiavi umiliamo», stanze I, III, V e VII), solo per un attimo arrestato dal dissonante scorciamento del v. 16 su

quinario («Orgogliosi sperammo in un sogno / Che talvolta assicura i più bravi, / Uno a uno volemmo esser liberi, / E fummo schiavi»).

Intrisi d'ironia risultano invece i decasillabi di *Nei momenti che i basi fermemo...*, punteggiati come sono da acceleranti elusioni d'accento – in coincidenza di potenziali parentetiche da pronunciarsi a mezza voce (vv. 2 e 10) – e interrotti nel galoppante incedere anapestico da pause interne e da risegmentazioni sintattiche che, isolando singole cellule ritmiche o porzioni versali, donano ai decasillabi ora un andamento tripartito e balzellante (v. 8), ora bipartito in un primo rapido segmento ascendente e in un più lungo momento discendente (vv. 4, 7 e 12):

1	Nei momenti che i basi fermemo	3	6	9
2	No' par gusto ma par riflessione,	3		9
3	La me amante vol scriver i versi,	3	6	9
4	Che mi digo e me basta de dir.	3	6	9
5	Tuta nù la se méte al lavoro,	3	6	9
6	Po' la méte una blusa lisièra,	3	6	9
7	Po' la ziga «Che fredì xé i versi»,	3	6	9
8	La stranù, mi la baso, e bondì.	3	6	9
9	«Ah che curti che xé 'sti poemi!»	3	6	9
10	Dirà quei che ne lezerà,	3		9
11	«Ah che boni che gèra quei basi!»	3	6	9
12	Dirà ela... o Amor lo dirà.	3	6	9

Del tutto libero invece l'uso del decasillabo fatto nelle tre coppie di tetrastici geminati della betocchiana *Chi va d'autunno*, dove la variante anapestica non compare mai e ad alternarsi irregolarmente sono i profili giambici, trocaici e ibridi della misura; prevale di gran lunga, tuttavia, la variante con *ictus* di 4<sup>a</sup> che, più di qualche volta, conferisce al verso l'andamento cantabile di un quinario doppio. Nel componimento si osservano anche due endecasillabi di 4<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> ai vv. 12 e 19, riconducibili a misura solo ammettendo anasinafe.

1	Quando dondolan le navi in mare	1	3	7	9
2	al soffio delle prime tempeste	2		6	9
3	ed il canuto navigatore		4		9 → 5+5
4	d'antica salsedine si veste:	2	5		9
5	e chi dal porto alle prore chiare	2	4	7	9
6	guarda, s'accorge che il navalestro	1	4		9 → 5+5
7	non più si volta, ché del tornare		4		9 → 5+5

8	dubita, su per quell'onde meste;	1	7	9
9	quando dai monti, tanto lontani	1	4	6 9 → 5+5
10	dalla mia patria in fiore, dei venti		4	6 9
11	sciapiti tornan come fluiviali	2	4	6 9 → 5+5
12	inondazioni su paesi spenti:		4	8 10
13	e invano fiuti sulle tue mani	2	4	9 → 5+5
14	se v'è rimasto odor dei fiorenti		4	6 9
15	giardini, e t'accorgi che domani	2	5	9
16	ti desterai diverso da sempre;		4	6 9
17	allora, che come sempre avviene,	2	5	7 9
18	i molli cuori albergan natura,	2	4	6 9
19	il muratore dalle braccia nere		4	8 10
20	sale sui ponti, fabbrica mura;	1	4	6 9 → 5+5
21	sosta il viandante e pensoso siede	1	4	7 9
22	là presso: e vede nell'aria oscura	2	4	7 9 → 5+5
23	un'ombra antica tra cose ferme,	2	4	7 9 → 5+5
24	spiritual fermezza in creatura.		4	6 9

#### 5.4.2.6 Endecasillabo melico

Specializzatosi nel Settecento e sopravvissuto attraverso il secolo successivo, l'endecasillabo dattilico con funzione melica continua a essere adoperato nel Novecento.

Funzione melica sembrano ad esempio acquistare gli endecasillabi dattilici – o quantomeno a *incipit* dattilico – della prima parte del *XLII* dei *Frammenti* di Rebora (vv. 1-14), utilizzati in combinazione con rima tronca ricorrente in *-e* e compaginati con settenari giambici secondo lo schema rimico-sillabico /PA<sub>i</sub>PA<sub>i</sub>bPA<sub>i</sub>/ che, ripetuto due volte, suddivide tale porzione testuale in due metà esattamente corrispondenti. Si noti inoltre il parallelismo su cui si strutturano le prime due coppie di versi della prima sequenza versale e come questa e la seguente si ripartiscano in due sotto-sequenze di quattro e tre versi, gli ultimi dei quali risultano aperti dal medesimo settenario-ritornello; perfettamente corrispondenti per posizione e corpo fonetico, infine, le parole tronche «te» e «me» si posizionano in punta ai vv. 2 e 4, da una parte, e 9 e 11, dall'altra.

1	Voce, il ruscello delle tue campane	1	4	10
2	L'anima innondi bramosa di te:	1	4	7 10
3	Chioma, il cespuglio delle calde trecce	1	4	8 10
4	M'avvolga il capo solcato di te;	2	4	7 10
5	Ohimè che la fortuna	2	6	
6	Non àgita sonaglio	2	6	
7	Quando ci sfiora col suo molle piè!	1	4	8 10
8	Io mi ritrassi, allor che nell'amore		4	6 10
9	Eri una cosa per me sciolta in me:	1	4	7-8 10
10	Fuggita or tu, rimbalzo con selvaggia	1	4	6 10
11	Voglia che ha fatto un groviglio di me	1	4	7 10
12	Ohimè che la fortuna	2	6	
13	Non arma di consiglio	2	6	
14	Chi per la vita foggiato non è!	1	4	7 10

Un impiego di lungo corso si osserva nella produzione poetica di Diego Valeri, che lo impiega fin dalla sua prima raccolta *GT*, dove compare in *Eri a quel tempo...*, poesia in quattro tetrastici a rima alterna organizzati in un sistema strofico doppio dove nei versi pari si alternano uscite tronche in *-e*, nelle strofe dispari, e in *-a*, in quelle pari. Il ritmo cantilenante viene assecondato da una sintassi piana e da uno stile, tra il giocoso

e l'infantile, che fa della ripetizione lessicale e del modulo giustappositivo i meccanismi più immediati per ottenere la ricercata cellula dattilica (vv.1-8):

Eri, a quel tempo, piccina e gentile,	1	4	7	10
gentile più che la figlia d'un re.	2	4	7	10
Io tutti i giorni scendevo in cortile	1	4	7	10
per rivederti e giocare con te.	4	7	10	
Ma la mia attesa un bel giorno fu vana:	4	7	10	
t'avevan portata in un'altra città,	2	4	7	10
grande e lontana lontana lontana:	1	4	7	10
Roma, Torino, Milano; chi sa?!	1	4	7	10

Il ritmo inerziale subisce però una battuta d'arresto nella terza stanza, in concomitanza con il momento in cui viene dato spazio al sentimento di privazione e attesa provato dall'io per l'assenza del tu femminile: se la rapidità ritmica viene spezzata al v. 9 da una forte pausa al centro e se le inarcature tra i vv. 9-10 e 10-11 contribuiscono a offuscare la cadenza dattilica, al v. 11 essa viene proprio scardinata dalla mancanza sia dell'*ictus* di 1<sup>a</sup> che di quello di 7<sup>a</sup>, per essere recuperato – ma senza attacco di 1<sup>a</sup> – negli ultimi cinque versi della poesia:

9	Più non ti vidi. Ma fitto nel cuore	1	4	7	10
10	m'era il tuo viso, e serbavo per te	1	4	7	10
11	la devozione dell'ambasciatore		4		10
12	che fa l'inchino a Madama Dorè...		4	7	10
13	E l'altro dì, tra la folla calcata,		4	7	10
14	t'ho riveduta a <i>Salon varietà</i> ,		4	7	10
15	cortigianetta biaccata sciupata,		4	7	10
16	con un sorriso da mover pietà.		4	7	10

Un deciso effetto di marcetta acquistano gli endecasillabi dattilici della coppia geminata di *Mattino* (*Cr*), scanditi come sono da frequenti eco lessicali («oro», iterata tre volte ai vv. 5e 6) e rimiche, in punta e al mezzo dei versi (*onde : bionde : profonde*, vv. 6, 7 e 8), nonché da assonanze ravvicinate («il mattInO al ferrIgnO», v. 1, «lUngA fessUrA», v. 3, «d'Oro per l'OmrE; Oro a rivoli, a Onde...», v.6, «lagUne di blU», v. 8) e da accostamenti fortemente allitteranti («NUvoloNi NottUrNI», v. 2, «SCoppia uno Squarcio», v. 4). Degna di nota risulta l'adozione di parole sdruciole in corrispondenza dell'*ictus* di 7<sup>a</sup> ai vv. 6 e 7 («rivoli» e «nuvole»).

1	Batte il mattino al ferrigno bastione	1	4	7	10
2	dei nuvoloni notturni: repente,		4	7	10
3	s'apre una lunga fessura lucente,	1	4	7	10
4	scoppia uno squarcio di fiamma più su.	1	4	7	10
5	Un razzo d'oro; e un sussulto, un tremore	2	4	7	10
6	d'oro per l'ombra: oro a rivoli, a onde...	1	4-5	7	10
7	Più in alto: spiagge di nuvole bionde,	2	4	7	10
8	calme e profonde lagune di blu.	1	4	7	10

Sempre in *Cr* si ritrovano altre due poesie in endecasillabi a base solidamente dattilica: *Il fiume*, descrivibile strutturalmente come un'ode pindarica che, su pressione del modello canzonettistico, presenta connessione strofica per mezzo di tronca finale (schema strofico /ABABC<sub>1</sub> : DEDEC<sub>1</sub> : FFC<sub>1</sub>/), e *Una donna*, in due tetrastici indivisi a rima abbracciata. In quest'ultimo componimento le rime centrali della prima quartina sono sostituite da assonanza (*solca* : *morta*, vv. 2-3) mentre l'ultima delle rime tronche esterne della seconda conferisce al componimento una cadenza definitiva, sottolineata anche dal *tricolon* ascendente di interrogative parallele degli ultimi tre versi (vv. 5-8):

E tu, se ormai giovinezza finì,  
 tu, cuor mio rosso, perché non t'acqueti?  
 Perché non spegni i tuoi fuochi segreti?  
 Perché martelli il mio petto così?

*Vento dell'alba* (A) sembra costruirsi in base a un principio di replicazione: all'inerzia del ritmo dattilico si accompagna infatti l'identità, entro l'unità della quartina, delle rime, mentre il medesimo sintagma «Vento dell'alba» viene replicato all'inizio dei due tetrastici che compongono la poesia:

Vento dell'alba, respiro di mare...  
 Vedo le foglie sul ramo vibrare,  
 a una a una le stelle mancare,  
 e l'oriente sbiancato tremare.<sup>747</sup>

Vento dell'alba, freschezza fiorita,  
 entra nel cuor della triste mia vita,  
 l'anima prendi che giace smarrita,  
 perdila in te, giovinezza infinita!

<sup>747</sup> «oriente» si legge con dieresi.

Talora l'endecasillabo dattilico viene associato ad altri versi dal ritmo omologo o scalare, come accade in *Da Debussy. Serenata per la bambola (Cr)*, componimento di sessantuno versi irregolare per strofismo, sillabismo e intelaiatura rimica, ma che imprime ai propri versi, compresi tra le tre e le dodici sillabe, una cadenza dattilico-anfibrachica che, come da titolo, mira – in collaborazione con una sintassi iterativa e parallela – a una realizzazione ritmica quanto più musicale possibile. Si noti che, per le misure più brevi, il ritmo dattilico-anfibrachico va costruito intersversalmente (vv. 39-40 e 42-43).

24	Ahimè, che sonno, che sonno vi tiene!	2 4 7 10
25	(Mi corre un brivido per tutte le vene...)	2 4 8 11
26	Schiudete, bella, le palpebre lente,	2 4 7 10
27	e un solo istante lasciate vedere,	2 4 7 10
28	un solo istante, il cobalto lucente	4 7 10
29	degli occhi vostri; schiudete, levate	2 4 7 10
30	gli occhi un istante, ch'io temo, ch'io tremo	1 4 7 10
31	(non lo sentite?) che siate... che siate...	4 7 10
32	che siate morta...Sì, lume mio chiaro,	4 6-7 10
33	fiore mio raro,	1 4
34	dei miei giocattoli tutti il più caro...	4 7 10
35	morta d'amore... d'amore per me...	1 4 7 10
36	(Zitta, chitarra; fa' piano, fa' piano! ..	1 4 7 10
37	Un riso strano	2 4
38	– guarda, non vedi? – le passa sul viso...	1 4 7 10
39	<u>Chissà, chissà</u>	<u>2 4</u>
40	<u>che sarà?!</u>	<u>3 → 2 4 7</u>
41	Mia piccola sfinge, ho veduto, o mi pare,	2 5 8 11
42	<u>un sorrisolino</u>	<u>5</u>
43	<u>sfiurare</u>	<u>2 → 5 8</u>
44	le vostre labbra di ardente carmino...	2 4 7 10
45	Purtroppo, purtroppo lo sento.	2 5 8
46	Voi vi ridete del mio sentimento,	1 4 7 10
47	voi vi giocate del vostro fedele	1 4 7 10
48	che spande al vento querele e querele...	2 4 7 10
49	Crudele!	2
50	Purtroppo, purtroppo lo so:	2 5 8
51	una stupenda bambola siete	4 6 9
52	che non avete	4
53	un briciolo solo di cuore...	2 5 8
54	E un'altra cosa, ah! me misero, so:	2 4-5 7 10
55	che di dolore... alla fine... morirò.	4 7 10

Similmente accade in *Mattutino (SF)*, componimento indiviso di nove versi rimati, nel quale, tuttavia, tra i vv. 5-7 si rileva una momentanea interruzione della cadenza

dattilico-anfibrachica, parzialmente compensata al v. 5 dall'uscita dattilico-trocaica del verso («vivo perfetto») e al v. 6 dall'accento secondario di 4<sup>a</sup> sulla prima sillaba di «felicità». La poesia, comunque, si apre e chiude su un endecasillabo dattilico, quest'ultimo ricostruito intersversalmente ai vv. 8-9:

1	L'alba è sul mare, la stella è assorta	1	4	7	10 <sup>748</sup>
2	tra nuvole chiare.	2	5		
3	Come un nemico alla porta,	1	4	7	
4	il cuore picchia alle ossa del petto:	2	4	7	10
5	questo cuore vivo, perfetto,	1	3	5	8
6	ebro di felicità amare,	1			7-8
7	compiuto d'illusione disperata,	2		6	10
8	sente che l'alba s'è alzata	<u>1</u>	<u>4</u>	<u>7</u>	
9	sul mare.	<u>2</u>	→	<u>1 4 7 10</u>	

Anche in *A*, nella seconda delle *Canzonette per Nuvoladoro* «Amica, sei come vento d'aurora», diverse misure ritmicamente affini vengono accostate all'endecasillabo dattilico. La scalarità accentuale viene a coinvolgere in particolare un novenario ad anfibrachi (v. 2), un decasillabo anapestico (v. 6) e un ottonario giambico (v. 8) con accento secondario in 4<sup>a</sup> sede. Una lettura intersversale suggerita dalla sintassi permette inoltre di recepire tra il secondo emistichio del v. 3 e la prima parte del v. 4 («e tutto colora / di pura») una cadenza anfibrachica (⊖ – ⊖ ⊖ – ⊖ / ⊖ – ⊖) che riconduce parzialmente questi due versi dai profili accentuali apparentemente incompatibili entro l'alveo ritmico dominante.

1	Amica, sei come vento d'aurora	2	4	7	10
2	che, appena le tenebre sfiora,	2	5	8	
3	subito le disperde – e tutto colora	1		6 8	11
4	di pura azzurrità.	2	6		
5	Io come l'albero son che l'accoglie,	1	4	7	10
6	che il profondo suo cuore discioglie,	3	6	9	
7	e trema e canta da tutte le foglie	2	4	7	10
8	di pura felicità.	2	7		

Di pascoliana memoria è l'accostamento in *Un vincitore (Cr)* dell'endecasillabo dattilico al verso mensuralmente prossimo e ritmicamente affine del doppio quinario; si esemplifica con la seconda delle tre quartine che la compongono:

<sup>748</sup> Si legge con dialefe tra «stella» ed «è».



5	Per più salire mi sono strappato	4 7 10
6	dalle soavi braccia d'amore;	4 + 1 4
7	tutto ho lasciato, ho spezzato, ho gettato,	1 4 7 10
8	io, di mia vita solo signore.	1 4 + 1 4

Talora il ritmo dattilico viene in parte eluso come per una sorta di sincope sillabica che viene ad alterare le proporzioni tra accenti. In *Mare-colore* di *FDC*, ad esempio, i vv. 2 e 5 sono occupati da due endecasillabi ipometri che sembrano avere perso, rispettivamente tra il primo e il secondo *ictus* e tra il terzo e il quarto, una sillaba che avrebbe non solo realizzato esattamente la misura ma avrebbe anche restituito un ritmo ternario perfettamente dattilico.

1	Mare fanciullo insaziato di giuoco,	1 4 7 10
2	vecchio mare insaziato di pianto,	1 3 6 9
3	tu che sei lampo e fango	1 4 6
4	e cielo e sangue e fuoco,	2 4 6
5	oggi hai lasciato alle lente rive	1 4 7 9
6	orgoglio e forza, gaiezza e dolore:	2 4 7 10
7	oggi non sei che colore,	1 4 7
8	un bel colore che vive.	2 4 7

Proprio la ricerca dell'inerzia dattilica sembra poi spingere l'autore a intervenire nel tempo sul testo di *Corso Venezia* (*Cr*): nella redazione di *P62*, dove il componimento acquista il titolo *Milano*, si osserva infatti una normalizzare in senso isoritmico della cadenza varia dei versi. Si confrontino dunque le due redazioni, osservando come i vv. 6 e 8 riconducano la cadenza accentuale a *pattern* ritmici più prossimi o esattamente coincidenti con il profilo dattilico dell'endecasillabo.

#### *Corso Venezia*

Corso Venezia rombava e cantava	1 4 7 10
come un giovane fiume a primavera.	1 3 6 10
Noi due, sperduti, s'andava s'andava,	2 4 7 10
tra la folla ubriaca della sera.	3 6 10
Ti guardavo nel viso a quando a quando:	3 6 8 10
eri un pallido e molle e ardente fiore.	3 6 8 10
Poi ti sfioravo la mano tremando:	1 4 7 10
ed eri mia, mia tutta, e carne e cuore...	2 4 6 8 10

Milano

Corso Venezia rombava e cantava	1	4	7	10
come un giovane fiume a primavera.	1	3	6	10
Noi due, sperduti, s'andava s'andava,	2	4	7	10
tra la folla ubriaca della sera.	3	6	10	
Ti guardavo nel viso a quando a quando:	3	6	8	10
eri un aperto luminoso fiore.	1	4	8	10
Poi ti prendevo la mano tremando;	1	4	7	10
e mi pareva di prenderti il cuore.	4	7	10	

L'affezione di Valeri per questa variante dell'endecasillabo va ricondotta secondo Baldacci alla necessità di un verso ritmicamente preordinato e stabile che, in accordo alla poetica antilirica e antiumanistica dell'autore, rifiuti «dell'endecasillabo la mobilità soggettiva per legarsi a un'oggettività ritmica più cantata.»<sup>749</sup>

Le proprietà meliche dell'endecasillabo dattilico devono essere state ben presenti anche a Betocchi se in *Musici, giocolieri, bambini, gioia* (RVS) i tre esastici di cui si compone la poesia chiudono costantemente su una coppia baciata di endecasillabi dattilici, cui i decasillabi e i novenari che precedono accordano i propri *incipit* ritmici:

1	Eccoli, dolci bruni di sole	1	4	6	9
2	i musicanti di cortile,		4	8	
3	con le chitarre, con le viole		4	9 <sup>750</sup>	
4	fan tutta l'aria risentire.	2	4	8	
5	Questo avveniva nel tempo piano,	1	4	7	10
6	bianco, nel mite calor meridiano.	1	4	7	10
7	Gemmati, e roridi di colore	2	4	9	
8	i giocolieri di cortile:		4	8	
9	di questi salti si vive e muore	2	4	7	9
10	chi ci vuol bene sia gentile.	1	4	8	
11	Questo avveniva alla luna calante,	1	4	7	10
12	piena l'estate, la spiga fragrante.	1	4	7	10
13	Semplici, candidi, fuggitivi,	1	4	9	
14	sui prati morbidi di brine,	2	4	8	
15	danzano, volano giulivi	1	4	8	
16	bambini in bianche mussoline.	2	4	8	
17	Questo avveniva, fiorente aprile	1	4	7	10 <sup>751</sup>
18	querule l'acque eran, l'erba sottile.	1	4-5	7	10

<sup>749</sup> BALDACCI 1972, p. 116.

<sup>750</sup> Si legge con dialefe su «viole» in modo da ottenere, per simmetria con la stanza seguente, un decasillabo.

<sup>751</sup> La misura torna a prezzo di dialefe tra «fiorente» e «aprile».

A quest'ultima poesia in *RVS* segue *Allegrezze dei poveri a Tegoletto* che, nel testo stesso, l'autore definisce «canzone»: composta di dodici esastici articolati secondo due diversi modelli strofici (/paaxbb/ nelle prime tre strofe, /ababcc/ per tutte le restanti), la poesia compagina irregolarmente prima novenari e decasillabi (dalla prima alla settima strofa), quindi affianca alle precedenti misure quella endecasillabica (ottavo e nono esastico), per poi assestare l'oscillazione mensurale tra le dieci e le undici sillabe finché, nell'ultima strofa, sono rintracciabili soli endecasillabi. Dal punto di vista ritmico il paradigma slitta progressivamente –parallelamente alla progressione mensurale – da cadenze trocaico-anapestiche (ad es. «Bella Italia che serri la palma / e nel mezzo ti fai la Chiana / quando guardo nell'aria lontana / veggo il dolce paese mio», vv. 1-4 – 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, o ancora «Passerotto che stai nel solco / non lo vedi che il giorno va via? / alla stalla converge il bifolco / il bracciante pei campi s'avvia: / venne pure sull'olmo agghindato, / che il Signore ti ha preparato», vv. 19-24, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>) a cadenze dattiliche:

43	Pipistrello la nottola chiama,	3	6	9
44	dicono insieme – voliamo è notte:	1	4	7 9
45	canta l'upupa che upupo ama	1	4	7 9 <sup>752</sup>
46	taccion nel solco le talpe e le botte.	1	4	7 10
47	Nera è la notte, nera e piena,	1	4	6 8
48	mamma la terra fa nera la schiena;	1	4	7 10

fino all'ultima strofa, tutta occupata dai cadenzati endecasillabi dattilici:

67	Questa canzone che un povero ha fatta	1	4	7 10
68	vuol ritornare laggiù dove è nata;	1	4	7 10
69	mare non cura, né selva, né fratta,	1	4	7 10
70	ricchi paesi o città adornata;	1	4	7 10 <sup>753</sup>
71	ma a Tegoletto con l'ala ansiosa		4	7 10 <sup>754</sup>
72	vola diritta, e si quietta, e posa.	1	4	7 10 <sup>755</sup>

I ritmi scanditi della poesia vengono inoltre resi maggiormente incalzanti dall'accordo tra metro e sintassi, di modo che la «canzone» venga a piegarsi verso i moduli cantabili della canzonetta, in ciò accompagnata dalla materia umile («Questa canzone che un povero ha fatta») e – almeno inizialmente – dalla replicazione ritornellistica in posizione regolata ai vv. 4, 10 e 16 del sintagma « [...] il dolce paese mio».

<sup>752</sup> Si legge con dialefe prima della tonica di «ama».

<sup>753</sup> Si legge con dialefe dopo la tonica di «città».

<sup>754</sup> Si legge con dieresi su «ansiosa».

<sup>755</sup> Si legge con dialefe dopo la seconda virgola, prima della seconda congiunzione «e».

#### 5.4.2.7 Doppio quinario

Il doppio quinario continua a trovare cittadinanza nella poesia Novecentesca in due poeti risolutamente e programmaticamente “periferici” come Valeri e Noventa.

Nel primo, il doppio quinario compare in *Strimpellata*, il secondo dei tre momenti di *Chitarra veneziana* in *PVN*, poi espunto in *P62*; composta in tristici geminati caratterizzati da una solida costruzione anaforica e parallela, che partendo da una predicazione del soggetto diversa strofa per strofa sviluppa sempre nuove comparazioni, la poesia si affida al ritmo dolce e blando di un doppio quinario, raramente e debolmente inarcante:

Sei tutta mobile e fuggitiva,  
come l'onda che tocca la riva,  
posa un istante, e poi guizza via.

tutta amorosa, come la vela  
che s'apre e inchina, palpita e anela  
al vento forte di Schiavonía;

tutta festa, come la pianta  
d'oleandro che svetta e canta,  
rossa, dal muro dell'Abbazia;

tutta vaghezza, come la luna  
che imperla e anebbia la laguna  
della sua malinconia;

tutta piena di dolcezza  
come la pèsca che morbida olezza  
dalle peate dell'Erberia;

tutta mutevole, come il volo  
dei colombi che ruotano a stuolo  
tra l'Orologio e la Libreria;

tutta oscura, come il mistero  
che i rii tengono prigioniero  
nei loro specchi di fantasia;

tutta gloriosa, come lo scoppio  
del campanile che suona a doppio,  
alto nel cielo, l'Avemaria;

sei tutta incanto, o viso magato,  
come Venezia che t'ha donato  
il suo segreto di poesia.

Assai più frequentemente impiegato e risolutamente ritmato risulta il doppio quinario di Noventa, talora scandito anche graficamente dal trattino orizzontale in sede di cesura in poesie quali *Gh'è nei to' grandi...*, *L'amiga dorme*, *Piero Gobetti...* e *Ti me domandi...* (VP). Si veda a proposito la prima quartina di *Ti me domandi...*, dove la doppia misura realizza rima al mezzo tra il primo emistichio del v. 2 e l'uscita del v. 3:

Ti me domandi – a mi, putèla,  
Qualo pur sia, – el to dover;  
Me toca dirte – sta qua o va via,  
Doveri tì – no' ti-ghe n'a.

Alla doppia misura si accosta anche quella singola in *Dove i me versi...* e in *Un giorno o l'altro* (VP), scorciando in modo più o meno prevedibile il respiro versale a seconda della regolarità o meno della formula sillabica, irregolare nella prima e regolare nella seconda poesia. Si esemplifica con le prime due quartine di quest'ultima, in cui già risulta visibile il ruolo assunto dalla misura semplice in chiusura, volta a porre un freno ritmico e un suggello semantico al movimento frenetico e ossessivo del discorso sviluppato nei tre versi precedenti:

Un giorno o l'altro mi tornarò,  
No' vùì tra zènte strània morir,  
Un giorno o l'altro mi tornarò  
Nel me paese.

Dentro le pière che i gà inalzà  
Su le rovine, mi çercarò,  
Dentro le pière che i gà inalzà,  
Le vecie case.

Ma una delle costanti più sensibili del doppio quinario noventiano sembra essere la sua frequente associazione alla riflessione meta-poetica. In *Dove i me versi...* l'autore affida allo scorcio sulla misura breve la chiusura disforica dei due movimenti sintattici della prima strofa, mentre il doppio ritmo occupa i versi della seconda, tutti volti al rovesciamento in chiave positiva della precedente prospettiva; il ritmo leggero e spedito si fa veicolo di una riflessione tutt'altro che superficiale, sollevando in questo modo la poesia da un impegno e una serietà eccessive per le finalità e le possibilità della stessa:

Dove i me versi me portarìa,  
Acarezandoli come voialtri,  
No' so fradeli.  
Tocadi i limiti del me valor,  
Forse mi stesso me inganarìa,  
Crederìa sacra l'arte, e la gloria,  
Più che l'onor.

O forse alora mi capirìa,  
Megio d'ancùo, più dentro in mi,  
Quelo che i versi no' pol mai dar.  
Pur no' savendo esser un santo,  
A testa bassa de fronte ai santi,  
Par la me ànema mi pregarìa,  
No' più ascoltandome nel mio pregar.

Questa sorta di sgravamento metrico risulta visibile anche in *Mi me son fato...* (VP), dove alla cantilena della doppia misura si accompagna sempre la rima, fatto metrico per nulla scontato in Noventa che contribuisce a intonare ulteriormente questi versi nel senso della *levitas*, conformemente alla visione non pretenziosa della poesia – umilmente oggettivata in un «Pie-de càvara» – che il testo veicola:

Mi me son fato 'na lengua mia  
Del venezian, de l'italian:  
Gà sti diritti la poesia,  
Che vien dai lioghi che regna Pan.

La ghe n'è altri, no' tuti credo,  
Se ben par ela se pol morir:  
No' tuto quello che penso e vedo  
Vol i me versi spiegar e dir...

Ma la parola che pur me resta  
Xé sugerirve: çerché più in là:  
El Pie-de càvara, in voglia o in festa,  
Oltre i so limiti no' 'l xé rivà.

Un ultimo componimento, *Su la me testa de vecio zà...*, associa al doppio quinario il motivo meta-poetico; qui della poesia, albero di lauro piantato «par beleza» dal poeta, si restituisce l'essenza lieve e cantilenante, sottolineata da rime e richiami fonici interni, che si evidenziano nel riportare il testo:

Su la me testa; – De vecio zÀ,  
'Na qualche fOgiA – De lauro casca.  
Chi xé che sgOrlA, – Par mi, el me albero  
De tanti ani fa?

Ah! Massa tArdI – Vignù la gloria,  
Che sui vint'AnI – Ne pol giovAr.  
No' sgorlè, mAn – Amighe, l'albero  
Che, par beleza, – Mi gò piantÀ.

In Noventa, dunque, la doppia misura, col suo ritmo cadenzato e facile, svolge un ruolo mimetico rispetto alle possibilità e ai limiti della poesia.

#### 5.4.2.8 Polimetria

In contesti polimetrici tanta parte nella cantabilità della canzonetta è garantita dalla compatibilità ritmica dei versi compaginati, possibile, ad esempio, attraverso la corrispondenza scalare delle cadenze versali.

Valeri, che impiega la soluzione scalare fin dalle *GT*, viene ad applicarla soprattutto – ma non solo – alle cellule ritmiche ternarie del dattilo, dell’anfibraco e dell’anapesto, arrivando a combinare queste tre differenti relazioni tra accenti in un solo componimento in virtù della loro potenziale intercambiabilità. L’accordo, tuttavia, non si risolve mai in una meccanica e costante sovrapponibilità, non mancando le aritmie puntuali né quelle più prolungate. Va rilevata, inoltre, la tendenza valeriana a combinare secondo tali modalità di strutturazione ritmica misure medio-lunghe, lunghe (talora esuberanti l’endecasillabo) e composte (come il doppio quinario), fatto che sembra entrare in contraddizione con la concezione primaria di canzonetta quale metro composto di versi principalmente brevi e medi. Tuttavia, come risulterà evidente dallo studio dei componimenti con titoli metrici rinviati alla canzonetta, Valeri attribuisce a numerose poesie in versi lunghi tale appellativo, riconducendo in questo modo nel dominio della forma quelle poesie che, pur caratterizzate da misure lunghe, presentino per altri aspetti punti di contatto con essa. Proprio nella scalarità ritmica, capace di conferire una cadenza cantabile e scandita ai versi, si può riconoscere una delle soluzioni formali atte ad accostare tali poesie al metro. Rimandando dunque lo studio delle poesie con titolo rematico al rispettivo capitolo, si vengono ora a osservare un paio di componimenti in versi medi e lunghi che presentano tra loro ritmi tendenzialmente scalari e reversibili gli uni negli altri.

Nella giovanile *Notturnino II* versi dalla scansione anapestica, anfibrachica e dattilica si alternano liberamente, talora sovrapponendosi e confondendosi tra loro nella fluida partizione sintattica dei versi, che ne ridetermina la segmentazione. Gli ultimi versi, ad esempio, che in una lettura lineare si interpretano come un endecasillabo di 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> e un ottonario giambico di 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, tenendo conto dell’intonazione e della sintassi possono essere riscritti come un quinario di 1<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup>, un ottonario intersversale con chiusa anfibrachica e un senario ad anfibrachi finale. Si riporta il testo facendo seguire alla normale accentazione orizzontale dei vv. 7-8, 10 e 11-12 la cadenza data da una lettura intersversale e delle unità logico-sintagmatiche, che mette in luce come i diversi ritmi



ternari possano essere – a seconda dell’esecuzione – rovesciati gli uni negli altri (vv. 11-12):

1	Nel silenzio notturno non sento	3 6 9
2	che il sordo martellar del mio cuore	2 6 9
3	e il tuo respiro lento lento,	4 6 8
4	mio piccolo amore.	2 5
5	Chiudo gli occhi, ma non m’addormento:	1 3 9
6	mi prende un leggero torpore,	2 5 8
7	mi tiene <u>un incantamento</u>	2 <u>7</u> → 2 + <u>5</u>
8	<u>soave, mio piccolo amore.</u>	<u>2</u> 5 8 → <u>8</u> + <u>25</u>
9	E sogno che piovono a cento	2 5 8
10	a mille, <u>in un diffuso splendore,</u>	2 <u>6 9</u> → 2 + <u>47</u>
11	<u>petali d’oro petali d’argento</u>	1 <u>4 6 10</u> → <u>14</u> + <u>15</u>
12	<u>su te, mio piccolo amore.</u>	<u>2 4 7</u> → <u>8</u> + <u>25</u>

In *Bel Mare (SF)*, si ritrovano invece variamente combinati versi dal novenario al dodecasillabo, passando per il decasillabo, il doppio quinario e l’endecasillabo, anche irregolare, tendenzialmente tenuti insieme da simmetrie ritmiche, o solo parziali o estese alla lunghezza del verso, che conferiscono in più punti alla poesia l’andamento di una marce. Dopo i primi due decasillabi impostati su un ritmo anapestico o quantomeno ascendente, il terzo verso – un doppio quinario – accelera il ritmo determinando, in una lettura che prediliga la continuità sillabica, un incedere dattilico al centro del verso, mentre il quarto interrompe, con la sua cadenza trocaica, l’impennata ritmica avviata nel precedente:

Un bel mare, così, tutto nuovo,	3 6 9
verdino come il grano dei campi,	2 6 9
con bianchi sbuffi di spume e lampi	2 4 + 2 4 → 2 4 7 9
di diamanti sulla sabbia d’oro,	3 7 9
[...].	

La seconda quartina ripropone un avvio anapestico, cui seguono un doppio quinario di ritmo dattilico, un decasillabo o, piuttosto, un endecasillabo dattilico ipometro per sincope di un’unità sillabica prima dell’ultimo accento, e infine un endecasillabo accentato di 7<sup>a</sup>, determinando una clausola dattilico-trocaica in chiusa versale:

un bel mare così, sotto un cielo	3	6	9
grigio lanoso, gonfio di sole	1	4 + 1	4
che sta per rompere come un fiore	2	4	7 9
di giaggiolo dal suo nodo di velo,	3	7	10
[...];			

Dalla terza strofa il ritmo viene ad acquistare cadenze scalari più sistematiche e precise, facendo seguire ai primi due dodecasillabi ad anfibrachi due versi di cadenza dattilica, un endecasillabo ipometro e un doppio quinario:

un mare così basta a far primavera;	2	5-6	8	11
e subito par che la gioia ritorni	2	5	8	11
a questa vita di rotti giorni,	2	4	7	9
tornata a un punto semplice e intera.	2	4 + 1	4	

I due ritmi tornano ad accostarsi nell'ultimo tetrastico, dove tra il secondo emistichio del primo verso e i due del seguente si viene a individuare una sequenza di quinari anticipati e seguiti da cellule anfibrachiche, fino all'ultimo doppio quinario in chiusura che imprime al cuore del verso una cadenza dattilica.

Il rombo delle onde è come un cuore	2	5 +	2	4 → 2 4 7 9
che batta ovunque, che batta forte.	2	4 +	2	4 → 2 4 7 9
Morto ogni ricordo di morte;	1	5	8	
perché c'è il mare, perché c'è il sole.	2	4 +	2	4 → 2 4 7 9

Accordo scalare presentano i versetti betocchiani della poesia *Di marzo (TT)* e quelli della prima *Dedica a un ragazzaccio (ESM)*. Se in entrambi i componimenti è sotteso un modulo trisillabico, che varia dall'anapesto all'anfibraco al dattilo, nelle due coppie di versi della prima quartina del secondo si osserva invece un rispecchiamento d'*ictus*:

<i>Di marzo</i>		<i>Dedica I</i>	
Un po' più di pazienza	3 6	Ne avrai colpa tu; se avrai detto	2-3 5 8
pel vento di marzo,	2 5	– Non voglio esser vecchio.	2-3 5
allo spazio che vuole	3 6	Avrai sbagliato di sana pianta.	2 4 7 9
la nuvola, al lampo	2 5	Passa chi è giovane e canta.	1 4 7
d'un occhio di sole!	2 5		
		E non ti faranno dormire;	5 8
Un po' più di stoltizia	3 6	vanno al ballo, balla la luna:	1 3 5 8
per la dovizia che bagna	4 7	e tu resti a sentirti stormire,	3 6 9

la piana e allontana	2	5	tu debole e inquieto, una piuma.	2	5	8
la folle montagna	2	5				
sul mare... E paura,	2	5	Oh l'oscillante vecchiaia,	1	4	7
			la pula che vola nell'aria	2	5	8
un po' più di paura	3	6	se il tempo con mano maestra	2	5	8
per l'azzurro che scaltra	3	6	ti ventila, e nulla ti resta.	2	5	8
innalza la primavera.	2	7				

La scalarità ritmica viene adottata anche da Noventa, che affianca a questa tecnica altre soluzioni armonizzanti come l'accostamento di sottomisure alle lunghezze maggiori e la corrispondenza ritmica in *incipit* tra versi differenti. Queste soluzioni sono tutte presenti in *Amiga, oramai partendo...* in *VP*, dove in ogni quartina si stabilisce uno o al massimo due paradigmi ritmici cui i versi si adeguano: un identico avvio ritmico si osserva nella seconda stanza, dove il v. 7, un ottonario trocaico, ricalca la struttura accentuale dei novenari che precedono e seguono; nella terza quartina il novenario al v. 11 riproduce scalarmente la relazione sillabica tra accenti del decasillabo precedente; nella quarta stanza si riscontra invece la combinazione di un endecasillabo dattilico e di un ottonario di 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> con un decasillabo anapestico ad essi scalarmente accordabile; il novenario al v. 18 si presenta invece strutturalmente simile ai limitrofi decasillabi anapestici non fosse per la soppressione di una sillaba prima dell'*ictus* centrale, per altro recuperabile attraverso dialefe («Quel che ancora ~ ilùder ne pol»); principio scalare si realizza poi ai vv. 21-22 tra endecasillabo dattilico e decasillabo anapestico e ai vv. 23-24 tra decasillabo giambico e ottonario trocaico. Rispetto a questo sistema fanno eccezione la prima strofa, solidamente isosillabica e tendenzialmente isoritmica, e parzialmente la terza, mossa da alcune aritmie:

1	Amiga, oramai partendo,	2	6	8 <sup>756</sup>	
2	No' so dir se te voglio ben:	3	6	8	
3	Chi resta nostalgia lo move,	2	6	8	
4	Chi parte nostalgia lo tien.	2	6	8	
5	No' spetarme e no' rispetarme,	3		8	
6	Le to longhe tresse al foghèr,	3	5	8	
7	Le to longhe tresse tàgile,	3	5	7	
8	Le caène del marinèr.	3		8	
9	Forse un giorno, ai me morti tornando,	1	3	6	9

<sup>756</sup> Si legge con dialefe tra «Amiga» e «oramai», conferendo dunque peso ritmico alla pausa sintattica segnalata dalla virgola tra essi frapposta. Il verso acquista in questo modo la medesima cadenza di 6<sup>a</sup> dei versi che seguono.

10	Continuaremo insieme a parlar,	4	6	9	
11	Se diremo quel che disévimo,	3	5	8	
12	E che tì... no' ti savevi amar...	3	7	9	
13	Che ti-saressi in alora partìa,	4	7	10	
14	No' fusse stà par la zente,	2	4	7	
15	Che su le onde lontane del mar	3	6	9	
16	Mi te son tornà in mente.	1	5-6		
17	Se diremo, dei tempi che cambia,	3	6	9	
18	Quel che ancora ilùder ne pol,	1	3	5	8
19	E che i zóveni pur dovarìa...	3	6	9	
20	E quel che inveçe i zóveni vol.	2	4	6	9
21	Intorno al vecio foghèr, do vecieti,	2	4	7	10
22	Savaremo chi gà più viaggià;	3	6	9	
23	Se mi, andando in giro pa 'l mondo,	2	4	6	9
24	O se tì, restando qua.	3	5	7	

Qualcosa di simile accade anche nell'*incipit* di *Che ti-me volessi ben...* (VP) – dove si ravvisa un principio di scalarità ritmica nei primi tre versi («Che ti-me volessi ben / Mi lo savevo zà. / Che ti-me lo gàbi dito, / Mi me son spasemà», 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>) – e in *Chi xé che vien zó dal monte...* (VP), dove attacco identico si osserva ai vv. 1-2 e 7-8, accordo scalare ai vv. 12-13 e 14-15, la combinazione delle due precedenti soluzioni ai vv. 3-4 e 9-10 – dove dopo un inizio isoritmico il rapporto tra *ictus* varia per essere ristabilito scalarmente in chiusura di verso – mentre accostamento di misura lunga e sub-unità si rileva ai vv. 5-6; in questo modo la tessitura ritmica viene ad assecondare lo sviluppo della sintassi, organizzata in distici:

1	Chi xé che vien zó dal monte,	2	4	7	
2	Chi xé destirà nel prà?	2	5	7	
3	Xé un vecio che toca el monte	2	5	7	
4	Col so baston dorà.	2	4	6	
5	Xé una dona dai oci che sluse,	3	6	9	
6	Destirada nel prà.	3	6		
7	El prà xé una fià de verde,	2	4	6	
8	Lontan, in basso, lontan...	2	4	7	
9	Nissun vorrà più creder,	2	4	6	
10	Né lù, in tel so tornar.	2	5	7	
12	El prà xé un fià de pase,	2	4	6	
13	Dove tuti gà rinunzià:	1	3	5	8
14	Lù el sente come un peso	1	3	5	7
15	El so baston dorà.	2	4	6	

Se i versi delle canzonette libere a base sette-ottonaria del Caproni primo e secondo risultano tendenzialmente non accordati nella struttura accentuale, restituendo esiti ritmici vari tanto più mossi quanto più il discorso sintattico continua a inarcarsi tra versi – come avviene ad esempio in *Donna che apre riviere (F)*:

Sei donna di marine,	2	6
donna che apre riviere.	1	4 7
l'aria delle mattine	1	6
bianche è la tua aria	1	5
di sale – e sono vele	2	4 6
al vento, sono bandiere	2	4 7
spiegate a bordo l'ampie	2	4 6
vesti tue così chiare;	1	3 6

–, d'altra parte non mancano esempi di armonizzazione ritmica variamente realizzata. In *Alba (CA)*, ad esempio, dopo un avvio ritmico e mensurale scalare per cui a un settenario di 3<sup>a</sup> segue un ottonario di 4<sup>a</sup>, il ritmo si assesta su una cadenza giambica che fa degli accenti di 2<sup>a</sup> ma soprattutto di 4<sup>a</sup> i perni attorno ai quali si organizzano i seguenti versi settenari, ottonari e ovviamente quinari; la fitta trama di rime e assonanze in punta ed entro i versi e la presenza di figure etimologiche e paronomasie contribuiscono a marcare questo componimento in senso fortemente musicale, malgrado la presenza di inarcature anche forti; si riporta il testo evidenziando variamente i diversi richiami fonici:

Una cosa scip <u>ita</u> ,	3	6
col suo sapore di <b>prati</b>	4	7
<b>bagnati</b> , questa mattina	2	4 7
nella mia <b>bocca</b> ancora	4	6
assop <u>ita</u> .	3	
Negli occhi <b>nascono cOmE</b>	2	4 7
nell' <b>AcquE</b> degli <b>acquitri<u>ni</u></b>	2	7
le <b>cAsE</b> , il <b>pOntE</b> , gli <b>ulivi</b> :	2	4 7
senza <b>calOrE</b> .	1	4
È assente il <b>sAIE</b>	2	4
del mondo: il <b>sOLE</b> .	2	4



Prendeva d'aperto e di vita,	2	5	8
il lino, tra le sue dita.	2	[4]	7

Tutta di versi giambici la terza quartina («Ragazzi in pantaloni corti, / e magri, lungo i Fossi, / aizzandosi per nome / giocavano, a pallone»), mentre l'unica aritmia pronunciata si rileva nel penultimo verso dell'ultima strofa, ipometro e trocaico in un contesto di settenari per lo più giambici:

(Annina li guardava	2	6
di sottocchi, e come	3	5
– di voglia – accelerava	2	6
l'ago, che luccicava!)	1	6

La sintassi debolmente inarcante, l'organizzazione delle quartine in distici sintatticamente e metricamente sigillati e la presenza delle rime bacciate, talora fortemente assonanti entro e tra le strofe, permettono al ritmo tendenzialmente accordato dei versi di *Urlo* (SP) di essere fruito nella sua componente melica. L'unica aritmia significativa giunge ancora una volta nella strofa finale, precisamente nell'ultimo verso, introducendo un improvviso scarto dissonante che accompagna, sul piano dell'espressione, la comparsa di un elemento a sorpresa che illumina a ritroso la lettera del testo:

Il giorno del fidanzamento	2	8
empiva Livorno il vento.	2	5 7
Che urlo, tutte insieme,	2	4 6
dal porto, le sirene!	2	6
Tinnivano, leggeri,	2	6
i brindisi, cristallini.	2	7
Cantavano, serafini,	2	7
gli angeli, nei bicchieri.	1	6
Annina, bianca e nera,	2	4 6
bastava a far primavera.	2	4 7
Com'era capinera,	2	6
col cuore che batteva!	2	6
Fuggì nel vento, stretta	2	4 6
al petto la sciarpetta.	2	6
In cielo, in mare, in terra	2	4 6
che urlo, scoppiata la guerra...	2	5 8

Su premesse assai diverse da quelle finora osservate si fonda la musicalità delle canzonette prevalentemente polimetriche di Bertolucci, spesso interessate anche dall'assenza di isostrofismo e da trame rimiche irregolari e sgranate, tanto da poter talora parlare, con Girardi, di canzonetta libera<sup>757</sup>. Se *Vento*, la prima canzonetta che apre la raccolta *S*, presenta da una parte una base ottonaria piuttosto solida, una trama rimica regolare (/abba cbbc dd/) e una struttura metrica subito riconoscibile, dall'altra l'accostamento della misura di base con lunghezze maggiori o minori talora per un considerevole numero di sillabe, la non immediata compatibilità ritmica tra misure diverse e la stessa varietà accentativa in seno alla misura di riferimento sono i segnali materiali, costanti nella lirica bertolucciana, di una ricerca musicale che, prese le distanze da «pur verosimili suggestioni settecentesche» si dirige verso una «cantabilità spontanea»<sup>758</sup>, fondata su un ritmo che «non vuole più essere limitato dalle regole fisse della metrica»<sup>759</sup> e che si affida invece a una metricità “debole”<sup>760</sup> assicurata dai richiami fonici e dal rapporto tendenzialmente piano tra verso e frase.

La musicalità di *Vento* risiede dunque, oltre che in certe percepibili scalarità ritmiche (vv. 7-8) e nelle rime esatte in punta di verso, proprio nell'accordo tra linea del verso e senso, nonché nel continuo rincorrersi delle medesime vocali toniche a breve distanza, specie delle predominanti /a/ e /o/; si riporta il testo evidenziando le assonanze:

COme un IUpo è il vEnto	1	3	5	
che cAla dai mOnti al piAno,		2	5	7
cOrica nei cAmpi il grAno	1		5	7
ovUnque pAssa è sgomEnto.		2	4	7
FIschia nei mattIni chiAri	1		5	7
illuminAndo cAse e orizzOnti,			4	6 9
sconvOlge l'Acqua nelle fOnti		2	4	8
cAccia gli uOmini ai ripAri.	1	3		7
POi, stAnco s'addormEnta e uno stupOre	1-2		6	10
prEnde le cOse, cOme dOpo l'amOre.	1	4 + 1	3	6

La stessa concordanza sintattico-strutturale si può osservare in *Settembre* (*S*), poesia caratterizzata da un'oscillazione mensurale compresa tra un minimo di quattro e un

<sup>757</sup> GIRARDI 2003, pp. 330 sgg.

<sup>758</sup> CUSATELLI 1980, p. 591.

<sup>759</sup> BERTOLUCCI 1981, p. 21.

<sup>760</sup> MAGRO 1999, p. 120.



massimo di dieci sillabe. Qui le tre sequenze-immagine in cui si compone il testo vengono restituire da tre periodi nominali organizzati in altrettanti tetrastici, in cui a ogni verso corrisponde una precisa unità frastica o sintagmatica. La musicalità che deriva da questo accordo risulta inoltre accentuata da parallelismi sintattici e ritmico-sillabici, nonché da iterazioni foniche e lessicali entro e in punta ai versi. Simmetrie strofiche sono dunque visibili tra gli *incipit* vocativi di ciascuna quartina e nelle tendenziali relative che li seguono nei versi successivi, mentre i vv. 3-4 si rispecchiano per struttura sintagmatica e, parzialmente, per quella ritmica grazie alla presenza nel cuore del verso di un vuoto accentuale rispettivamente di tre e due battute a seguito di parola sdrucciola. Assonanze legano infine le parole in punta ai vv. 1 e 2, 8 e 9 mentre assonanza tonica e parziale consonanza mettono in relazione quelle in uscita ai vv. 3 e 4, rime perfette e identiche sono poi presenti rispettivamente ai vv. 7 e 12 e ai vv. 1 e 11, la parola «giorno» viene iterata ai vv. 9 e 11, mentre allitterazioni in /f/ (vv. 5-6), /r/ (vv. 4, 5, 7, 9 e 11), /c/ (v. 12) e assonanze contigue («frEscA ErbA», v. 5, «canOrO giOrnO», v. 11) o prossime («giOrno che scOrri», v. 9) compattano fonicamente la linea del verso o, talora, una coppia versale.

1	Chiaro cielo di settembre	1	3	7
2	illuminato e paziente		4	7
3	sugli alberi frondosi	2		6
4	sulle tegole rosse	3		6
5	fresca erba	1	3 <sup>761</sup>	
6	su cui volano farfalle		3	7
7	come i pensieri d'amore	1	4	7
8	nei tuoi occhi		3	
9	giorno che scorri	1	4	
10	senza nostalgie	1		5
11	canoro giorno di settembre	2	4	8
12	che ti specchi nel mio calmo cuore.	3		7 9

In *FN*, accanto a componimenti che a un primo sguardo si presentano strutturalmente regolari per struttura strofica e schema rimico, salvo poi scardinare dall'interno l'esteriore solidità – come accade nella seconda strofa di *Inverno*, sillabicamente e ritmicamente più mossa della precedente:

---

<sup>761</sup> Si legge con dialefe.

La brina imbianca l'erba	2	4	6	
il sole l'ingioiella.	2		6	
Ecco: è tornata la stagione acerba	1	4	8	10
che i polmoni arrovella.		3	6	
Solo fiore queste mattine	1	3	5	8
è il sangue nei fazzoletti,		2		7
rosa senza spine	1		5	
che cresce nei deboli petti;		2	5	8

– si osservano componimenti apparentemente privi di una solida architettura esterna ma che la sintassi e lo schema delle rime tendono a suddividere in porzioni, se non regolari, quantomeno razionali. Questo risulta ben visibile in *Primavera*, dove il discorso ripartisce il componimento indiviso in due porzioni di quattro e una di cinque versi, ciascuna delle quali risulta contrassegnata dalla variazione di due coppie rimiche. Accanto alla solita polimetria – che però stenta a organizzarsi attorno a una misura di base – si continua ad apprezzare una musicalità frutto dell'andamento concorde tra unità logiche e versali e delle pressoché costanti risposdenze rimiche a fine verso che, quando non perfettamente realizzate (vv. 1-2 e v. 10), vengono compensate da consonanze (*teMPo* : *liMPido*, vv. 1-2) e da richiami ritmico-sillabici («ranuncolo limpido», v. 2) e lessicali («ombra», vv. 10-11) interni ai versi. Numerosi sono i richiami fonici interni, alcuni dei quali evidenziati nel testo di seguito riportato:

1	È venUtO il tempo	3	5		
2	che il ranUncOlo limpido	3	6		
3	rischiara	2			
4	l'erba folta e amara;	1	3	5	
5	flttE e stupItE	1	4		
6	si schierano sulle prode	2		7	
7	le margherite,		4		
8	già l'usignOIO s'ode.	1	4	6	
9	SottO gli OcchI di OgnI fanciulla	1	3	5	8
10	una tenera ombra è fiorita		3	5	8
11	e con quell'OmbrA di viole		4	7	
12	il giOvAne sole	2	5		
13	si trastulla.		3		

Come non solo possano ma debbano essere ricondotti alla forma della canzonetta – benché rivisitata in senso più libero – questi componimenti irregolarmente polimetrici e, talora, indivisi, viene affermato dai loro stessi titoli di reminescenza metastasiana, rolliana e chiabreriana. Oltre alla già vista *Primavera* in *FN*, in *LC* si ritrovano *O bruna violetta* e *Le viole*, rispettivamente in due e tre tetrastici di versi di dimensioni variabili.

La cantabilità della prima, se da una parte risulta ostacolata da un ritmo vario e dall'andamento a fisarmonica delle lunghezze, dall'altra viene invece favorita dalla consueta assenza di inarcature forti o non tradizionali, dalla presenza di richiami fonici in punta ma soprattutto entro i versi e dalla significativa collocazione in chiusura di componimento del suggello tronco. La pausa al mezzo del tredecasillabo conclusivo, che divide in un senario e un settenario la misura lunga, permette infine l'evidenziazione dell'assonanza centrale rispetto all'uscita del verso superiore.

O brUnA violeTTa	2	5		
giUntA troppo presto fra noi	1	3	5	8
che ancora sui teTTi	2	5		
splENDE la nEvE fragraNTe...	1	4	7	
Il sole inoNDa la ciTTà,	2	4	8	
geme il violino e il debole tamburo	1	4	6	10
l'accompAgnA svogliAtO,		3	6	
l'ora pAssA adAgiO, la gente se ne va.	1	3	5 + 2	6

Ne *Le viole* si può invece osservare una più compatta e strutturalmente sorvegliata compaginazione mensurale con pronunciati esiti isoritmici nella seconda strofa e accordi scalari nella terza (vv. 9-10). Si noti l'alternanza attentamente studiata delle rime che nella prima e nell'ultima strofa vengono spesso sostituite da parole-rima (*viole* : *sole*, vv. 1 e 3, e, in ordine rovesciato, vv. 9-11; rima identica invece ai vv. 2-3):

1	Nascono le viole	1	5	
2	ai piedi delle gaggie nude,	2	7	8
3	nel vento e nel sole	2	5	
4	vai per un fosso, a gambe nude.	1	4	6 8
5	Improvvisamente ti chini,		5	8
6	stendi la mano bruna	1	4	6
7	fra erbe e secchi spini,	2	4	6 <sup>762</sup>
8	ne hai colto ancora una.	2	4	6 <sup>763</sup>
9	In sogno, nel vento e nel sole	2	5	8
10	il pomeriggio passavi		4	7
11	a cogliere fresche viole,	2	5	8 <sup>764</sup>
12	con un filo bianco le legavi	3	5	9

<sup>762</sup> Si legge con dialefe prima della tonica di «erbe».

<sup>763</sup> Si legge con dialefe prima della tonica di «una».

<sup>764</sup> Con dieresi su «viole» il verso si legge come un novenario ad anfibrachi che ricalca la struttura del v. 9 e si accorda scalarmente col v. 10.

Più compatta mensuralmente anche *Diario I (LC)*, dominata da settenari di ritmo melico, ma che, d'altra parte, si caratterizza per l'assenza di rime e di rilevanti compensazioni foniche, nonché per la presenza di poche ma più pronunciate inarcature (specie ai vv. 7-8), quasi che la canzonetta in Bertolucci sia possibile solo in una forma metricamente allentata in cui la musicalità possa essere data o solo prosodicamente, o solo da elementi ritmicamente secondari. Ciononostante la costruzione sintattica del periodo continua a svolgere un ruolo centrale nella fruizione ritmica poiché capace, attraverso la costruzione parallelistica dei versi, di marcare una determinata cadenza attraverso un preciso ordine dei costituenti; si vedano in proposito i settenari giambici ai vv. 2 e 5, caratterizzati dal medesimo ordine logico (verbo-soggetto-attributo) e il quinario e il senario ai vv. 4 e 6, adibiti a ospitare complementi di luogo:

1	Al soffio del tramonto	2	6
2	indora il cielo estivo	2	4 6
3	calda l'aria si posa	1	3 6
4	sulle tue mani.		4
5	Riluce il fieno sparso	2	4 6
6	sin presso le rose	2	5
7	lieto già del serale	1	3 6
8	effondersi dei grilli.	2	6
9	Tornata di lontano,	2	6
10	sotto il panama bianco	1	3 6
11	celi l'animazione	1	6
12	e la stanchezza degli occhi.	4	7 <sup>765</sup>

Parallelismi sintattici (vv. 1-2, 3-4) e strutturali (vv. 6-8, «bruna violetta / che [...] / appassisci», e 9, «Giorno che te ne vai»), richiami lessicali («gaggia», vv. 5 e 13, «violetta», vv. 6 e 10, «Giorno», vv. 9 e 14), iterazioni foniche e rime a contatto compensano, invece, la grande varietà mensurale e ritmica di *Per un bel giorno*, componimento formato da due tetrastici rimati secondo lo schema rimico /papa/ e da un esastico che, dopo un primo verso rimante internamente col successivo, riprende nel suo secondo verso la rima finale della strofa precedente, facendo poi rimare a due a due gli ultimi quattro versi secondo lo schema /aabb/. Si riporta il testo mettendo in evidenza i richiami fonici interni (o esterni-interni) ai versi:

<sup>765</sup> Si noti come questo verso possa essere ricondotto alla misura settenaria di base attraverso anasinalefe («celi l'animazione / e] la stanchezza degli occhi», vv. 11-12).

1	Un ciEIO così puro	2	6		
2	un vEntO così leggero	2	7		
3	non so più dove sono	3	6		
4	dove ero.	2			
5	O gaggìa nUdA,		3-4		
6	brUnA violetta	1	4		
7	che nel calore fugace		4	7	
8	appassisci in fretta		3	5	
9	Giorno che te ne vAI	1		6	
10	e non sAI nulla di me e della violetta		3-4	7	11
11	che tAntO AmO		2-3		
12	e del rAmO		3		
13	nudo della gaggìa,	1		6	
14	giorno, non andar via.	1		5-6	

Su regolatissime corrispondenze si fonda invece la strategia accomodativa adottata da Penna nella quartina isolata «*Nella notte profonda*» (TP), dove all'alternanza delle rime coincide quella dei settenari e degli ottonari, ritmicamente amalgamati nell'iniziale cadenza di 3<sup>a</sup>:

Nella notte profonda	a	3	6
si consumano le stelle.	b	3	7
Un dolore m'innonda:	a	3	6
un amor di cose belle.	b	3	5 7

A principi di scalarità e di isoritmia verticale tra lunghezze differenti ricorre infine Pusterla nelle quartine rimate a base sette-ottonaria delle poesie terza e quarta della serie *Terre di lavoro* in *Arg*, e nella sesta poesia di *Nahal Argeman* della medesima raccolta. Nell'ultima delle poesie citate è visibile la compresenza delle due modalità di accordo ritmico; modalità scalare e isoritmia verticale si combinano nella prima strofa – rispettivamente visibili nella presenza di ottonario dattilico e decasillabo anapestico da una parte, e nell'accostamento del settenario melico all'ottonario di 4<sup>a</sup> e del settenario al decasillabo dall'altra –, mentre l'una prevale nella terza e nella quarta stanza (nelle quali si osserva la combinazione di settenari di 3<sup>a</sup> e di ottonari di 4<sup>a</sup>, vv. 9-12, e di ottonario dattilico e novenario anfibrachico, vv. 15-16) e l'altra nella seconda strofa (dove settenari melici si combinano con un ottonario di 4<sup>a</sup>). Alla percezione dell'accordo

ritmico concorre anche la sintassi piana, debolmente inarcante, e ordinata secondo moduli paralleli:

1	Lingua di neve alpina	1	4	6
2	lingua di terra orientale	1	4	7
3	torrente che cammina	2	6	
4	coincidenza che lascia sperare.	3	6	9
5	Argeman argemonion	2	6	
6	suono d'argento vivo	1	4	6
7	specchio di gelo, montagna	1	4	7
8	di roccia e fil di neve.	2	4	6
9	Argeman sguardo che cerca	2	4	7
10	argeman bocca che dice	2	4	7
11	quando scende la notte	1	3	6
12	e la luce svanisce.	3	6	
13	Svanisce dietro e cime	2	4	6
14	o al fondo dei deserti.	2	6	
15	Quando la tenebra è lama	1	4	7
16	e gli occhi rimangono aperti.	2	5	8

Nella terza poesia di *Terra di lavoro* prevale invece la modalità scalare, agente tra settenari di 3<sup>a</sup> e ottonari di 4<sup>a</sup>, tra settenari di 1<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> e ottonari di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>, tra endecasillabi dattilici e novenari ad anfibrachi, quando per brevi sequenze – normalmente coincidenti con l'unità strofica – non si giustappongano misure isosillabiche e isoritmiche. Non mancano aritmie, puntuali (ad es. v. 24) e protrate (13-16), parzialmente riassorbite dalla regolare cadenza delle rime, perfette o imperfette che siano:

1	Quelli che hanno tradito	1	3	6
2	che si sono venduti.	3	6	
3	i compagni perduti	3	6	
4	che hanno o non hanno capito.	1	4	7
5	Non solo pane, dolore profondo,	2	4	7 10
6	Beppe dirà a un compagno:	1	4	6
7	spezzare anche questo nel mondo.	2	5	8
8	Ma tu sei rame, o stagno.	2	4	6
9	Quelli che sono andati	1	4	6
10	lontano a faticare;	2	6	
11	e gli altri qui rimasti	2	4	6
12	rapaci a banchettare.	2	6	
13	<i>Una luce che scopre anime:</i>	3	6-7	

14	ecco, ancora lui, Pasolini.	1	3	5	8
15	Il vento che spazza a raffiche,	2	5	7	
16	gli sguardi dei bambini.	2	6		
17	La luce delle candele	2		7	
18	non quella elettrica, cara;	1-2	4	7	
19	pietà mista ad orrore,	2-3	6		
20	la scuola sempre più amara.	2	4	7	
21	Rossana, maestra, imbastisce	2	5	8	
22	un po' di domani per tutti,	2	5	8	
23	ma quando si abbatte un rovescio	2	5	8	
24	non sa se terranno i dritti.	2	5	7	
25	Seimila fotografie,	2		7	
26	museo di eroismo muto.	2	5	7	
27	Gli occhi di chi per vie	1	4	6	
28	traverse è sprofondato.	2	6		
29	La tromba di un tramviere	2	6		
30	astronomo nel dopoguerra;	2		8	
31	la tomba silente dei molti	2	5	8	
32	zittiti in un pezzo di terra.	2	5	8	

Nella quarta delle poesie che compongono *Terra di lavoro* prevale invece l'isioritmia, talora mossa da puntuali scarti (vv. 4, 5 e 16) o resa meno precisa da elusioni percussive (v. 9); anche le inarcature, per quanto rare (vv. 11-12), concorrono talora all'incepimento del ritmo, che per il resto procede rapido e sicuro sopra una sintassi prevalentemente nominale e giustappositiva:

1	Fiumana di fanghiglia,	2	6
2	scoperti montaliani.	2	6
3	E, sui bastioni, a Capua	4	6
4	graffiti d'amore vani.	2	5 7
5	Dal pontile dei treni	3	6
6	Leggi su un muro esterno:	1	4 6
7	<i>voglio crepare ubriaco</i>	1	4 7
8	<i>e vomitare all'inferno.</i>	4	7
9	Angela che diceva	1	6
10	<i>e poi abbiamo fallito.</i>	2	4 7
11	Voleva dire una cosa	2	4 7
12	atroce. Sconfinata.	2	6
13	La canapa le pecore	2	6
14	le bufale al crepuscolo.	2	6
15	Una campagna sdrucchiola,	4	6

16	contro un cielo corrusco.	1	3	6
17	<i>Olim Campania felix</i>	1	4	6
18	si legge sulle <u>car</u> te.	2		6
19	La Terra di lavoro,	2		6
20	donne dal viso <u>assor</u> to.	1	4	6
21	Asini dentro un prato	1	4	6
22	cani sdraiati al sole	1	4	6
23	politici al senato	2		6
24	terra che forse muore.	1	4	6
25	La sera sullo specchio	2		6
26	grigio s'apposta un airone:	1	4	7
27	sulla peschiera regia		4	6
28	ombra di re borbone.	1	4	6

Non sempre però nelle canzonette e nelle para-canzonette novecentesche l'accostamento di misure potenzialmente compatibili per profilo ritmico o accostabili scalarmente restituisce esiti musicalmente apprezzabili.

Decisamente antimusicale risulta ad esempio la govoniana *Pastello di palpiti e di pensieri* (AGS), componimento in tristici geminati dal vario e irregolare assortimento mensurale, con escursioni sillabiche che vanno dal quinario all'endecasillabo; i versi, non accordandosi mai né linearmente né scalarmente nella struttura accentuale, restituiscono un deciso effetto prosastico che contrasta con la tendenziale brevità delle lunghezze e con la chiusura del metro:

I bioccoli de la cera	2	7		
lagrimano lungo le gote	1	5	8	
dei bronzei candelabri;	2	6		
due manine devote	3	6		
sfiorano i dissanguati labri	1	6	8	
d'una tastiera.		4		
un alito dà un buffetto	2	5	7	
a l'odore de le magnolie	3		8	
che tendono le palme;	2	6		
la luna si mette il suo zucchetto;	2	5	9	
e la luce raccoglie	3	6		
ne le vetrare le sue rose calme.		4	8	10
De le suore, fievolmente,	3	7		
recitano i rosari	1	6		
in ginocchio sopra gli avelli;	3	5	8	



ne l'ombra paziente,	2	5	
ne li argentei reliquari	3	7	
si disfanno dei biondi capelli.	3	6	9

Anche in *Giorno di festa (APACA)* del medesimo autore l'accostamento non regolato né modulato di misure comprese tra l'endecasillabo e il quinario produce esiti marcatamente anticantabili; il verso ritornello finale non riesce minimamente a bilanciare con il suo effetto d'eco la riuscita prosastica dei versi e anzi, a causa della sua mancata integrazione ritmica e sintattica rispetto a quanto precede, viene semmai ad accentuare il livello di entropia e disorganicità delle stanze. Si esemplifica coi primi tre dei sei esastici di cui si compone la poesia; si noti, nel primo, come i tre novenari rispondano tutti a un diverso profilo accentuale:

Quest'oggi il povero fa pane.	2	4	8	
Andando alla messa l'amante	2	5	8	
si appunta in testa	2	4		
un garofano fiammeggiante.	3		8	
Come cantano allegre le campane!	1	3	6	10
Giorno di festa.	1	4		
Oggi ai cari e pallidi malati	1	3	5	9
si rinnovano i fiori nel bicchiere,	3	6	10	
oh poesia mesta!	3-4			
ed è concesso di vedere	4	8		
i lor parenti cari ai carcerati.	2	4	6	10
Giorno di festa.	1	4		
Ti desidera il bambino	3	7		
che spera nei regali	2	6		
di carta pesta,	2	4		
ed il convalescente dei suoi mali:		6	10	
finalmente può andare nel giardino!	3	6	10	
Giorno di festa.	1	4		

Nel *Frammento XLVIII* di Rebora l'accostamento non accordato di settenari non melici e decasillabi anapestici restituisce esiti dissonanti: il secco *incipit* di 1<sup>a</sup> del ritornello «Grillo del focolar», iterato nei versi pari delle due quartine di cui si costituisce la poesia, trova immediata rispondenza in uno solo dei versi limitrofi, il sesto, mentre la cadenza anapestica del decasillabo non trova sostegno né nella struttura accentuale del settenario al v. 4, accentato sulla 4<sup>a</sup>, né in quella del settenario al v. 8, contraccantato in 3<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> sede. In questo quadro l'iterazione del verso-*refrain*, più che

restituire musicalità al componimento, viene a ingessararlo in una formularità ritmica incapace di integrarsi nel tessuto accentuale della parte variabile del discorso poetico:

1	Grillo del focolar	1	6
2	La tua lima assopita lamenta	3	6 9
3	Grillo del focolar	1	6
4	Che la mia cappa è spenta.	4	6
5	Grillo del focolar	1	6
6	Rodi in fretta il tuo grigio dolore	1 3	6 9
7	Grillo del focolar	1	6
8	Ch'è vicin nuovo ardore.	3-4	6

D'altro stampo appare la polimetria di diverse odi-canzonette e para-canzonette betocchiane, caratterizzate dalla commistione di parisillabi e imparisillabi organizzati in rigorosi schemi rimico-sillabici. Nei tetrastici composti del *Canto di una vendemmiatrice* (AP), ad esempio, vengono compaginati decasillabi e ottonari con settenari e quinari (/P<sub>10</sub>a<sub>5</sub>a<sub>8</sub>b<sub>7</sub> : B<sub>10</sub>c<sub>5</sub>c<sub>8</sub>p<sub>7</sub>/), tutti dall'accentazione mobile, dando così luogo ad assortimenti ritmici vari e non sempre compatibili. A sequenze ritmicamente più compatte, come la serie di attacchi giambici della prima quartina o la scalarità ritmica dei vv. 9-11 – cui concorre anche l'ipermetria del v. 11 –, si alternano dunque sequenze ritmicamente più discordanti, come quella – particolarmente mossa anche dal punto di vista metrico-sintattico – dei vv. 13-18; la sfasatura tra linea del verso e discorso, tuttavia, può dare anche luogo a circoscritte isole “meliche”, come accade a cavallo dei vv. 18-19, dove la struttura parallela sillabicamente e ritmicamente equivalente dei due sintagmi preposizionali «dai neri / confini ai dolci pensieri» definisce interserialmente due senari ad anfibrachi, il secondo dei quali logicamente e ritmicamente completato dal trisillabo «di sempre» del verso successivo.

1	Addio giorno trascorso sperando,	2-3	6	9
2	tra lieti canti;	2	4	
3	l'acacia ondeggia, e i suoi pianti	2	4	7
4	prepara l'usignolo.	2	6	
5	Come d'una gonna bruna il bosco	1	5	7 9
6	veste i suoi alberi,	1	4	
7	la lepre attende che inalberi,	2	4	7
8	sulle macchie, la luna.	3	6	

9	E io ascolto il tuo andar per lontani	3	6	9
10	viottoli, o amato,	1	4	
11	sul carro dei mosti, il cui fiato	2	5	8
12	caldo rallegra il cuore;	1	4	6
13	e già mi cingon la testa l'ore	2	4	7
14	notturne e il bianco	2	4	
15	lume, ed il mio seno è stanco	1	5	7
16	di non dar latte: e intanto	4	6	
17	che torno per campi coll'inquieto	2	5	9
18	cuore, dai neri	1	4	
19	confini ai dolci pensieri	2	4	7
20	di sempre, presso al fuoco;	2	4	6
21	io mi sento morir per un poco	3	6	9
22	di sole ancora,	2	4	
23	perché di te m'innamora	2	4	7
24	il giorno, vendemmiando.	2	6	

Tanto rigorosa nella sua alternanza strofica quanto varia negli esiti ritmici risulta la poesia *Tetti* (TT), sistema strofico doppio in quattro esastici a rima baciata che alterna formule sillabiche differenti per le strofe dispari e pari (D: /a<sub>7</sub>a<sub>5</sub>B<sub>10</sub>b<sub>7</sub>C<sub>5</sub>C<sub>5</sub>/, P: /a<sub>7</sub>a<sub>5</sub>b<sub>8</sub>b<sub>7</sub>C<sub>5</sub>C<sub>5</sub>/). Se la clausola strofica risulta sempre marcata dal deciso ritmo del distico di quinari, il corpo tetrastico risulta più mosso sia a causa della mobilità accentativa dei singoli versi, sia a causa della discrasia tra metro e sintassi per cui la scansione accentuale del verso cessa di fungere da prima unità di determinazione ritmica; non fosse per la rima ravvicinata – per quanto tendenzialmente consonantica e perciò antimusicale – e per la tradizionale alternanza strofica, della canzonetta non resterebbe davvero nulla:

1	Tetti toscani secchi	1	4	6
2	fulvi di vecchi	1	4	
3	tegoli, in cui al tempo che oblia	1	4	6
4	scotta sempre più mia	1	3	6
5	l'arsura forte	2	4	
6	d'estati morte;	2	4	
7	sui comignoli smagra	3	6	
8	il di più, flagra	3-4		
9	l'incanto celeste, sdoppia	2	5	7
10	il miraggio che alloppia,	3	6	
11	e seccan vivi	2	4	
12	i sogni estivi.	2	4	

13	Non so che solitaria	2	6
14	vita per l'aria	1 4	
15	vagoli, che par vada e ritorni	1	6 9
16	da campestri soggiorni;	3	6
17	mi punge il pruno	1 4	
18	del suo profumo.	4	
19	Ma i tetti non han vizi,	2	6
20	a' bei solstizi	2 4	
21	d'estate; e l'anima viaggia,	2 4	7
22	che dai tetti s'irraggia,	3	6
23	pei cieli asciutti,	2 4	
24	chiari per tutti.	1 4	

In Giudici l'adozione delle varie lunghezze "onieghiniane" – potenzialmente compatibili dal punto di vista ritmico – non si traduce in concretizzazioni sempre armonizzate. Se infatti, da una parte, nelle dieci quartine variamente rimate di *Imperfezioni liturgiche (QS)* all'oscillazione mensurale otto-novenaria si accompagna una tendenziale scalarità degli *ictus* secondo il consueto modulo binario trocaico-giambico, che conferisce alla rievocazione il brio e la rapidità di una filastrocca, appena incrinata da contraccetti e puntuali aritmie (v. 9):

[...]

5	Gloria e gloria in tutti i cieli	1 3 5 7
6	Detto il deo gratias portare	1 3-4 7
7	Dall'epistola al vangelo	3 7
8	Genuflettendomi il messale	4 8
9	E dopo il laus tibi christe	2 4-5 7
10	Privilegio del più esperto	3 7
11	Fra gli impuberi ministri	3 7
12	Al celebrante che severo	4 8
13	Porgeva il calice scoperto	2 4 8
14	Mescere attento al meno e al più	1 4 6 8
15	Per quel tin tin di campanello	2 4 8
16	Vino sangue di Gesù	1 3 7

[...]

21	Ho ben chiuso ti assicuro	3 7
22	Luci armadi uscite ingressi	1 3 5 7
23	Quasi ti tratto come Dio	1 4 8
24	Come se ovunque mi vedessi	1 4 8

[...];

dall'altra, in *Visitazioni (RM)*, componimento in otto tetrastici di novenari con *ictus* di 4<sup>a</sup>, l'oscillazione mensurale si accompagna pressoché sempre a contrappunti ritmici più o meno pronunciati («Noi che improvvisa visitò / La nuvola del tuo odore / Quando sparita ti frugava, / Il piccolo cane amore», vv. 13-16, 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>, 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>), talora realizzati anche in seno a una medesima misura («E più non ci avrà questo luogo, / Dove aspettammo il vano segno», vv. 9-10, 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> e 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>). Nelle ultime tre quartine il ritmo si fa particolarmente mosso, come ad accompagnare formalmente l'espressione del contenuto, che restituisce per immagini sfumate e titubanti le definizioni di poesia – «Raggio di socchiuse imposte» e «fruscio»<sup>766</sup> – e di ritmo – balbettio sul quale il poeta non ha controllo<sup>767</sup>. Si osservino in particolare la varietà delle scansioni nei versi delle stanze sesta e settima e le valli accentuali che spianano al centro i vv. 29 e 32:

21	Però non erano risorti	2	4	8
22	Sfioravano appena la via	2	5	8
23	Dondolavano lievi e morti	3	6	8
24	Avanzi di fanteria	2		7
25	Mirabilia della vista	3		7
26	Che si sgranò a zoi a giostre		4-5	7
27	E improbabile catechista	3		8
28	Raggio di socchiuse porte	1	5	7
29	Eccomi al tuo fruscio	1		6
30	Balbetto il più che mi chiedi	2	4	7
31	Mio male sacro – mio	2	4	6
32	Ritmo che mi precedi	1		6

<sup>766</sup> Cfr. BERTONI-JEMMA1993, p. 76: «Questo *Raggio di socchiuse imposte* richiama i raggi un po' polverosi che filtrano e la cui luminosità non luminosa può essere paragonata al fruscio di una lingua che vuole parlare e non parla, appunto di questa espressione che sta tra il silenzio e il fato [ovvero la poesia, cfr. *supra* p. 75]».

<sup>767</sup> Cfr. GIUDICI 1981, pp. 33-34: «Il poema stesso è natura, a volte sono tentato di pensare che esso ci pre-esista, così come nelle acque profonde della lingua [...] vagano i numeri puri, i ritmi incontaminati [...]: per arte, per artificio o (ripetiamolo) per grazia, se ne riappropria la lingua poetica che rispetto all'esser natura di quella primordiale è pur sempre natura *ritrovata*, riscoperta. E penso [...] che anche il poeta più grande, lungi dal creare [...] non faccia in realtà che *inventare*, scoprire cioè ripetutamente (*invento* è frequentativo di *inveniō*), valori di espressione di per sé già esistenti e la cui assoluta, naturale, semplicità sovrasta ad ogni distraente e dissipante rumore: ciò attuando attraverso la perseguita coincidenza fra un ritmo psico-fisico suo proprio e i numeri, i ritmi oggettivi di quella "verginità" non manipolata e in sé non manipolabile e tuttavia (devo precisarlo?) non estranea alla storia, ma di essa continua protagonista.»

Del tutto simili le aritmie, ad esempio, di *Concocting (LM)* rispetto alla base ottovenaria di ritmo trocaico-giambico («Sulla galena lunare / Di una radio elementare», vv. 1-2, 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>; «Scoiattola che la sua noce / Concottando sgranocchia», vv. 11-12, 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup>) e di *Tombola (LM)*, dove a fronte di un primo e un secondo ottastico costituiti da otto-novenari tendenzialmente omogenei per ritmo (sole eccezioni i vv. 2, 4 e 5), la seconda metà dell'ultima strofa scardina prepotentemente l'assetto ritmico prevalente nel componimento, stabilendo una nuova – ma tendenzialmente regolare – cadenza:

17	Fiume d'affanno e di rancore	1	4	8
18	Per un rigagnolo d'amore –		4	8
19	M'insinuassero un sospetto	3		7
20	Di via segreta a chi sei tu	2	4	6 8
21	E dove all'identico effetto	2	5	8
22	Di mamma che in due ci dondola	2	5	7
23	Bastasse – e anche più	2	5	
24	Giocare a dama, a tombola.	2	4	6

Polimetriche e ritmicamente dissonanti sono poi alcune para-canzonette fortiniane irregolarmente rimate. Nelle quartine a base ottonaria di *Quella era la montagna (PE)*, alla variazione accentuale della misura di riferimento si accompagna quella delle lunghezze a quest'ultima prossime, senza che vi sia mai contemporaneamente per più di due versi identità ritmica e sillabica. A incrementare la dissonanza dello stacco ritmico-sillabico concorre spesso anche l'inadempienza della rima, che viene a marcare le asimmetrie metriche, ad esempio, tra i vv. 7-8 e tra i primi due versi e gli ultimi due della quarta stanza, dove lo scarto ritmico emerge con maggiore evidenza nell'ultimo verso che elude la rima:

1	Quella era la montagna	1	3	7 <sup>768</sup>
2	che vedevo dalla finestra		3	7
3	e questo era il sentiero	2	4	7
4	dove tornavo la sera.	1	4	7
5	Quella era la croce	1	3	6
6	e questa la fontana	2		6
7	di pietra che gelava	2		6
8	quando veniva la neve.	1	4	7

<sup>768</sup> Ai vv. 1, 3, 5 e 16 si considera sempre dialefe prima della tonica di «era».

9	Era il tempo che si stava	1	3	7
10	insieme senza sapere.	2	4	7
11	Ora che conosciamo	1		6
12	non s'ha tempo di rimanere.		3	8
13	La strada va nella valle	2	4	7
14	la sera va nella notte.	2	4	7
15	Noi si deve camminare.		3	7
16	Quello era il mio paese.		3	7

La rima concorre infatti a normalizzare il rapporto scaleno tra ritmi e misure diverse, come si osserva in *Fra parentesi (PE)*, dove si registra un'escursione sillabica che va dalle quattro alle undici battute:

(Non è vero,			3	
non è vero quasi nulla			3	5 7
di quanto v'ho detto.			2	5
Tanta fatica s'è fatta	1	4	7	
per arrivare sin qua		4	7	
e una di queste sere		4	6	
verrà la verità.	2		6	
Quando sangue e tempo	1	3	5	
se ne saranno andati		4	6	
l'uno guardando l'altro capirà	1	4	6	10
che ci hanno ingannati).		2	5	

A ulteriore riprova di quanto fondamentale sia la rima per far funzionare la cantabilità dei testi polimetrici e pseudo-canzonettistici fortiniani si può osservare quanto accade in *A Milano i tetti (PE)*; la prima strofa, interamente composta da misure eterosillabiche, trova proprio nella rima – perfetta o ipermetra – e, certo, in alcune ma non costanti simmetrie accentuali, un importante elemento di omologazione ritmica del testo:

A Milano i tetti			3	5
sono di tartaro e ruggine	1	4	7	
ma dirigibili d'argento		4	8	
i palazzi di vetrocimento		3	6	9
fra storti fumi luccicano.	2	4	6	

L'effetto cantilenante viene però meno nel tetrastico che segue il distico rientrato ai vv. 6-7; l'inadempienza rimica all'ultimo verso, infatti, accentua l'irregolarità ritmica e sillabica di questa strofa:

Lombardia vecchia cascina	3	7
di servi siero e buoi	2	4 6
calcinata officina	3	6
non mi riesce d'amarti.	3	6

Dopo un avvio zoppicante, l'ultima quartina si assesta invece su cadenze in parte accordabili o per scalarità accentuale o per sovrapposibilità accentuale; la vera armonizzazione si registra però a livello rimico e fonico, grazie alla rima baciata finale e a risposdenze interne ai versi:

Sempre pARE che ci sia il mARE	1	3	7-8
in fondo ai tetti e alle antenne	2	4	7
ma invece è l'autunno dai laghi	2	5	8
coi suoi vArI nuvoli vAghI.	3	5	8



## 5.5 Titoli rematici

Nel Novecento si registrano diverse occorrenze, tra componimenti e raccolte, di titoli rematici relativi al metro in questione. Gli appellativi generici di “canzonetta”, “ode”, “anacreontica”, “romanza” e “aria”, frequentemente utilizzati singolarmente, vengono talora affiancati da specificazioni, attribuzioni o da indicazioni relative al dedicatario, come accade rispettivamente per *Le canzonette del Golfo* di Fortini, per *Le canzonette mortali* di Raboni e per *l’Ode all’ignoto viandante* di Corazzini.

Il titolo metrico, sia esso o meno indicativo dell’effettiva forma realizzata nel relativo componimento, agisce sulla comprensione di quest’ultimo<sup>769</sup>, ora mettendo in dominante – in poesie spesso libere – i dati strutturali condivisi col metro di riferimento o la prossimità dell’ispirazione rispetto al genere, ora sottolineandone la distanza formale e tonale in relazione alla tradizione. Sia che il confronto si risolva nel senso di una maggiore vicinanza ai modelli, sia che abbia come esito una più decisa contrapposizione tra questi ultimi e le realizzazioni novecentesche, la presenza di titolo rematico risulta sempre indicativa di una tensione dialettica ricercata dall’autore fra tradizione e risultato finale. Infatti, che della canzonetta si venga infine a decretare «la morte o la resurrezione in assetti più liberi»<sup>770</sup>, ciò che non viene mai meno è il rapporto problematico tra il metro (e il genere) così come la tradizione lo consegna e le sue attualizzazioni. L’impossibilità di una piena identificazione, concretantesi sia negli aspetti formali che stilistico-contenutistici, testimonia dunque – con rare e discutibili eccezioni – l’impossibilità di comporre canzonette tradizionali nel Novecento.

Nelle pagine che seguono si cercherà, attraverso il rilievo dei fatti metrici, stilistici e tematici, di comprendere quale specifico valore gli autori abbiano voluto attribuire all’accostamento del titolo metrico ai propri componimenti, distinguendo sostanzialmente due diversi atteggiamenti che investono indifferentemente l’aspetto formale e quello di genere: un primo “distaccatamente parodico” rispetto alla tradizione, che evidenzia punti di contatto e scarti tra modelli e nuove realizzazioni ma senza contrapporsi polemicamente ai primi, e uno più decisamente ironico e polemico che,

---

<sup>769</sup> Cfr. Mengaldo 1990<sub>a</sub>, p. 7.

<sup>770</sup> Ivi, p. 8.

sbugiardando i limiti della forma, si ponga l'intento di romperli o aggirarli per dare vita a soluzioni formali e contenuti anticonvenzionali.

Nel *PLI* di Corazzini si trovano un'*Ode all'ignoto viandante* e una *Canzonetta all'amata*. Fin dal titolo della prima si comprende come il genere alto dell'ode venga piegato verso una materia umile, in accordo alla poetica crepuscolare dell'autore; anche la struttura metrica risulta semplificata al massimo, basandosi su dei semplici tetrastici indivisi di settenari liberi a rima incrociata. Solo la sintassi, che per altri versi si presenta singhiozzante ma lineare, è talora capace di complicarsi in sistemi di subordinate e iperbati, innalzando a tratti il livello stilistico del componimento e producendo di conseguenza un certo scarto tra forma e contenuto, come accade nell'*incipit* (vv. 1-16):

Ben ch'io t'oda passare  
vicino alla mia soglia  
e pensi che tu voglia  
battere e domandare,

non tormento a più viva  
fiamma la mia lucerna  
— cui, nella notte eterna  
guardo come a una riva —

e non se, a poco a poco,  
cresca la lontananza,  
vedovo di speranza,  
ormai, te folle invoco,

ché le tue mani sono  
colme di doni: porti  
ai dolenti conforti,  
ai felici perdono.

La discrepanza, tuttavia, non è tale da produrre un contrasto fortemente ironico – estraneo per altro alle corde dell'autore – ma contribuisce piuttosto, posta in sede iniziale, a modulare il passaggio da un orizzonte di attesa metrica ben preciso, per quanto già in parte ridimensionato dall'indicazione del destinatario nel titolo, al suo definitivo disfacimento. Progressivamente il discorso si fa infatti più ansimante, ricco com'è di pause interne ai versi e di iterazioni patetiche di segmenti frastici (vv. 33-42):

Ma, forse, tu non hai  
nessuno e, pure, torni,  
così, per pochi giorni,  
per un'ora, e non sai

tu, non sai che la povera  
piccola casa accoglie  
cader di nuove foglie,  
fiorir di rose nuove

e che più nulla, più  
nulla! [...].

La degradazione tematica e stilistica cui il genere dell'ode è sottoposto contribuisce così alla torsione del metro verso nuove finalità, senza tuttavia che l'operazione rifondativa si fruttasse di una *vis destruens* rivolta contro lo strumento metrico dell'ode-canzonetta.

Nella *Canzonetta all'amata* metro<sup>771</sup>, levità stilistica e tema sentimentale – se pur trattato ora ambigualmente ora disforicamente – vanno di pari passo adempiendo la promessa del titolo. L'adozione del settenario libero (si veda, ad esempio, il terzo esastico «Erano così chiare / le acque! Dolce pescare / se la rete sia nuova! / Quanti nidi contai / di stelle e quante mai / vele di barche in mare?», vv.17-22), la tendenza all'inarcatura cataforica («solo, con la mia bella / rete nuova [...]», vv. 12-13, «Erano così chiare / le acque! [...]», vv. 17-18, «[...] quante mai / vele di barche in mare?», vv. 21-22, «rise nell'oblita / casa», vv. 28-29) e la presenza di pause interne ai versi («Felicità mi spiace, / felicità è loquace / come un bimbo; l'ho a noia!», vv. 33-35), tuttavia, restituiscono un ritmo mobile, mai del tutto musicale, materializzazione del rifiuto («Non so», v. 30, «l'ho a noia!», v. 35) di un canto piano che livelli sotto e facili cadenze ritmiche le asperità del contenuto, nel segno di una nuova sensibilità poetica.

Nella produzione di Marino Moretti si trovano un'*Ode al lapis* in *PTG* e una *Romanza della padella* in *GF*. Nella prima, in tredici tetrastici di endecasillabi a rima abbracciata, il poeta si rivolge con tono solenne e partecipa all'umile «lapis», con evidente scarto ironico tra l'umiltà della materia e l'intensità patetica dell'espressione, tra le punte più basse (*piombaggine* : *tetraggine*, vv. 18-19) e i vertici («vestigio», v. 32, «solingo», v. 50) del lessico e più in generale dello stile. Si esemplifica con le due quartine finali, dove la professione di fede nel «lapis» viene ironicamente

---

<sup>771</sup> Sistema strofico complesso: A: /x<sub>7</sub>y<sub>i</sub>aapa/ B: / x<sub>7</sub>y<sub>i</sub>/ C: /a<sub>7</sub>apbba/ D: /a<sub>7</sub>asbba/ → ABCBCBCBCBDB.

controbilanciata dal ridimensionamento della poesia che con quello viene vergata, pur nella consapevolezza che si tratta dell'unica poesia possibile per il poeta:

Poi che se vane furon le parole  
che ombrasti appena su le nuove carte  
e non ebbero i fermenti dell'arte  
perché non germinarono nel sole,

dolce mi fosti e dolce mi sarai  
compagno tu nella solinga vita:  
vedi, la vecchia penna è arrugginita  
e non v'è inchiostro più nei calamai.

L'ironia mesta che pervade quest'ode si ritrova anche nella *Romanza della padella* che, come si è già avuto modo di osservare, sotto l'estrosa e patetica superficie teatrale e dietro allo schermo del metro rigoroso (/a<sub>9</sub>bax<sub>t</sub> : c<sub>9</sub>bcx<sub>t</sub>/) adombra, stemperandoli, sentimenti di grave amarezza e rassegnazione.

Nella produzione poetica di Valeri sono davvero molti i componimenti che si rifanno a titoli metrici rinvianti alla forma della canzonetta.

In *Cr* si trova una *Canzonetta per chi so io*, poesia in tre tetrastici indivisi di endecasillabi a rima incrociata dedicata alla Primavera. Il tono lieve e sottilmente ironico, condotto attraverso le immagini topiche della *descriptio puellae* (vv. 1-4) giocosamente ma vanamente messe in discussione da una contro-*descriptio* d'impronta crepuscolare (vv. 5-11), giustifica il titolo rematico che viene dunque ad acquistare una connotazione prettamente di genere. Stilisticamente, comunque, la poesia presenta una lingua chiara e una sintassi piana, accordata al metro, coerentemente alla levità del contenuto e all'attesa innescata dal titolo. Per quanto il metro non sia fortemente connotato in senso canzonettistico, dunque, vi è conformità tra titolo e realizzazione; l'ironia tematica, d'altra parte, non sembra riflettersi polemicamente contro la forma che anzi pare adattarsi duttilmente alle esigenze del contenuto.

- 1 Voi portate la rosa del giardino
- 2 bianca e vermiglia sopra il vostro viso,
- 3 dentro gli occhi portate il fiordaliso,
- 4 e tra i capelli l'oro del mattino...
  
- 5 C'è poi chi dice desolatamente
- 6 che dentro il dolce petto di velluto
- 7 tenete chiuso un cuore sordo-muto,

8 un freddo e avaro cuor d'indifferente.

9 Dice, e vorrebbe – trista anima nera! –

10 insegnavi lo spleen, la nostalgia,

11 il dramma, il pathos, la malinconia...

12 Voi fiorite e ridete, o Primavera!

Sempre in *Cr* una *Canzonetta senza parole*, dal titolo di verlainiana memoria, si articola in un tetrastico a rima alterna più un distico baciato di versi tronchi. I versi, compresi tra le otto alle dodici sillabe, si organizzano sintatticamente in distici dalla struttura fortemente parallela, sostenuta nella prima quartina dall'alternanza del profilo ritmico e della lunghezza mensurale.

1	Ho il cuore così grave di pianto	2	6	9		
2	che non posso lacrimare.	3	7			
3	Ho il cuore così gonfio di canto	2	6	9		
4	che non posso più cantare.	3	5	7		
5	Ho il cuore così così perduto in te	2	5	7	9	11
6	che non c'è più vita per me.	3	5	8		

Sia la forma, con il suo suggello su rima baciata tronca, sia la sintassi, piana e parallela, sia il contenuto, rimodulato sugli elementi protagonisti della cantabile romanza verlainiana «*Il pleure dans mon coeur*» (il pianto, il cuore, il canto, la pena), si accordano al titolo, che qui, oltre a fungere da indicatore metrico e di genere, intesse chiari riferimenti intertestuali.

In *A* spicca poi la serie di *Canzonette per Nuvoladoro*, sette componimenti in vario metro ripresi tutti, meno l'ultimo, in *P62*. L'indicazione rematica assume anche qui una valenza di tipo fondamentale tematico e tonale, rafforzata com'è dall'epigrafe «*Allons, bel oiseau belu, / chantez la romance à madame...*», tratta da una battuta della beaumarchaisiana Suzanne nella scena quarta dell'atto secondo de *Le mariage de Figaro*. Se la prima e la seconda, come si è avuto modo di vedere, possono essere ricondotte a sistemi geminati di tipo continuo e doppio, per quanto sillabicamente mossi, le altre – tutte divise in tetrastici, eccetto l'ultima in strofe irregolari, di versi per lo più lunghi – non presentano elementi formali forti che possano ricondurre al metro, eccetto la tendenza alla strutturazione anaforica e parallela che, secondo un uso

frequente e caratteristico dei testi canzonettistici e para-canzonettistici di Valeri, tende a suggerire possibili accoppiamenti o continuità tra strofe:

### III

Destarmi accanto a te, nella prima  
luce, e vederti dormire,  
così bianca, così fragile e fina  
da sentirmi volontà di morire.

Baciare le tue palpebre molli,  
bianche farfalle che volano via,  
scoprendo due divini fiori  
di nerazzurra malinconia.

Baciare il tuo viso mattutino,  
ancora bagnato di sonno,  
il tuo viso esiguo di bambino,  
tutto bianco e tenero e biondo.

Baciare su le tue labbra il profumo  
della tua profonda primavera,  
e tutta respirarti, con l'oscuro  
mio cuore, bianca anima leggera!

### IV

Amore, senti? L'alberella stormisce  
e trema tutta di piccole scosse.  
La finestra turchina impallidisce  
tra un singolare di stelline rosse.

Amore, non possiamo, non possiamo più.  
Bisogna andare. La notte è finita.  
Io devo esser io, tu devi esser tu:  
finito il sogno – e ricomincia la vita.

Non vedrò più, tra poco, il tuo viso  
proteso in ansia ai miei baci soavi,  
né fiorire pallido il tuo sorriso,  
qui tra le palme delle mie mani.

Non sentirò più stringersi al mio  
il tuo piccolo corpo amoroso.  
Tu sarai tu, io sarò io:  
due, per tutto il giorno angoscioso...

Guarda! Una stella galleggia  
sul fiume dell'ombra che precipita giù.  
Un gallo ha cantato. Il crepuscolo albeggia.  
S'io piango, amore, non piangere tu...<sup>772</sup>

Nelle *Canzonette per Nuvoladoro*, dunque, il riferimento rematico del titolo rinvia generalmente a una continuità tematica e tonale rispetto alla tradizione che fa perno sulla presenza del "tu" femminile, cui il poeta sempre si rivolge ora in modo più diretto attraverso affettuosi vocativi – «Amica, [...]», nel terzo verso della prima canzonetta e nel primo della seconda, «Amore, [...]», ai vv. 1 e 5 della quarta, «Piccola», al primo verso della prima e della terza strofa della settima –, ora in modo meno diretto, coinvolgendo la donna attraverso la presentazione delle sue singole qualità reali – «le tue palpebre molli», «il tuo viso esiguo di bambino», vv. 5 e 11 della terza canzonetta –

---

<sup>772</sup> L'osservazione che Giancotti riferiva a *Umana*, ovvero il «quasi maniacale ritorno di Valeri sulla punteggiatura, anche a distanza di molti anni dalla prima stampa dei testi» (GIANCOTTI 2008, p. 29), può ben essere estesa anche alla restante opera dell'autore visto che le due poesie qui riportate, se non subiscono nella redazione di *P62* alternazioni verbali, d'altra parte vengono massicciamente ritoccate nella punteggiatura.

e percepite, in una tendenza all'oggettivazione della sensazione che si risolve nello sfumare dell'umano nel naturale<sup>773</sup>:

VI

Sentivo una profonda carezza  
di lacerante dolcezza  
nella carne di smemorata...  
Era la tua guancia sul mio petto posata.

Sentivo una stanchezza soave  
su l'anima attonita e grave:  
un languore di morte, ma così buono!...  
Erano le braccia annodate al mio collo.

Sentivo un piccolo continuo singulto,  
come di bambino sperduto,  
ora più presso, ora più lontano...  
Era il tuo cuore che tremava nella mia mano.

Vedevo un grande gelsomino,  
laggiù, tra un cupo turchino,  
tutto carico di stelline d'argento...  
Era la finestra spalancata sul firmamento.

VII (vv. 6-10 e 29-30)

[...]

Ho cercato i tuoi occhi  
color delle ametiste  
nella nitida spera  
del fosso che raccoglie  
l'ultimo riso della sera triste.

[...]

In vano in vano, mio sogno divino,  
poi che tu sei mattino – e primavera!

Un caso particolare in *A* è poi rappresentato dalla poesia *A Murano*, poesia in dieci tetrastici di endecasillabi a rima incrociata appartenente alla sezione *Intermezzo veneziano*, che, nella riprogettazione e selezione di *P62*, perde la penultima strofa e acquista il titolo di *Settecentesca*, in conformità al tema – insieme amoroso e doloroso – dell'assenza dell'amata, condotto con accenti delicatamente sensuali e galanti che nella quartina espunta raggiungevano una concretezza e un *pathos* forse eccessivi per la composta rievocazione *in absentia* fino ad allora condotta. Malgrado l'iterazione del verso-ritornello «Guardo lo specchio, che mi guarda immoto» nelle prime sedi delle strofe prima e ultima richiami parzialmente la forma dell'ode-canzonetta, la funzione del titolo risulta dunque di natura più propriamente tonale che metrica, anticipando i modi e, in linea generale e approssimativa, i temi della poesia. Si esemplifica dunque riportando le quartine dalla quinta all'ottava in cui si sviluppa la rievocazione della figura dell'amata, cui si fa seguire la quartina espunta da *P62*:

---

<sup>773</sup> Cfr. BALDACCINI 1972, p. 114: «in lui tutto diventa natura».

Gli occhi, i suoi occhi d'acqua di laguna  
(sùbiti balenii di sole biondo  
tra un pigro errar di nuvole, e nel fondo  
un'ombra di tristezza verde bruna);

e il collo, così bianco cos schietto,  
con quell'azzurro palpito di vena,  
e sulla nuca un'ombra, un'ombra appena,  
d'oro, un ricciolo lieve e pallidetto;

e le mani piccine, tenerezza  
pura tra le cascate di merletto;  
e i polsi esili, e il molle ondar del petto...  
Tutta! e stai tutta nella mia carezza.

Sento fra le mie dita il caldo flutto  
dei tuoi capelli odorosi di mare,  
sento sulle mie labbra aride e amare  
fondere la tua bocca come un frutto...

[quartina espunta:]

Braccia di seta annodate al mio collo,  
cuore che batti dentro la mia mano...  
Ah, ch'io ti stringa al petto, o sogno vano;  
ch'io non perda anche te, povero sogno!...

In *PVN* si trova invece una *Romanza*, poi recuperata in *P62*, in otto tetrastici a rima ora baciata ora abbracciata più un distico finale rimato. Le misure versali oscillano tra l'ottonario e l'endecasillabo – non sempre regolare –, passando anche attraverso il doppio quinario. La tendenziale lunghezza dei versi, il loro variare tra le cadenze scandite del doppio quinario («Poi quando caddero i primi tocchi / come esitanti ma gravi e chiari / dalla campana grande dei Frari», vv. 29-31) e quelle prosastiche degli endecasillabi irregolari («Ma m'inseguiva un'eco d'allegre / risate e di tristi canzoni negre», vv. 9-10), l'accostamento straniante di tali misure, tanto più destabilizzante se la loro vicinanza si risolve, per scalarità sillabica, in convergenza ritmica («E, alzando gli occhi, vidi nei cieli / effusa un'immensa dolcezza scialba», vv. 17-18), l'irregolarità dell'alternanza del *pattern* rimico baciato (quartine prima e terza) e di quello abbracciato (tutte le altre) e soprattutto la gravosità del contenuto disattendono in buona parte la promessa attivata dal titolo di un tema e di una forma lievi. Il motivo amoroso, tuttavia, resta sotteso, ponendosi a fondamento della disperante disillusione e disperazione dell'io, sgomento per la vacuità e vanità dell'esistente («Allora mi prese



una gran piet  / della mia vita ardente e vana, / di te, infinitamente lontana, / della triste malata citt », vv. 21-24). A tal proposito il testo ritorna emblematicamente sul motivo del profumo delle braccia dell'amata recuperando le rime e il ritmo dei vv. 11-12, «e se appressavo una mano alla faccia / sentivo l'aroma delle tue braccia» (4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>), nei versi conclusivi 33-34, dove il sentore assume una valenza spiccatamente negativa: «E mi chiusi tra le palme la faccia. / Amaro era il gusto delle tue braccia» (3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>). Il titolo viene dunque a essere assunto in modo polemico, attivando un'attesa che si vuole smentire; il canto d'amore   qui infatti possibile, tanto formalmente che semanticamente, solo in negativo:

Allora mi parve che in ogni letto,  
sotto quel cielo misericordioso  
e tutto santo, dormisse oblioso  
solo il peccato maledetto...

In *SF* si rileva un'*Anacreontica*, il cui titolo si riconnette direttamente ai temi della vecchiaia e dell'amore non corrisposto tipici della lirica monodica dell'eponimo poeta greco.

Splende la prugna dentro la frasca,  
e l'aurora sopra il monte.  
La ragazza ha le braccia bionde  
immerse nel cielo della vasca.

L'albero bruno   una gallina  
che si gonfia con tutte le penne.  
La ragazza i panni distende,  
scopre il petto quando si china.

Il monte   un pane sfornato or ora,  
caldo, odoroso di grano e sale.  
La ragazza si toglie il grembiale,  
ed   tutta color dell'aurora.

C'  qualcuno che ride piano:  
forse   il ruscello, forse son io.  
Essa fugge, e mi dice addio  
agitando la piccola mano.

Povero vecchio vagabondo,  
scuoto il ramo, la prugna raccatto;  
mordo, e mi sento nel sangue matto  
tutta entrar la dolcezza del mondo.

Se il valore principale veicolato dal titolo è di natura tematica e intertestuale e si ricollega senza necessità di mediazioni alle origini prime del termine impiegato, d'altra parte esso non oblitera tanta più recente tradizione, preannunciando l'impiego di certe modalità canzonettistiche. La poesia sviluppa infatti contemporaneamente due movimenti paralleli, uno naturalistico-descrittivo e uno umano-raffigurativo, organizzando orizzontalmente la strofa tetrastica in due metà secondo una soluzione già esperita da D'Annunzio nell'*Invito alla caccia* e, precedentemente, da Verlaine nella poesia *V* della *Bonne chanson*. In questo modo nel primo distico delle prime quattro quartine viene rappresentata la panistica compenetrazione dell'elemento umano in quello naturale, di quello vegetale in quello animale, di quello minerale in quello culturale, mentre nel secondo distico trovano posto istantanee cristallizzanti modi d'essere e perfino azioni di una «ragazza» al lavatoio. Le due linee convergono nell'ultima stanza dove «la prugna» che aveva dato avvio al v. 1 al processo osmotico viene a concluderlo con l'ultimo «accordo sensitivo»<sup>774</sup> che vede «entrar la dolcezza del mondo» nel «sangue matto» del «Povero vecchio vagabondo», lasciato solo dalla giovane fuggitiva.

In *SF* si ritrovano anche due *Ariette di febbraio* e una *Canzonetta d'inverno*. Mentre nella prima delle due *Ariette*, in due tetrastici a rima abbracciata, i versi lunghi esuberanti l'endecasillabo e difficilmente scomponibili in sottomisure faticano ad accordarsi ritmicamente, restituendo una pronuncia lenta e discorsiva paradossalmente franta dalle forti inarcature cataforiche («S'ode passare lieve nel vento l'acuta / voce d'un bimbo e il riso dell'antica innocenza», vv.5-6, «Dentro nasce una voglia di piangere, senza / ragione», vv. 7-8.), nella seconda, in due tetrastici di versi medi a rima abbracciata, a momenti ritmicamente prosastici – «Torna quella luce, torna quell'aria / e quella gioia così viva», vv. 1-2, (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 5 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup>), «Son risorte le primavere / di quel tempo senza tempo», vv. 5-6 (3<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> / 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup>) – si alternano cadenze più scandite, siano esse scalarmente omologhe – «anche quell'ombra fuggitiva / di piccola pena solitaria», vv. 3-4 (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> / 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>) – o parzialmente sovrapponibili – «quando credevo al sole e al vento / come si crede alle cose vere», vv. 7-8 (1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> + 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> / 1<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>). In entrambe, comunque, resta ferma una più o meno pronunciata irregolarità ritmico-

---

<sup>774</sup> MENGALDO 1978, p. 155.

mensurale che non trova sempre compensazione nella fruibilità delle rime, ora troppo  
 distanti, ora depotenziate proprio dalla varietà ritmica dei versi. La sostanziale  
 mancanza di cantabilità e il ribaltamento dell'oggettiva descrizione paesaggistica, di per  
 sé neutra, in una turbata percezione interiore («Dentro nasce una voglia di piangere») o  
 in una disillusa constatazione intellettuale («quando credevo al sole e al vento / come si  
 crede alle cose vere») marcano la distanza tra l'attesa disposta dal titolo e la  
 realizzazione effettiva. Il contrasto, più che risolversi però in semplice parodia formale,  
 si traduce piuttosto, in accordo al tono pacatamente dimesso, in una riconversione  
 essenziale e quanto più possibile disadorna del metro. Dell'aria tradizionale si viene  
 tuttavia a sfruttare ancora la brevità bipartita delle strutture metriche e logiche, queste  
 ultime imperniate sul parallelismo (*I*: «sotto il cuore del cielo, [...]» e «fin sopra quel  
 tetto», vv. 2 e 4; *II*: «Torna quella luce [...]» e «Son risorte le primavere», vv. 1 e 4) e la  
 ripresa (*II*: «Torna [...] Torna [...]», v. 1, « [...] tempo [...] tempo», v. 6, «quando  
 credevo [...] / come si crede [...]», vv. 7-8), per restituire nel breve giro di pochi versi il  
 contrasto tra la realtà esteriore e la verità esperienziale dell'io. L'ironia, dunque, non è  
 tanto rivolta contro il metro ma sta piuttosto nel contenuto, ovvero nell'impossibilità di  
 ricucire lo strappo tra il paesaggio – unificato dalla «tiepida onda» (*I*: v. 2) del vento – e  
 la coscienza individuale, incapace di partecipare a una «felicità sconosciuta»,  
 inattuabile come il «ricordo» di un'esperienza mia vissuta, v. 8; o, similmente, si  
 racchiude nell'amara consapevolezza di non poter accedere a una conoscenza piena e  
 istintiva, non mediata dalla coscienza, intesa come pura adesione alle cose («credevo al  
 sole e al vento», *II*, v. 7).

Anche il titolo di *Canzonetta d'inverno* assume un valore antifrastico rispetto al  
 contenuto, il quale sviluppa, ancora una volta, il motivo del contrasto tra un'immobile e  
 splendente realtà esterna e l'interiorità dell'io, esclusa dalla felicità senza tempo delle  
 cose a causa dell'irriducibile distanza tra queste la finitezza dell'essere-uomo; il  
 soggetto, respinto dalle cose, non abita tuttavia nemmeno la propria vita, appena  
 sfiorato com'è sulle tempie da un «vago / tremore» ed estraneo a se stesso, al proprio  
 «cuore di vetro».

In mezzo a un pulviscolo di perla,  
 tra leggiere architetture d'argento  
 e specchi di verde acqua ferma,  
 mi si è fatto un cuore di vetro.

E felice sarei, tutto chiaro  
 del freddo splendore che m'empie,  
 senz'altro senso che un vago  
 tremore dagli occhi alle tempie,

non fosse questo sapore  
 di sangue impastato alla bocca,  
 e il chiuso lontano dolore  
 d'essere stato vivo, una volta.

Formalmente, invece, il titolo pare coerente rispetto alla tendenza all'isoritmia di tipo scalare che si afferma dalla seconda quartina, quasi a compensare attraverso una certa inerzia ritmica la gravità del contenuto che viene puntualizzandosi dal v. 4 in poi.

Da questo contrasto tra facilità ritmica e tema sviluppato risulta un effetto ironico che investe sia il piano della forma che quello del contenuto. Esso, lungi dal volersi rivolgere contro lo strumento metrico, è qui intrinseco allo stesso in qualità di sua funzione operante sul senso: la meccanica cantilena del verso viene cioè a sottolineare l'alienazione psicologica dell'io lirico e, soprattutto, l'irrimediabilità deterministica della sua condizione di essere finito.

In *Canzonetta della stanza notturna (TTmp)* le diverse cellule ritmiche – trocaiche e dattilico-anfibrachiche – delle irregolari misure versali vengono a raggrupparsi in sequenze compatte, producendo effetti fortemente cadenzati, assecondati da una sintassi marcatamente parallela e giustappositiva e sostenuti dalle frequenti iterazioni foniche, rimiche e lessicali. La rapidità del ritmo, veicolante la concitazione delle forze coercitive e mortifere (vv. 5-6) del vento e del tempo, s'arresta nell'ultimo verso dove la condizione di prigionia patita dalla fanciulla, «chiusa» (vv. 7 e 8) nella *stanza notturna* del titolo («chi vive, chi muore qua dentro?», v. 6), viene ribaltata:

1	Lungo gli erti muri della notte	1	3	5	9
2	striscia lungo liscio il vento,	1	3	5	7
3	striscia muto cieco il tempo:	1	3	5	7
4	la fredda sabbia s'ammonta alle porte.	2	4	7	10
5	Sabbia di tempo, prigionia di vento,	1	4	7	10
6	chi vive, chi muore qua dentro?	2	5	8	
7	Chiusa e dolce come il sonno,	1	3	5	7
8	chiusa e dolce come il miele,	1	3	5	7
9	la fanciulla chiude nella breve	3	5	9	
10	corona delle dolci braccia il mondo.	2	6	8	10

Il titolo svolge qui dunque piena funzione metrica, prefigurando soluzioni formali pienamente canzonettistiche, per quanto liberamente realizzate.

Una *Canzonetta* in due tetrastici indivisi di settenari liberi a rima alterna si trova poi in *FDC*. L'allusione metrica del titolo, formalmente pertinente, viene stilisticamente confermata dall'*incipit* anaforico delle due strofette, dalla delicata figurazione svolta nella prima quartina e dal gioco etimologico e poliptotico della seconda che pare quasi neutralizzare, sotto la propria levigata superficie, interrogativi e inquietudini profonde:

Questa luce che trema  
fra i tuoi occhi e i miei occhi,  
quasi raggio che preme  
ai cigli e ne trabocchi,

questa luce di gioia  
alla morte rapita,  
può essere che muoia  
come muore la vita?

Diversi sono in Bertolucci i titoli che rimandano variamente alla tradizione melica. Oltre agli allusivi appellativi tematici che si sono visti per *Primavera* e *Le viole*, tra le poesie contenute in *SA* si ritrovano le quartine rapide e giocose di *Tre scherzi* e *Scherzo*, titoli che rinviano a opere fantoniane e pariniane.

Titolo metrico si ritrova invece in *Anacreontica*, dove «L'allusione al genere [...] funziona da nuovo pretesto [...] per un esercizio di amabile, morbida grazia erotica, non privo di tocchi di leggero preziosismo»<sup>775</sup>. Accanto al genere vengono inoltre recuperate alcune peculiarità strutturali che contribuiscono a ricondurre anche formalmente la poesia entro l'alveo della tradizione anacreontica, come l'insistita costruzione anaforico-parallela dei primi versi di ogni quartina e del verso isolato finale, nonché la costante focalizzazione, dopo l'espressione del desiderio iniziale, sulla figura femminile nel secondo verso di ogni tetrastico. In generale, comunque, la poesia si presenta come moderna e metricamente più libera declinazione di modi e motivi galanti, in continuità, piuttosto che in polemica, con la tradizione.

---

<sup>775</sup> LAGAZZI 2001, p. 1552.

Vorrei esser il sole che ti scalda  
quando esci dall'acqua, freddolosa  
e gocciolante, e sì ti fa radiosa  
negli occhi, felice e calda.

Vorrei essere l'erba che accoglie  
le belle membra in riposo,  
il castagno annoso  
ch'ombra il tuo sonno con lucide foglie.

Vorrei esser l'ape che si posa  
su te che dormi nel meriggio estivo  
(il tuo respiro è un quieto e dolce rivo)  
ingannata dal tuo aspetto di rosa.

Vorrei esser la brezza che ti sveglia...

Le odi della prima fase poetica betocchiana tanto si conformano superficialmente ai metri cui alludono tanto ne rinnovano lo statuto, sovvertendo certe consuetudini formali e permeando le poesie di una «carica emotiva che frantuma la leggerezza del linguaggio arcadico»<sup>776</sup>. *Ode per una cosa effimera (RVS)*, ad esempio, si compone in dodici tetrastici di settenari rimati secondo gli schemi /abba/ e /saas/, recuperando così alcuni degli stilemi fondamentali della forma come la quartina di versi brevi e la corrispondenza sdrucchiola anarimica, salvo poi accentare liberamente i settenari ed evitare qualsiasi ordinata alternanza degli schemi rimici. Anche il contenuto e lo stile risultano rinnovati: dalla «sovrapposizione fra la realtà e il sogno, fra ciò che è sensibile e ciò che è finzione-simbolo»<sup>777</sup> scaturisce una lingua insieme corposa e sonora che veicola una visione totale del mondo che muove dal percepibile all'invisibile (vv. 41-48):

Sei tu dunque, lo splendido  
cavalier mattutino  
che m'appare in cammino  
che il suo cavallo abbevera:

abbevera alle limpide  
ovunque acque tremanti  
tra le fronde oscillanti:  
poi s'impenna invisibile!

---

<sup>776</sup> VOLPINI 1971, pp. 32-33.

<sup>777</sup> Ivi, p. 28.

Ancor più sperimentali risultano *Ode degli uccelli* (/a7b5b7a9/) e *Alla danza, alla luce, ode* (/a9babs8p9/) che mentre richiamano la forma ne innovano il profilo introducendo ad esempio la misura novenaria e chiudendo, nel secondo caso, la poesia su verso piano anarimico. Di nuovo, accanto a quella della forma, si osserva anche una trasformazione tonale; se nella prima poesia al «calcolo raffinato» della melica settecentesca si sostituiscono «la schiettezza emotiva, il senso della gioia e dello stupore»<sup>778</sup>, visibili nelle esclamative e nella spontaneità stilisticamente vigorosa dell'espressione (vv. 1-4 e 25-32):

Desiderabil vita  
degli uccelli! Essi  
che allegrano i recessi  
del bosco con l'argentea dita!

[...]

Indefinito vivere  
degli uccelli! Essi  
canta quest'ode, i messi  
della vita che andremo a vivere:

quando risaliremo  
in fiumi azzurri  
e in celesti sussurri  
verso la volontà del cielo.

Nella seconda la pervasiva musicalità, «di insidiosa sensibilità dannunziana»<sup>779</sup>, viene contenuta dalla chiusa piana della strofa e da puntuali aritmie, trovando inoltre un limite nell'energico slancio verbale (vv. 25-30):

E allora le sùbite brame  
ridesti, e lanci vorticoso  
la tua insaziabile fame  
di spazio, dal giglio alla rosa;  
e splendi, qual sole effimero,  
sui languidi color del mondo.

---

<sup>778</sup> Ivi, p. 33.

<sup>779</sup> Ivi, p. 34.

Di marca più tradizionale appare invece la *Canzonetta* delle *PD*, in nove quartine di ottonari trocaici a rima baciata, dominate da atmosfere rarefatte e immagini astratte (vv. 25-28):

Tra le pioggia appena alzate  
giaccion l'acque trasognate;  
e da quelle il biondo crine  
sulla foce han le marine:  
[...].

Principalmente tonale risulta l'impiego del titolo metrico nella caproniana *Romanza (F)*, la quale sviluppa in accordo ad esso un tema sentimentale e malinconico. I due ennastici a base settenaria (fanno eccezione il terzo e il settimo verso di ciascuna, occupati da tre ottonari – vv. 2, 6 e 12 – e un novenario – v. 16) si strutturano parallelamente («Torna il tempo dei cori», v. 1, «Non tu ritorni: [...]», v. 10) e si connettono attraverso alcune rime di collegamento irregolarmente distribuite (*melodie : allegrie*, vv. 7 e 12, *sagre : agre*, vv. 8 e 13). Malgrado questi elementi di possibile contatto col tipo della canzonetta, il componimento se ne distacca per una sintassi complessa, involuta e fortemente inarcante, per l'accostamento di rimemi gravi (*-agre, -aglio*) a quelli più lievi (ad es. in *-ole*) e per l'utilizzo anomalo, come si è già avuto modo di osservare, della terminazione sdrucchiola in sede di pausa sintattica. Il componimento dunque, mentre accoglie la materia amorosa, la problematizza attraverso un trattamento disforico che trova in uno stile non lieve l'immediato corrispettivo formale. Il rifiuto di una cantabilità facile e superficiale si concreta in particolare nella complicazione sintattica e nel rapporto contraddittorio tra metro e verso («Non tu ritorni: e i giorni / che già furono a questi / simili, dall'allegrie / d'allora, ora a più agre / note fan punto»), fatto che mette in rilievo, per contrasto, i limiti oggettivi della forma tradizionale.

Un'*Aria del tenore (FC)* e un'*Arietta di rimpianto (CK)* rimandano poi in Caproni a «quel tanto di volutamente melodrammatico»<sup>780</sup> che caratterizza i due testi, i quali riportano rispettivamente in esergo le indicazioni musicali d'ordine esecutivo «*Andante / un poco convulso*» e «*(per voce tenorile)*»; infatti, se pur nel primo componimento l'impaginazione sfalsata dei versi, tra loro raccolti in nuclei minimi di una o poche unità

---

<sup>780</sup> Cfr. l'apparato critico di CAPRONI 1998, p. 1614-15, dove viene riportato il testo che l'autore presentò al convegno *Il poeta e la poesia* (Roma, 8 febbraio 1982): 1615.



distanziate nella pagina, rinvia all'idea di movimento tipico della scena, e se nel secondo le rime ravvicinate favoriscono risonanze foniche tendenzialmente immediate, l'accostamento all'aria si vuole, piuttosto che sul piano formale, su quello tonale, stabilita nel patetismo la costante stilistica di riferimento (si vedano rispettivamente, ad esempio, «Nel lento stillicidio / dell'ora, centellinavano / la propria morte», vv. 52-54, e «Ora dov'è, dov'è / la bella compagnia / d'allora – la gaia gente / pronta a spartire il vino / (il cuore) e l'amicizia? // Io non vedo più niente. / Solo scempio e nequizia», vv. 10-16). Andrà di sfuggita rilevato che gli stessi titoli delle raccolte cui appartengono i due componimenti rimandano, per via diretta o per indiretta suggestione<sup>781</sup>, al campo dei libretti d'opera, suggerendo così anticipatamente il processo di «drammatizzazione» relativo alle «indicazioni di voce, di espressione, di gesto»<sup>782</sup> cui sono sottoposti i testi ivi contenuti. In queste poesie e raccolte le allusioni rematiche assumono dunque un ruolo strumentale, rivolte come sono a suggerire una pronuncia e un tono, a marcare una sfumatura espressiva.

Esplicito e diretto risulta invece il rimando di *Vittorelliana* (PI al genere e alla forma che la canzonetta acquista nelle *Anacreontiche ad Irene* di Vittorelli, come già ben rilevato da Zucco che ne mette anche in luce le citazioni dall'arcade<sup>783</sup>. La poesia si compone infatti di una quartina in settenari melici dalla netta costruzione parallela:

Oh vive e nere chiome!  
Oh ventilanti gonne!  
Oh luna bianca come  
il petto delle donne!

La prossimità al modello<sup>784</sup> viene ad acquisire, nel controbilanciamento ad opera di «elementi stranianti»<sup>785</sup> quali le «ventilate gonne» e il «petto delle donne», un valore essenzialmente parodico, tanto più esplicito se il testo viene messo a confronto con un altro del tutto simile nella forma e nella titolazione, *Verlainiana* (RA). Si tratta di un

---

<sup>781</sup> Cfr. la nota d'autore che seguiva le poesie nell'edizione garzantiana de CK (1986), riportata in CAPRONI 1998, p. 1627: «Dirò che il Conte di Kevenhüller è un titolo che mi è piaciuto per il suo sapore operettistico».

<sup>782</sup> RABONI 1977, p. 115.

<sup>783</sup> ZUCCO 2005b, pp. 101-102.

<sup>784</sup> «le “chiome” alla fine del primo verso derivano dall'*incipit* “Cinte le materne chiome [...]” della prima delle *Anacreontiche*; e naturalmente la “bianca luna” è quella di un altro memorabile esordio: “Guarda che bianca luna! / [...]”», cfr. *ibidem*.

<sup>785</sup> *Ibidem*.

tetrastico rimato di settenari prevalentemente melici giocosamente ispirati, con deciso abbassamento tonale, alla terza delle *Ariettes oubliées* di *Romances sans paroles* («Il pleure dans mon coeur / comme il pleut sur la ville»), prendendo in questo caso ironicamente le distanze dalla tradizione della romanza simbolista francese:

Piove sulla foresta.  
Piove sulla mia testa.  
Piove sulla mia bestia  
che s'impunta e s'arresta.

Il titolo risulta quindi essenziale per la piena fruizione del testo, che va dunque inserito – pure come momento eversivo e insieme ludico – entro il filone della tradizione melica italiana ed europea, in modo da poter essere compreso nelle sue valenze sottilmente polemiche, capaci di infrangere lo schermo della convenzione letteraria arcadica e simbolista e di immettere il lettore nel vivo della realtà sensuale e materiale, pur senza rinunciare alla musica.

Infine si rileva in Caproni l'associazione della poco frequente rima tronca a due componimenti del *MT* dal titolo ora più genericamente musicale, come *Arpeggio*, ora più specificamente operistico, come *Cabaletta dello stregone benevolo*, brevi poesie che si trovano giustapposte nella sezione *Lilliput e andantino*:

*Arpeggio*

Cristo ogni tanto torna,  
se ne va, chi l'ascolta...  
Il cuore della città  
è morto, la folla passa  
e schiaccia – è buia massa  
compatta, è cecità...

*Cabaletta dello stregone benevolo*

Non chieder più.  
Nulla per te qui resta.  
Non sei della tribù.  
Hai sbagliato foresta.

Una *Canzonetta allo stesso bambino* è compresa in *Sp* di Orelli. Alla forma melica sembrerebbero alludere i predominanti settenari di ritmo tendenzialmente giambico (solo due gli ottonari, anch'essi giambici), nonché la chiusura su verso tronco rimato, ma le costanti inarcature che privano la linea versale della propria autonomia e riconoscibilità ritmica e la scarsa percepibilità delle altre ricorrenze foniche in punta di verso – a causa o dell'imperfezione delle corrispondenze (*visto* : *presto*, vv. 2 e 4, e *prEstO* : *ciElO*), o degli stessi *enjambement* (vv. 1-2 e 5-6) – impediscono la



«serie di traduzioni-variazioni» dal trovatore provenzale, “saldando” i temi della raccolta «grazie alla chiusura formale della sestina e all’atemporalità di un linguaggio» elegantemente cristallizzato<sup>790</sup>.

Per quanto eterogenee nella forma e originate da esigenze differenti, le tre sezioni fanno capo a una medesima raccolta e a un medesimo titolo che ne anticipa i temi fondamentali dell’amore (*Canzonette*) e della morte (*mortali*). Zucco<sup>791</sup> indica come fonte per il titolo uno dei componimenti del *Bestiario* di Apollinaire tradotto da Raboni, *Orfeo*: «L’alcione femmina, l’Amore, le Sirene con le ali / sanno canzoni mortali / e rischiose e crudeli. Non a quelli / prestate ascolto, che non hanno cuore, / ma a ben diversi uccelli, / agli Angeli che in cielo hanno dimora»<sup>792</sup>, da cui, oltre al plausibile prelievo del sintagma «canzoni mortali», viene derivato anche il senso dell’espressione che condensa in sé il legame tra *eros* e *thanatos*, tra seduzione e ferocia, ponendosi in opposizione a forme di canto e dunque d’amore differenti. A integrazione di questa prospettiva oppositiva interviene il possibile rimando alle *Canzonette morali* del Chiabrera attraverso l’alterazione in senso diminutivo del sostantivo e il gioco paronomastico e antitetico tra gli attributi *mortali* e *morali*: questa possibile relazione, già suggerita da Zucco<sup>793</sup>, viene infatti a confermare sul piano concettuale l’opposizione tra amore sensuale e amore divino, tra *eros* e moralità, già messa in rilievo dalla fonte apollinairiana. Oltre al rilievo generale, che basta in sé, si può osservare in aggiunta che tra le *Canzonette morali* di Chiabrera<sup>794</sup> si legge una *Caducità della bellezza* in cui si sviluppano, seppure in termini differenti da quelli proposti nelle *Canzonette* raboniane, alcuni nodi fondamentali presenti nelle medesime, tra cui il rapporto tra amore e vecchiaia, tra piacere sensuale e fugacità del tempo, tra patto d’amore e sua incrinatura ad opera delle ingiurie degli anni:

---

<sup>790</sup> MAGRO 2008, p. 191.

<sup>791</sup> Cfr. ZUCCO 2006<sub>b</sub>, p. 1582.

<sup>792</sup> APOLLINAIRE 1977, p. 65.

<sup>793</sup> ZUCCO 2006<sub>a</sub>, p. XXXI.

<sup>794</sup> Cfr. CHIABRERA 1807.

*Caducità della bellezza*

19 Ma tardi giungono,  
20 E tosto fuggono,  
21 D'Amore i gaudii,  
22 Celebrato Idolo  
23 Chi senza lagrime  
24 Unqua il dirà?

25 Tosto, che adorninsi  
26 Col primo zefiro  
27 Le belle Driadi  
28 Verno implacabile,  
29 di vecchiezza orrida  
30 ti assalirà.

31 Fronte d'avorio,  
32 E ciglia d'ebano,  
33 Labbra di porpora,  
34 E rose tenere,  
35 Chi da tant'impeto  
36 Vi scamperà?

[...]

46 Ma me, me misero!  
47 Che il tempo volgesi  
48 Né mai ristà.

37 Amore, aspettasi  
38 Tanta miseria,  
39 E non risvegliati?  
40 L'arco invincibile  
41 Cotante ingiurie  
42 Sopporterà?

43 Non sei de' fulmini,  
44 Onde Giove armasi,  
45 Sprezzator unico?

*Canzonette mortali:*

«Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno»  
vv. 1-5

Un giorno o l'altro ti lascio, un giorno  
dopo l'altro ti lascio, anima mia.  
Per gelosia di vecchio, per paura  
di perderti – o perché  
avrò smesso di vivere, soltanto.

«Le volte che è con furia»  
vv. 1-5

Le volte che è con furia  
che nel tuo ventre cerco la mia gioia  
è perché, amore, so che più di tanto  
non avrà tempo il tempo  
di scorrere equamente per noi due

«Le volte che è con furia»  
vv. 6-9

e che solo in un sogno o dalla corsa  
del tempo buttandomi giù prima  
posso fare che un giorno tu non voglia  
da un altro amore credere l'amore.

«Io che ho sempre adorato le spoglie del futuro»  
vv. 4-10

ricordo adesso con spavento  
quando alle mie carezze smetterai di bagnarti,  
quando dal mio piacere  
sarai divisa e forse per bellezza  
d'essere tanto amata o per dolcezza  
d'avermi amato  
farai finta lo stesso di godere.

Le canzonette di Raboni vengono così a precisarsi e a inquadrarsi, a esplicitare il loro senso e ad arricchirsi di sfumature facendo perno su precisi riferimenti epitetuali, secondo procedimenti allusivi tipici della prassi compositiva dell'autore<sup>795</sup>.

Il titolo rematico viene dunque qui a riferirsi a un'area tematica su cui si innestano diverse suggestioni dalla tradizione letteraria per sviluppare in relazione ad esse un discorso antitetico nell'indirizzo generale e nella declinazione marcatamente lirica e personale che supera l'astrattezza e la scarsa referenzialità della poesia melica. Poco stringente è anche la continuità tonale e metrica rispetto ai modelli canzonettistici settecenteschi: al loro stile rarefatto e distillato si sostituisce un linguaggio concreto ed esplicito e alle loro architetture strofiche si oppongono componenti brevi e indivisi. Restano tuttavia significativamente inalterate la relazione tra materia amorosa e forma breve<sup>796</sup> e la condivisa ricercatezza retorica, primariamente materializzata nelle canzonette raboniane nel recupero della rima e nella calibrata miscela retorica di figure etimologiche, ossimori e paradossi capaci di sussumere a prodotto letterario riflesso l'immediatezza della travolgente esperienza amorosa.

Ambiguità rematica, secondo «l'uso tipicamente novecentesco di far riferimento nel titolo a un metro della tradizione rispettato solo in parte nel componimento»<sup>797</sup>, interessa *Canzone*, canzonetta metricamente allentata di Bandini che, contenuta in *ML*, non troverà poi cittadinanza nella successiva *MF*<sup>798</sup>; la poesia, in quattro quartine di settenari prosodicamente liberi rimate secondo schemi sempre diversi, si mantiene aderente al genere melico nella pacatezza del tono, nel nitore stile, nella linearità della sintassi e nella leggerezza dello sviluppo riflessivo del contenuto la cui chiusa confidente nella «capacità di superare l'*impasse* linguistico, di scontare tutti i debiti con la tradizione e la sua lingua usurata»,<sup>799</sup> conferma nello slancio euforico della chiusa tronca la fiducia nello stesso mezzo formale. Il perseguimento non parodico del metro, dunque, sembra risemantizzare il senso dello scarto tra il titolo metrico di *Canzone* e l'effettiva realizzazione formale, scongiurando qualsiasi interpretazione ironica e

---

<sup>795</sup> Cfr. ZUCCO 2013.

<sup>796</sup> La brevità e la rifinitura retorica della forma, in concorso con il recupero dell'endecasillabo canonico e del settenario (cfr. MAGRO 2008, pp. 176-177), riportano le canzonette raboniane alla forma del madrigale (cfr. BANDINI 2006, p. 16 e MAGRO 2008, p. 184).

<sup>797</sup> TONON 2014, p. 68.

<sup>798</sup> Cfr. ZUCCO 2006, p. 60: «Prendiamo *Canzone*, in *In modo lampante*: breve spazio meditativo in quartine rimate di settenari, la sua esclusione è probabilmente dovuta alla successiva sperimentazione della forma-canzonetta in contesti linguisticamente o tematicamente stranianti».

<sup>799</sup> *Ibidem*.

individuando anzi tra il primo e la seconda un vettore valorizzante inteso alla nobilitazione della forma e del contenuto da essa veicolato, espressione della sempre centrale riflessione bandiniana sulla necessità comunicativa della poesia.

La ginestra che cerca  
deserto e siccità  
imita nel fiorire  
l'umana verità,

che non ama parole  
né accelerati battiti  
ma dischiude i suoi petali  
a un disadorno cuore.

Oggi cediamo ancora  
alle immagini viete,  
verghiamo senza slancio  
le frasi consuete.

Domani nelle cose  
la parola vivrà.  
Un giorno più virile  
nel cuore canterà.

In *Piccola ode* (SD), invece, l'indicazione rematica ha pura valenza tonale dato che metricamente la poesia sembra alludere alla terzina incatenata, salvo poi costituirsi in terzine non rimate di versi medio-brevi chiuse su un doppio settenario isolato e irrelato. Il componimento si configura dunque come un breve omaggio alla «Pigrizia», nominata in principio al v. 1 e personificata quale «compagna», v. 1, del poeta; l'attribuzione di comportamenti e qualità, scanditi dalla ripetizione litanica del «tu», vengono a tratteggiare la pigrizia come l'intima tensione del poeta alla resistenza, alla conservazione dei significati e delle parole per consegnarli a «un domani più limpido» contro ogni dissoluzione e afasia. L'intonazione pacatamente celebrativa spesa per una disposizione apparentemente tanto poco virtuosa genera un effetto bonariamente ironico, riassorbito nella conclusiva assimilazione della pigrizia al sé e al tutto:

Pigrizia mia compagna sei tu  
che rallenti gli scatti  
del tempo in corsa e ne fai

un cuscino d'aria  
perché la fucsia vi adagi

la sua testa violetta

e metti a parte giorno  
dopo giorno parole  
per un domani più limpido.

Sei tu mai delusa  
che sospendi la vita nel bacio  
che ti agglutina al mondo

perché sei cuore troppo gonfio  
e vuoi che niente si stacchi  
dal suo grumo iniziale,

tu nata dalle mie costole,  
non divisa e non divisibile  
dal compatto universo

dove sono cadute le mie unghie e i miei anni.

*Un'Aria de le ragazete* in quattro quartine rimate di settenari si trova in *RA* di Scatagliani. Il metro e la levità formale, la materia e il carattere descrittivo del componimento che nel finale si volge, a partire da una gentile e insieme arguta immagine metaforica, in espressione del desiderio del poeta, soddisfano l'attesa attivata dal titolo. La leggerezza tonale e tematica dell'aria rivivono in queste quartine evitando ogni affettazione stilistica e spirando entro le immagini quotidiane (le «rosete», i «libri sotobracio», le «sciarpe») una grazie semplice e decorosa:

In forma de rosete  
e fresco è bono el pà  
così le ragazete  
sibene no è da grà.

\*

Ondégiane le fiole  
al primo sole giacio  
coi libri sotobracio  
e rosce le papole.

\*

Como dó ali flosce  
che ie 'riva a le scarpe  
la lana de le sciarpe  
ie careza le cosce.

\*



Uccelate de viale,  
pol'esse ch'io ve goda?  
Ve meto su la coda  
dó chicheti de sale.

Decisamente depistante, invece, è il titolo metrico della sanguinetiana *Canzonetta pietrosa* (NT), sorta di sestina ispirata al tour italiano dei Rolling Stones del 1982. Se l'aggettivo *pietroso*, esplicito riferimento alla band britannica, ammicca anche alle rime dantesche per la donna Pietra e soprattutto alla sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (di cui vengono riprese alcune parole-rima in punta ed entro i versi), l'indicazione metrica viene contemporaneamente a evidenziare la specifica occasione della composizione e a rivelare il fine ludico e disimpegno del componimento. Ancora una volta l'indicazione rematica si rivela non strettamente pertinente sul piano formale, fungendo piuttosto da indicatore tonale, nonostante il principio ritornellistico su cui si fonda la poesia non sia del tutto estraneo anche alla forma della canzonetta:

che vecchia pietra, vecchio amore, è il tempo,  
e che rullo che rotola di roccia!  
respiro pietre che bruciano l'acqua,  
e brucio pietre che bevono l'aria,  
e bevo pietre che respira il fuoco:  
pietra che gridi con voce di pietra,  
che verde muschio, vecchio amore, è il tempo!

che verde fuoco, e che verde acqua, è l'aria,  
e che ramo di rose è che mi ride!  
rotolo un'acqua che mi soffia il fuoco,  
rotolo un fuoco che mi bagna l'aria,  
rotolo un'aria che mi incendia l'acqua:  
pietra che canti con voce di muschio,  
che verde pietra, verde amore, è il tempo!

oh, Rolling Stones, mio incendio, mia tempesta,  
mio diluvio che rotoli nel tempo:  
mangio il fuoco e le pietre, e mordo l'aria:  
che morte molle, in un mare di muschio!

Molto interessante e complesso è in Fortini il recupero sia del titolo metrico sia della forma della canzonetta nella sezione *Sette canzonette del Golfo* di CS, cui si ricollega a distanza – nell'*Appendice di light verses* della medesima raccolta – la poesia *Ancora sul Golfo*, affine alle *Sette canzonette* per tema e ispirazione formale. Si è già

ampiamente discusso sul valore da attribuire al recupero della forma chiusa in Fortini<sup>800</sup> e sul senso dell'operazione specificamente compiuta dall'autore in questa sezione<sup>801</sup>, considerazioni che vanno in parte aggiustate e in parte confermate anche alla luce di un rapporto più stringente coi modelli della tradizione, primo fra tutti quello manzoniano. Se pure la forma chiusa risponde in Fortini a un'esigenza di razionalità, di fermo dominio sui e distanziamento dai contenuti<sup>802</sup>, e se pure, nello specifico caso delle *Sette canzonette del Golfo*, la struttura metrica, già concretizzazione di un'idea di poesia come mediazione ragionata<sup>803</sup>, diventa strumento di una mediazione al quadrato facendosi icona del filtro e dunque della finzione procurata dai canali massmediali, in particolare quello televisivo<sup>804</sup>, e se ancora la «potenzialità melodica» della forma viene certamente impiegata in chiave parodica per «stridore sull'atrocità della materia»<sup>805</sup>, non si potrà tuttavia per queste ragioni ridurre il recupero del titolo e del metro della canzonetta a una funzione superficialmente straniante o banalmente oppositiva rispetto ai contenuti trattati<sup>806</sup>, né il loro ruolo può essere limitato alla rappresentazione materiale della distanza tra realtà e le sue modalità di fruizione<sup>807</sup>.

Come sottolinea Lenzini, infatti, a essere parodiato nelle *Canzonette del Golfo* è soprattutto quello che Fortini definisce «il timbro individuale ed elegiaco»<sup>808</sup> della poesia lirica, «quasi quest'ultima ormai fosse essa stessa una parodia, un complice

<sup>800</sup> In merito cfr. MENGALDO 1996<sub>b</sub>.

<sup>801</sup> In merito cfr. POLACCO 1998, LORENZINI 1999, LENZINI 2017.

<sup>802</sup> Cfr. MENGALDO 1996<sub>b</sub>, pp. 271-272.

<sup>803</sup> Cfr. MENGALDO 1995, pp.266-267.

<sup>804</sup> Cfr. LORENZINI 1999, p. 127: «*Composita solvantur* [...] punta a esibire parodicamente l'ossatura di una metrica canonica [...] per veicolare la cancellazione del reale, la finzione che domina l'universo massmediatico»; e cfr. INGLESE 2004, pp. 41-42: «Non è la prima guerra del Golfo, come evento politico, a costituire il referente delle poesie di Fortini, bensì la *guerra come fatto televisivo*, la guerra mediorientale per lo *spettatore occidentale*. [...] Fortini ci annuncia che per il Primo Mondo non esiste più la guerra come *eventualità reale*, in quanto la guerra è divenuta innanzitutto un *evento televisivo*, ossia l'*immagine* di un evento che non appartiene all'ordine della nostra realtà e che, per manifestarsi a noi, ha bisogno della *mediazione televisiva*, fotografica, giornalistica».

<sup>805</sup> MENGALDO 1996<sub>b</sub>, p. 282.

<sup>806</sup> LENZINI 2017, p. 46: «L'aspetto parodistico [...] investe, infatti, tutta la sezione [...]: la patina arcaizzante del lessico, la fitta intertestualità [...] e lo stesso impianto retorico e metrico-ritmico denunciano apertamente la svolta ironica e lo stacco dal resto dell'opera. Il lettore dell'*Ospite ingrato* conosce bene quei procedimenti, e sarebbe rischioso (oltre che banalizzante) riportarli ad un mero *ludus* letterario o ad un citazionismo post-moderno la cui ironia si porterebbe in diretto ed esclusivo controcanto alla guerra [...].»

<sup>807</sup> Cfr. TALAMO 2009, par. 1: «Se questo fosse il reale valore conoscitivo delle poesie in discussione bisognerebbe rilevare che, in altri luoghi della propria opera, Franco Fortini ha condotto analisi ben più articolate ed efficaci. In relazione al rapporto tra guerra e rappresentazione mediatica, la riflessione condotta all'altezza de *I Cani del Sinai* appare, seppure espressa in una terminologia oggi in parte desueta, di valore infinitamente maggiore.»

<sup>808</sup> FORTINI 1973, p. 139.

orpello delle tragedie che costellano la storia degli uomini»<sup>809</sup>, decretando così il fallimento di qualsiasi lettura soggettiva e confronto individuale con la storia e demandandone, d'altra parte, la comprensione a uno sforzo collettivo – come farà intendere l'autore in *Considero errore... (CS)*: «(Nulla era vero. Voi tutto dovrete inventare)», v. 14. La forma e i suoi valori tonali vengono dunque impiegati dall'autore per decretarne lo scacco conoscitivo e con il loro anche quello della poesia soggettiva che li alimenta, per promuovere al contrario un'espressione poetica di tipo corale in cui il proverbiale classicismo linguistico fortiniano si faccia veicolo di una «voce collettiva o almeno partecipabile»<sup>810</sup>. Concorrono a profilare questi valori i numerosi richiami, sia metrici che linguistici, agli *Inni* di Manzoni, autore col quale Fortini condivide l'urgenza di una comunicazione poetica pubblica. La ripresa esteriore della forma melica entra dunque in cortocircuito non solo e non tanto rispetto alla materia tragica – spesso anzi taciuta o solo sottesa – ma rispetto alle necessità e ai bisogni conoscitivi che essa, come il tipo di poesia che rappresenta, non è in grado di soddisfare ma di cui al contempo contiene ironicamente le spie, visibili nella torsione semantica di tessere lessicali e nel recupero abilmente parodico di misure e schemi strofici manzoniani.

È proprio dal confronto con il modello, dal cozzo dialettico tra la coralità della poesia manzoniana e il ripiegamento paradossale delle *Canzonette* fortiniane, che scaturisce il messaggio e il senso ultimo di queste; dall'insufficienza e “colpevolezza” del mezzo formale, scelto con spregiudicato calcolo razionale, passa dunque – per paradosso – l'efficacia della comunicazione: la forma e lo stile assolvono quindi metonimicamente il compito di dimostrare il limite dell'espressione lirica per suggerire per opposizione la vera via che la poesia deve percorrere per aspirare a essere veramente comunicativa e diventare mezzo di promozione di «un'ontologia storica e sociale dell'umano»<sup>811</sup>. Lo stesso titolo di “canzonette” viene dunque ad alludere, prima che al metro, a un tipo di poesia soggettiva ma in cui, attraverso la cantilena e la stilizzazione raffinata, la stessa percezione lirica venga in qualche modo alienata dall'io che vi si pone di fronte come in distaccata osservazione, quasi estraneo ad essa o quantomeno anestetizzato dall'inerzia del canto. L'indicazione di “genere” dunque si applica anche a quei componenti che nella sezione acquistano una forma altra rispetto a quella della canzonetta: soltanto le

---

<sup>809</sup> LENZINI 2017, pp. 46-47.

<sup>810</sup> MENGALDO 1995, p. 267.

<sup>811</sup> Cfr. TALAMO 2009.

poesie in posizione dispari possono infatti essere, più o meno precisamente, ricondotte alla forma, mentre in seconda posizione si osservano sette distici a rima baciata di doppi senari e in quarta e in sesta, invece, due sonetti di endecasillabi rimati rispettivamente secondo gli schemi /A<sup>~</sup>BBA BAAB CDE ECD/ e /ABBA CDDC EFG GFE/.

Rilevare la presenza di Manzoni nel ciclo delle *Canzonette* e anche nell'odica *Ancora sul Golfo*, integrando e talora discutendo le importanti notazioni intertestuali messe in rilievo da Mengaldo e Polacco, diventa allora necessario per comprendere meglio come questa parodia di prospettiva che passa attraverso la forma<sup>812</sup> si sviluppi dal confronto-scontro col modello.

Momenti euforici e disforici si alternano nel corso della sezione; la prima canzonetta in pentastici continui di ottonari, *Ah letizia*, viene accostata da Polacco – per atmosfera e tracce stilistiche – alla *Primavera* metastasiana<sup>813</sup>, dominata com'è dalla cantilena lieve del ritmo trocaico e dalla rappresentazione idillica di un *hortus conclusus* («Sopra l'erba del giardino», v. 2, e «Quanto sole è sul muretto!», v. 11) nel quale l'unico «danno» possibile è patito dalle «pere già mature», v. 13, ad opera delle formiche e dal quale restano «lontanissime» le «sirene / d'autostrada», vv. 6-7, prefiguranti la guerra che, all'inizio del secondo componimento, viene dislocata ancora «Lontano lontano», in un altrove quasi fiabesco e irrealistico. Polacco, e prima di lei Mengaldo, ha segnalato in quest'ultima poesia il recupero parodico del doppio senario dal coro dell'atto III dell'*Adelchi*, dal quale Fortini recupera anche lo schema a «tre personaggi» (i vincitori, i vinti e gli spettatori) nonché «lo svolgimento retorico-sintattico» del contenuto: «all'inizio la descrizione dello scontro riprodotto seguendo il punto di vista di chi ad esso non partecipa direttamente [...] al centro la domanda retorica che sottolinea antifrasticamente l'incapacità del protagonista di partecipare e intervenire [...] infine la risposta negativa che chiude il componimento relegando il soggetto nel suo ruolo di esclusione e marginalità, al di fuori dell'effettivo moto storico»<sup>814</sup>.

---

<sup>812</sup> Cfr. FORTINI 1973, p. 138: «Se l'eredità di un poeta fosse solo di metri, moduli e forme, si dovrebbe dire che quella di Manzoni lirico s'era del tutto dissolta prima della sua morte [...] Ma se quella eredità consiste nel «contenuto della forma», ossia nella allusione profonda, nel gesto decisivo, nella *intenzione*, allora mi pare si possa revocare in dubbio l'affermazione di Luzi, non esistere cioè al presente le condizioni per una metrica corale e liturgica.»

<sup>813</sup> POLACCO 1998, parr. 113-122.

<sup>814</sup> Ivi, par. 126

Lontano lontano si fanno la guerra.  
Il sangue degli altri si sparge per terra.

Io questa mattina mi sono ferito  
a un gambo di rosa, pungendomi un dito.

Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.  
Oh povera gente, che triste è la terra!

Non posso giovare, non posso parlare,  
non posso partire per cielo o per mare.

E se anche potessi, o genti indifese,  
ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!

Potrei sotto il capo dei corpi riversi  
posare un mio fitto volume di versi?

Non credo. Cessiamo la mesta ironia.  
Mettiamo una maglia, che il sole va via.

La «mesta ironia», nata dallo scarto incolmabile tra il sangue versato dagli «altri», v. 2, e quello del poeta punto al dito da una spina di rosa, vv. 3-4, tra l'atrocità della guerra lontana e il dissidio interiore del poeta, dove impotenza, senso di colpa e apologia grottesca sono tra loro consustanziali, si rafforza nel contrasto tra il soggettivismo fortiniano e la coralità manzoniana che emerge in trasparenza attraverso la scelta mensurale, tra la reazione sterile del singolo di fronte al dramma e la risposta di una voce che saprebbe farsi carico della sorte di tutti. La triste ironia, cui il poeta nel finale dice di voler porre fine, non si risolve infatti in un rovesciamento prospettico in chiave grave o seria, ma viene anzi più causticamente acuitizzata dalla repulsione del soggetto per quanto di immediatamente non tangibile esula dal suo qui e ora. La realtà viene così fortemente circoscritta e tutti i problemi si riducono («il sole va via») alla sola dimensione cui l'io possa individualmente fare fronte.

A quest'ultima poesia segue un nuovo momento euforico coincidente con il terzo componimento, canzonetta in due pentastici composti di ottonari chiusi su rima tronca entro i cui confini si profila ancora una volta un idillio domestico, stavolta però a due personaggi, l'io e una «gentilissima ragazza»; nulla pare incrinare l'armonia, fatta di oggetti e particolari del tutto quotidiani, su cui però l'attenzione del soggetto torna, attraverso l'iterazione lessicale, in modo quasi ossessivo come per sottrarsi a problemi ben più significativi:

Se la tazza mi darai  
che mi piace, la mia tazza  
con il manico marrone,  
gentilissima ragazza,  
tu felice mi farai.

Il suo manico ha colore  
del più vivo e ricco tè  
ma riflette anche il turchino  
del leggero cielo se  
è leggero come te.

Nelle prime due quartine del sonetto *Gli imperatori...* trova poi posto un nuovo momento disforico che sviluppa, con linguaggio perifrastico e classicheggiante ma non per questo eufemistico, il motivo dei bombardamenti e dello scempio dei corpi delle vittime, cui segue ancora una volta la risoluzione in chiave privata e idillica delle terzine. La forma del sonetto permette un impiego maggiormente espressivo della lingua e un'ottimale divaricazione metrica tra i motivi e le prospettive contrastanti sviluppate nella fronte e nella sirma: collettiva e oggettiva la prima, individuale e soggettiva la seconda; dietro il «noi» che apre i vv. 9 e 12, infatti, si maschera in primo luogo la singola figura del poeta, affiorante in precisi riferimenti alla personale condizione di anziano («giorni occidui») e letterato («chiusi inchiostri»).

Gli imperatori dei sanguigni regni  
guardali come varcano le nubi  
cinte di lampi, sui notturni lumi  
dell'orbe assorti in empì o rei disegni!

Già fulminanti tra fetori e fumi  
irte scagliano schiere di congegni:  
vedi femori e cerebrì e nei segni  
impressi umani arsi rappresi grumi.

A noi gli dèi porsero pace. Ai nostri  
giorni occidui si avvivano i vigneti  
e i seminati e di fortuna un riso.

Noi bea, lieti di poco, un breve riso,  
un'aperta veduta e i chiusi inchiostri  
che gloria certa serbano ai poeti.

Al modello foscoliano individuato da Polacco, Lenzi<sup>815</sup> accosta quello manzoniano, presente almeno nel secondo emistichio del v. 2 dove si può riconoscere una reminescenza da *Il Natale* («tra le varcate nuvole», v. 87); al rilievo del critico se ne può forse accostare un secondo, relativo al termine «assorti» del v. 4, coincidente ma di tutt'altro segno rispetto a quello che si legge al v. 3 di *Marzo 1821* («tutti assorti nel novo destino»). L'attributo appare cruciale visto che viene ripreso, in accordo alla terza persona femminile singolare, al v. 8 della successiva *Come presto...*, canzonetta costituita da una coppia di eptastici composti di decasillabi anapestici. Se nella precedente poesia l'attributo veniva riferito ai potenti che, intenti nei loro perversi progetti, dirigono le sorti del mondo, nella presente esso viene inserito in principio di un'apparentemente innocua terna aggettivale riferita alla stessa «gentilissima ragazza» che aveva fatto la sua comparsa in *Se la tazza...*:

Come presto è passato l'inverno  
fra clamori terribili e vani!  
Le battaglie di popoli estrani  
che mai sono in confronto all'eterno,  
all'eterno degli ippocastani  
che dai ceppi si industriano lenti  
a sperare germogli lassù?

E tu assorta graziosa annoiata  
sul terrazzo, in pigiama pervinca,  
forse chiedi al mattino che vinca  
come il sole la bruma ostinata  
così il bene sui campi cruenti?  
Ma è domenica, è marzo: non senti  
che un altr'anno, e il suo peggio, svanì?

Nel contesto della poesia, che presenta la fine della guerra così come quella della stagione invernale tentando, piuttosto che un'equivalenza, l'annullamento del tempo breve del conflitto nel ciclo eterno delle stagioni, l'attributo assume una valenza negativa rispetto alla capacità dell'individuo di incidere concretamente sul reale o anche solo virtualmente sulla sua rappresentazione. La donna infatti, separata dalla realtà esterna dall'impedimento del «terrazzo», quand'anche chiedesse, o piuttosto immaginasse, con l'arrivo del nuovo giorno e della bella stagione anche quello di un nuovo tempo di pace, vedrebbe vanificata ogni sua speranza nell'annullamento delle

---

<sup>815</sup> LENZINI 2017, p. 46.

vicende storiche e delle azioni – concrete o intellettive – dei singoli nell’eternità ciclica della natura. All’intensità della comune meditazione dei soldati dell’esercito piemontese in *Marzo 1821* e al destino collettivo per cui avrebbero lottato e vinto, mossi da ideali e fini condivisi, si sostituisce dunque un rapimento privo di conseguenze e, in fondo, di contenuti («forse chiedi»), che continua a essere tessuto sullo stesso ineluttabile ritmo anapestico del decasillabo dell’ode manzoniana. In quest’ottica meno stringenti sembrano apparire i punti di contatto tra questa poesia e il modello pascoliano proposto da Polacco che, «attuato grazie alla struttura metrica e formale», secondo la studiosa si dovrebbe tradurre «dal punto di vista concettuale e tematico, in un rassicurante simbolismo naturalistico»<sup>816</sup>.

Nel penultimo componimento della serie, il sonetto *Aprile torna...*, l’io lirico denuncia la propria esclusione non solo dalla storia – qui del tutto negata o solo sottilmente allusa nel consueto sovrapporsi e annullarsi della storia collettiva in quella individuale («Fu dolce, in altro tempo, primavera», v. 7) – ma anche dalla vita sociale e dall’insieme di comportamenti e attitudini che la caratterizzano («Godono pepsi cola ignude gole», v. 8; «I ragazzi le annusano. [...]», v. 9); non solo, il poeta non partecipa nemmeno più degli aneliti naturalmente più immediati («Ma come mai sensibile diletto / trovar non so che me attonito scaldi?», vv.12-13), ormai tanto estraneo alla vita da abbandonarsi con piacere al solo dormire, unica «cosa bella», v. 14. L’atteggiamento assorto e impotente del precedente componimento si trasforma qui in un’immobilità e in un’inazione ancora più imbalsamata e ingessata nell’atteggiamento «attonito» e distaccato dell’io.

L’ultima poesia sviluppa finalmente un vero schema da canzonetta recuperando la forma dal repertorio formale chiabreriano piuttosto che da quello metastasiano indicato da Polacco. Come si è già avuto modo di osservare, Fortini pare rifarsi specificamente allo schema della canzonetta «*O rosetta che rosetta*» (/a<sub>8</sub>bbax<sub>v</sub>/) dalla quale sembra mutuare anche l’organizzazione sintattico-strutturale della prima strofa e la relazione tra soggetto paziente e alterità dominante visibile nell’ultima stanza, trasportandola però dall’ambito amoroso a quello esistenziale. Nel perfetto involucro della canzonetta viene però calata una materia anti-idillica che ridipinge in tinte cupe gli spunti naturalistici del

---

<sup>816</sup> POLACCO 1998, par. 128. La studiosa, in particolare, vede nella comprensione della storia nella natura non tanto un annullamento e una vanificazione dell’azione dell’uomo quanto una risoluzione positiva della prima nella seconda «proprio perché solo chi non partecipa direttamente alla storia può sentire e vivere l’eternità naturale e rinnovare ancora una volta il sistema di corrispondenze naturalistiche per cui la vittoria del sole sulla “bruma” aurorale è assimilata alla vittoria del “bene” sul campo di battaglia».



componimento iniziale, prestandoli a impliciti paragoni con l'io lirico: il «danno» che le formiche andavano a procurare nella prima canzonetta «alle pere già mature...» trova infatti in quest'ultima il suo parallelo nel segno lasciato dalla limaccia sulle verdure dell'orto («Se mai laida una limaccia / quando a ottobre l'aria è spenta / lenta bava perse lenta / che di lunga e liscia traccia / porri o sedani segnò»), guasto ora punito con «metaldèide in grigi grani», v. 6, che procura la morte dell'invertebrato. Con la stessa lentezza<sup>817</sup> con cui il gasteropode rimette «plasma e anima» il soggetto viene a morire («Lento a dèi crudeli e ignoti / va il mio bruno ultimo fiele...», vv. 11-12), inserito suo malgrado in un moto deterministico di cui non distingue il fine («Dove volgi, ansia fedele? / A che vomito mi voti, / cara meta che non so?», vv. 13-15): l'esistenza e la coscienza del singolo, una volta rimessa amaramente la vita, sembrano allora disperdersi irrimediabilmente, senza possibilità alcuna di razionalizzare né di arginare con i propri unici mezzi la morte, nel totale fallimento della prospettiva lirica. Senza una memoria condivisa, senza una pronuncia corale tutto si annulla dunque in una sorta di eternità senza profondità di cui è possibile allegoria l'immobile lucertola al sole, testimone dell'indifferente fissarsi («Quanto sole è sul muretto! / Le lucertole lo sanno» in *Ah letizia...*, vv. 14-15) e passare, per poi tornare, dell'astro («Quanti soli già lontani / la lucertola mirò!»). Rispetto alle poesie che precedono la sintassi in quest'ultimo componimento si fa più involuta e il rapporto tra questa e il metro si complica: nei primi tre periodi, ad esempio, il verbo viene sempre procrastinato determinando nella prima proposizione, complicata da una pesante ipotassi, l'inarcatura del discorso tra prima e seconda strofa:

Se mai laida una limaccia  
 quando a ottobre l'aria è spenta  
 lenta bava perse lenta  
 che di lunga e liscia traccia  
 porri o sedani segnò,

metaldèide in grigi grani  
 fai che inghiotta; e a globo stretta  
 plasma e anima rimetta.  
 Quanti soli già lontani  
 la lucertola mirò!

---

<sup>817</sup> Ma «Lento» è forse anche, manzonianamente, nel senso di “abbandonato alla morte”, «afflosciato, indebolito» (MANZONI 2017, p. 125, n.) come il «fior» nella *Pentecoste*, «che lento poi sull'umili / erbe morrà non colto», vv. 105-106 (cit. da MANZONI 2017, pp. 125-126).

Non manca qui, come era già occorso nel sonetto *Gli imperatori...*, un lessico dalla componente fonica espressionistica, accentuata da assonanze, allitterazioni o più incisivi omeoarchi e dispersioni anagrammatiche, soluzioni talora non prive di funzione icastica («[...] laida [...] limaccia», v. 1, «[...] lunga e liscia [...]», v. 4, «[...] grigi grani / fa che inghiotta; e a globo stretta», vv. 6-7, «bruno ultimo fiele», v. 12, «Dove volgi ansia fedele? / A che vomito mi voti», vv. 13-14), la cui tensione figurativa di valore disforico muta parodicamente il segno del vivace ritmo trocaico rifunzionalizzando il metro della canzonetta.

Nell'*Appendice di light verses e imitazioni* il motivo delle *Sette canzonette* viene recuperato in *Ancora sul Golfo*, dove viene però affrontato in modo completamente differente: la prospettiva lirica viene infatti abbandonata per adottarne una corale capace di prospettare «ai vivi di quaggiù» una qualche speranza nel superamento dell'orrore. Il cambiamento è significativamente marcato dall'adozione rivisitata (/sasasbbx<sub>t</sub>/) del metro della *Pentecoste* manzoniana (/sasasbbc<sub>t</sub>: sdsdseec<sub>t</sub>/), modello dal quale il testo fortiniano mutua anche alcune suggestioni costruttive per la strofa e, soprattutto, il tono corale, tessuto su congiuntivi esortativi dalla funzione propiziatoria, del tutto simili agli imperativi e ai congiuntivi delle invocazioni manzoniane.

Si osservi ad esempio come la costruzione anaforica e bipartita della prima strofa di *Ancora sul Golfo* recuperi l'impostazione simmetrica della quinta della *Pentecoste*, e come tutto il testo in generale sia percorso dai suddetti congiuntivi a imitazione del modello<sup>818</sup>; anche nell'ultima strofa i congiuntivi della proposizione temporale introdotta da «finché» assumono una sfumatura augurale:

*Ancora sul Golfo*

Ora dei lordi eserciti  
gli insepolti metalli  
di catrami e di ruggine  
dissecchino le valli.  
Ora chi uccise lacrimi  
ma solo in sogno; e poi  
dimentichi. Quei suoi  
pianti non giovan più.

*Pentecoste*, vv. 33-40 e 113-128

quando su te lo Spirito  
rinnovator discese,  
e l'inconsunta fiaccola  
nella tua destra accese;  
quando, segnal de' popoli,  
ti collocò sul monte,  
e ne' tuoi labbri il fonte  
della parola aprì.

<sup>818</sup> Tra le carte dattiloscritte e manoscritte riprodotte in LENZINI 2017, la fig. 2 riporta uno studio di Fortini sulla dislocazione degli imperativi e dei congiuntivi esortativi nelle strofe della *Pentecoste* dal v. 69 al v. 101 e dal v. 113 al finale v. 144.

Dove già corse il liquido  
che le meningi irriga  
da crani innumerevoli  
magra ahi fili una spiga,  
una avena! Sia l'arida  
spina un pasto alla capra.  
Tanta speranza s'apra  
ai vivi di quaggiù

finché storti gli striduli  
cardini della terra  
cantino e azzurri avvampino  
i mondi nella guerra  
degli spazi e dei candidi  
astri di là dal tempo  
e vacuo rida il tempio  
dell'Essere che fu...

[...]  
Noi T'imploriam! Ne' languidi  
pensier dell'infelice  
scendi piacevol alito,  
aura consolatrice:  
scendi bufera ai tumidi  
pensier del violento;  
vi spira uno sgomento  
che insegni la pietà.

Per Te sollevi il povero  
al ciel, ch'è suo, le ciglia,  
volga i lamenti in giubilo,  
pensando a cui somiglia:  
cui fu donato in copia,  
doni con volto amico,  
con quel tacer pudico,  
che accetto il don ti fa.<sup>819</sup>

La parola, finalmente scorporata dalla voce del soggetto e diventata non tanto novella creatrice quanto nuova e laica restauratrice della naturale riproduzione della vita, fa trionfare sulla distruzione e sulla colpa una rinascita umana e naturale di cui l'oblio del carnefice diventa ambigualmente compartecipe costruttiva. La speranza che chiudeva la *Pentecoste* («brilla nel guardo errante / di chi sperando muor», vv. 143-144) da attesa intrisa di fede si trasforma in una finalmente possibile adesione armonica al moto perpetuo del mondo («Tanta speranza s'apra / ai vivi di quaggiù // finché storti gli striduli / cardini della terra / cantino») e dell'universo, il quale, ritrasformando ciò che distrugge («e azzurri avvampino / i mondi nella guerra / degli spazi e dei candidi / astri di là dal tempo»), riassorbe e annulla in sé il dramma. Pur permanendo la concezione obliterante della storia e della temporalità «di là dal tempo», di là della storia stessa, che era stata dello stesso io lirico delle *Sette canzonette*, la voce che qui si fa corale è capace di sussumere l'esperienza del singolo individuo e del singolo evento bellico all'intera comunità dei «vivi di quaggiù», tutti chiamati a partecipare della stessa sorte, a farsi pari di fronte all'eterno annullarsi del tutto («e vacuo rida il tempio / dell'Essere che fu...»). È dunque solo in una prospettiva collettiva che una qualche speranza, per quanto relativa, risulta possibile, quantomeno come consapevolezza condivisa della vanità di quanto viene considerato fisso e imperituro («Essere che fu»). Pare dunque realizzarsi qui quanto Raboni riconosceva nella poesia fortiniana come nella propria, ovvero la

---

<sup>819</sup> Cit. da MANZONI 2017, pp. 113-114 e 127-129.



*Ode alla segreta deità*

Lieve sogno  
Sommerso ne' flutti  
De l'aeree conche,  
Ogni febbrile sfera risuona  
Del ventoso tuo canto.

Chiami la mia vita rupestre  
Alla foce, alla foce  
Come al rapace oriente  
Una tenera nube smarrita...  
E il lungo giorno t'ascolta  
Con le agresti ciglia levate,  
S'incanta come  
Un fauno su l'erbe dei fiumi...

Lieve segno  
Del mio fondo cielo  
Sorgivo, ecco in te  
Dilano questa mia umanità,  
Brucio in esuli ansie.

*Ode ai varchi del pensiero e alla speranza*

Come il meriggio arranca  
Liberamente  
Sopra l'esangue zuffa  
Delle nuvole  
E spiega i suoi vessilli  
Di sole  
(È il labile autunno che scende  
Per lunghe scale  
Di corallo se il nuovo  
Vento figga  
La sua fame felina  
Sul gregge degli alberi)

Come la Spiritual  
Sera sorvola  
Il suo madido corpo  
Quando ancora  
Sanguina le radure  
Dell'ovest  
Rompono i viluppi palustri  
Da noi evase  
S'alzano su le nebbie  
Umiliate  
Pugnaci ali ed assalgono  
Le rocche dell'aria.

Ogni naufrago istante  
Getta l'ancora  
In cielo ed ogni nube  
Corridrice  
Mette i piedi nel vento,  
Insegue  
L'obliviosa onda d'Aprile.  
Tortile vento  
È il turbine degli ardui  
Desiderii,  
Valica la cerchia del pianto  
Su' puri gioghi dell'aurora;

e la *Canzonetta dei buoni propositi*:

S'annoia a morte lo scibile  
segregato nelle sue pagine.  
Andiamo più spesso a fargli visita,  
ne sarà contentissimo, farà scintille.  
Ci aprirà i suoi segreti  
pieni di meraviglia;

l'allusione rematica risulta costantemente di natura tonale. Solenne e ricercato è infatti lo stile delle prime due poesie, acuto e ironico quello della terza, mentre disattesa resta sul piano metrico ogni stringente affinità con le strutture strofiche dell'ode e della canzonetta della tradizione. Dal punto di vista formale risulta tuttavia significativo l'impiego di versi sdruciolati in *Ode ai varchi del pensiero e alla speranza* (vv. 4, 12, 23 e 34), dove diverse parole proparossitone trapuntano anche tutto il corso del testo («madido», v. 15, «sanguina», v. 17, «rompono», v. 19, «alzano», v. 21, «naufrago», v. 25, «turbine», v. 33, «valica», v. 35), ma ancor più in *Canzonetta dei buoni propositi*, dove i primi tre versi su un totale di sei terminano con parola sdruciolata e dove anche la cesura del quarto verso cade dopo proparossitona. A ben vedere in quest'ultimo componimento anche la cadenza dattilica con cui si chiudono i primi due versi contribuisce a determinare in avvio di componimento un ritmo ben scandito “da canzonetta”, così come sulla chiusura settenaria sembra comporsi – dopo l'inizio polimetrico e ritmicamente mosso – una più rassicurante cadenza melodica. Il titolo svolge comunque qui una funzione solo latamente metrica, alludendo probabilmente alla brevità del componimento e ad alcune sue prerogative formali; ben più significativo ed evidente – come si accennava – il suo valore di indicatore tonale, capace di anticipare, oltre alla generale leggerezza con la quale viene affrontato il contenuto, la precisa prospettiva adottata da chi, volendo suggerire il perseguimento di *buoni propositi*, ricorre a un linguaggio confidenziale e bonariamente redarguente, presentando con ironia e rinnovato stupore la magia dello «scibile», capace di far «scintille» e produrre bellezza se rianimato dalla lettura. Nel titolo viene dunque riassunto il valore didattico del componimento e con esso il metodo per l'insegnamento dei suoi contenuti. E se «l'ecatombe» di Sant'Anna ancora «sanguina come un ammonimento ma tinge di rosso vivo l'orizzonte incerto della speranza»<sup>824</sup>, così ammonimento e speranza convivono in questa *Canzonetta* come una provocazione carica di fiducia.

Una *Canzonetta sulle sirene catodiche* si trova poi in *DSB* di Magrelli; si tratta in realtà di un sonetto minore di settenari dal profilo accentuale vario, rimati secondo lo schema /a<sub>1</sub>bba<sub>1</sub>cddc e<sub>1</sub>fe<sub>1</sub>fgg/.

---

<sup>824</sup> LUZI 2012, p. 19.

La chiamano TV  
ma il vero nome è un altro,  
più subdolo, più scaltro,  
il vero nome è TU.

Tu credi di guardarla,  
ma è lei a fissarti, e intanto  
si realizza l'incanto,  
ti sorride, ti parla,

ti dà del tu, ti fa:  
“Lèvati quella cera  
dalle orecchie”, ma già

la rupe si fa nera.  
Tu ignorala – di' addio  
a quel virus dell'io.

Il richiamo al metro canzonettistico va certamente riferito, da un punto di vista formale, alla frequenza della rima tronca, mentre, sul versante stilistico, è il tono a richiamarsi alla levità tradizionale della forma, mostrandosi in superficie – almeno fino all'ultima terzina – leggero e divertito. Nella poesia il carattere inquietante del tema del condizionamento televisivo è infatti in parte neutralizzato dalla disposizione ludica dello stile, materializzata nell'accostamento di elementi simili e antitetici sul piano grafico-fonico («TV» / «TU», vv. 1 e 4), nel gusto per il rovesciamento paradossale («Tu credi di guardarla, / ma è lei a fissarti, [...]», vv. 5-6) e nella rivisitazione straniata del repertorio di immagini della tradizione, per cui il gioco di seduzione delle «sirene catodiche» – che passa attraverso un «incanto» fatto di sorrisi e parole confidenziali (vv. 8-9) – viene degradato dal luogo del mito a quello della prosaica quotidianità, sostituendo al canto ipnotico un comando privo di qualsiasi grazia («“Lèvati quella cera / dalle orecchie” [...]», v. 10-11). Il titolo di *Canzonetta* deve dunque essere valutato in relazione al contenuto del componimento, offrendosi al confronto con il luogo omerico come parodia e declassamento di “canto”; l'alterazione grammaticale del sostantivo in senso diminuyente acquista cioè una sfumatura peggiorativa, coincidente sul piano tematico con il deterioramento della qualità e dello strumento incantatorio e dei messaggi da esso trasmessi.

Alla superficiale levità fatta di versi brevi, rime tronche e figure paradossali e quasi iperboliche, fanno da contrappeso gli ossessivi richiami pronominali di seconda persona singolare che saturano il sonetto, fino all'alchemica conversione del «Tu» in «io» su cui

si basa, in fondo, la strategia di proiezione propria dell'adescamento televisivo. La poesia si muove dunque sul confine tra la minaccia della «rupe» che «si fa nera» e il gusto ludico della parodia che investe tutti gli aspetti della poesia, dal contenuto al metro – una canzonetta in forma di sonetto –, dal titolo alla citazione kafkiana in esergo. Quest'ultima, «La sua relazione non dovrebbe intitolarsi *Dada*, ma Dudu [Tu, tu]», riprende – tra gioco divertito e *pointe* – un frammento della risposta ironica e pungente che l'autore ceco aveva porto a Gustav Janouch in merito a un suo resoconto su una conferenza tenuta a Praga da Huelsenbeck, capofila dei dadaisti tedeschi; la breve citazione allude dunque a un discorso più ampio in cui Kafka rimproverava Janouch di essersi «gettato nel baccano delle sciocchezze puerili» e di aver così perso se stesso nel tentativo di «trovare gli altri», mentre «il mondo nella sua grandiosa profondità, si apre solo nel silenzio»<sup>825</sup>. Si istituisce così un parallelo implicito tra il fallimento conoscitivo di Janouch, ridottosi ad «alzare l'indice in segno di rimprovero e dire “Tu, tu”»<sup>826</sup>, e la prospettiva livellante del media televisivo, che riduce ogni altra alterità al proprio modello spingendo lo stesso io a identificarsi con esso: ciò risulta ben evidente ai vv. 5-6 dove è proprio il legame di sguardi a realizzare «l'incanto» del v. 7, la fusione del mezzo nel soggetto e viceversa; l'esperienza si rivela patologica («virus», v. 14) e alienante come il canto delle sirene che conduce l'io a smarrirsi, perdendo con il sé la possibilità di una vera conoscenza dell'altro da sé.

Nella medesima raccolta si trova anche *Su un'aria del «Turco in Italia»*, due quartine di endecasillabi e versi di dodici sillabe rimati alternatamente in modo più o meno regolare. La poesia, che riporta in esergo i primi due versi di un'aria (I, 6) dell'opera buffa *Il Turco in Italia* (libretto di Felice Romani e musiche di Gioacchino Rossini), «Cara Italia, alfin ti miro, / Vi saluto, amiche sponde», sviluppa in antitesi rispetto a questi il tema drammatico dell'immigrazione clandestina e della morte in mare di «tanti Pollicini / seminati nell'acqua torno torno.» Rispetto alla tragicità della materia il tono e lo stile – dalla veste lessicale alla componente fonica, dalla scelta verbale alla figurazione – si caratterizzano come lievi. La tendenziale regolarità ritmico-sillabica e la presenza delle rime contribuiscono inoltre a conferire al componimento una diffusa cantabilità, che nell'*incipit* inerziale acquista una cadenza decisamente soporifera e indolente:

---

<sup>825</sup> JANOUCH 2014, p. 191.

<sup>826</sup> *Ibidem*.



1	Riposa tutta quanta la Penisola	2	6	10
2	avvolta da una trepida collana [...].	2	6	10

Questa cadenza, calma e come indifferente al dramma, viene però improvvisamente compromessa dall'inarcatura del secondo nel terzo verso, provocando una momentanea discrasia tra periodo e regolarità ritmica che mette in evidenza all'inizio del v. 3 il *rejet* «di affogati». Subito però la tragedia viene trasfigurata in termini fiabeschi, diventando le vittime del mare le briciole della storia di Pollicino; la rappresentazione immaginaria estingue così immediatamente la breve vampata emotiva prodotta dallo scarto tra sintassi e metro:

3 di affogati. Ognuno di loro è una briciola  
4 fatta cadere per ritrovar la strada.

La levità della figurazione fiabesca torna momentaneamente a incrinarsi nei due versi successivi, parallelamente interessati da un abbassamento di tono e dalla complicazione del rapporto tra metro e sintassi; il v. 5, introdotto dall'avversativa «Ma» e nutrito di un lessico prosastico, si inarca infatti nel seguente senza trovarvi soddisfazione di senso: «Ma i pesci le hanno mangiate e i clandestini, / persi nel mare senza più ritorno». La tensione semantica si scioglie solo ai vv. 7-8, dove la ricomposizione dell'accordo tra verso e frase, la vaghezza della figurazione e la ripresa dall'alto a rimpicciolire nelle proporzioni, materiali e umane, le dimensioni della tragedia, contribuiscono ad anestetizzare la fruizione del contenuto:

7 vagano come tanti Pollicini  
8 seminati nell'acqua torno torno.

Nel commentare la poesia Damiano Sinfonico rileva come l'urgenza della materia venga decisamente smorzata dalla cantabilità del dettato, asserendo che in essa «l'impegno politico cede il passo al piacere ludico del testo», mettendo in dominante «l'abilità retorica della costruzione» rispetto al contenuto<sup>827</sup>. Nell'interpretazione dello studioso, la quale trova fondamento nella concezione magrelliana del valore politico

---

<sup>827</sup> SINFONICO 2017, pp. 118-119.

della poesia come «antagonismo [...] nei confronti dell'impiego usuale, "prosaico", del linguaggio»<sup>828</sup> piuttosto che come impegno civile estrinseco a quest'ultimo, in questa poesia – come in diverse altre dei *DSB* tra le quali la già vista *Canzonetta sulle sirene catodiche* – l'aspetto «ludico prevale sul politico, cioè la forma mantiene la sua centralità mentre il contenuto appare come uno spunto occasionale»<sup>829</sup>, declassando dunque la materia a mera accidentalità. Se con *Sinfonico* si deve riconoscere un valore primario alla sperimentazione metrica, alla ricerca linguistica e allo studio figurativo dell'autore, d'altra parte occorre rilevare come tale lavoro formale non si riduca a mero gusto per il gioco metrico e letterario ma sia esso stesso portatore di valore politico e abbia importanti ricadute proprio nella fruizione dei contenuti, che il critico mette invece in secondo piano. Se infatti, con l'autore, «La critica della società [...] inizia con la grammatica e il ristabilimento dei significati», allora la forma e il lavoro sul linguaggio acquistano una valenza politica. Oltre la sperimentazione estetica, la ricerca metrico-stilistica in *Su un'aria del «Turco in Italia»* risponde a un progetto di rivitalizzazione impegnata del linguaggio, il quale sortisce, rispetto alla materia, un effetto ben preciso e impossibile a prescindere da essa: la compostezza formale, la cantabilità ritmico-sintattica e la trasfigurazione fantastica del reale sono i diaframmi deformanti attraverso cui la tragedia viene rovesciata in canto, un canto indifferente al dramma e privo di *pathos*; il filtro si rende così materializzazione di una prospettiva alienata e alienante, spietata nella sua lontananza emotiva dalla tragedia, e al contempo, nell'evidente scarto tra il fantasioso distacco e il dramma reale, esso si dà come primo spunto di riflessione su quello stesso punto di vista. La trasfigurazione fiabesca del reale, primario «punto di interesse della poesia»<sup>830</sup>, e l'apparato linguistico-formale vanno cioè insieme nella definizione del senso del componimento, imprimendo alla materia un preciso taglio semantico; inoltre, senza tema, senza dramma, quella trasfigurazione e quella feroce indifferenza formale non avrebbero né la forza straniante né il valore politico che invece posseggono.

*Canzonette, arie e ariette* costellano poi la poesia di De Signoribus. Un contributo fondamentale all'interpretazione del valore di simili componimenti è stato fornito da

---

<sup>828</sup> MAGRELLI 2005, p. 15.

<sup>829</sup> SINFONICO 2017, p. 118.

<sup>830</sup> *Ibidem*.

Zucco<sup>831</sup>, il quale per i componimenti pubblicati in volume fino a *IC* ha dimostrato – a fronte di una sostanziale differenziazione metrica – la comune affinità strumentale legata alla «funzione liminare» che tali componimenti, in qualità «spazi di natura riflessivo-commentativa»<sup>832</sup>, rivestono nelle rispettive sezioni e raccolte. Seriazione, continuità formale e produttività metrica caratterizzano invece la *plaquette* delle *AO*, dove, nella collocazione in posizione di apertura e di chiusura delle sezioni *ariette* e *ariette epistolari*, il critico riconosce nuovamente la specializzazione del ruolo liminare assegnato ai componimenti e dunque delle sezioni che si avvalgono del titolo rematico. L'aspetto probabilmente più significativo di quest'ultima raccolta, però, consta nella «produttività formale» dei metri impiegati nelle due sequenze di cui sopra, come dimostrato dallo studioso che le confronta con le «*ariette* e *canzonette* di pubblicazione spicciolata»<sup>833</sup>: le quartine delle *ariette*, caratterizzate da una tendenziale decostruzione metrica interna, e le terzine delle *ariette epistolari*, connotate da uno spiccato dialogismo, diventano infatti i modelli stilistico-formali delle *Ariette dolenti* e delle *Canzonette* che l'autore dedica agli amici Giudici<sup>834</sup> e Trotti<sup>835</sup>. Come nota sempre Zucco, la tendenza alla seriazione che era stata una delle novità di *AO* torna ancora nelle sezioni di *Arie e contrarie* di *PG* e di *Arie del desiderio* di *RC*, nella prima delle quali vengono recuperare con diversa titolazione alcune delle “arie” pubblicate alla spicciolata («stride la giostra...» dalle *Ariette dolenti* e *arietta senza titolo*<sup>836</sup>, diventate rispettivamente *bellica* e *smanierata*) e una poesia di *AO* (*resa-attesa* rinominata *attesa*). Resta tuttavia da individuare se la produttività formale delle *AO*, già verificata per le arie pubblicate singolarmente, si attesti anche per queste nuove serie attraverso la mediazione delle poesie ereditate direttamente da questa raccolta o indirettamente dalle canzonette spicciolate, e se alla potenziale continuità formale se ne affianchi una tematica. Si tenterà dunque una verifica in questo senso, senza tralasciare eventuali punti di tangenza tra queste arie e le forme trasmesse dalla tradizione del metro canonico. Infine si validerà anche per *TE* il valore liminare individuato da Zucco per le

---

<sup>831</sup> ZUCCO 1997-1998.

<sup>832</sup> Ivi, pp. 90-91.

<sup>833</sup> Ivi, p. 95.

<sup>834</sup> *La canzonetta del primo incontro*, in «Nuova corrente», XLIV, 1997, p. 197, riportata in ZUCCO 1997-1998, pp. 95-96.

<sup>835</sup> *canzonetta fisica*, in SANDRO TROTTI, *Disegni 1952-1998*, a cura di N. Bianchi, Casette D'Este, Grafiche Fioroni, 1998, p. 15, riportata in ZUCCO 1997-1998, p. 96.

<sup>836</sup> Cfr. EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Arietta senza titolo*, con un testo di M. Ferri e un'acquaforte di G. Perelli, Nuove carte (tipografia la fanese), 1997, riportata in ZUCCO 1997-1998, p. 100.

canzonette in volume, rilevando e commentando il ruolo di *canzonetta* che, seconda solo alla poesia posta in esergo, apre la seconda serie di poesie, *Custodie*, della prima sezione della raccolta, *Evo Paterno*.

*Arie e contrarie*, in tre parti di sei poesie ciascuna, prefigura fin dal titolo un'opposizione tra momenti euforici e disforici che, lungi dal tradursi in rigide differenziazioni metriche o dal concentrarsi in specifiche sottoripartizioni della sezione, vengono ad alternarsi in componimenti limitrofi o addirittura entro una medesima poesia. La prima sezione, che riporta in prima e seconda posizione la terza delle *Ariette dolenti* con il nome di (*bellica*) e l'*Arietta senza titolo* con quello di (*smanierata*), recupera con questi due testi il tipo metrico della quartina e le relative opposte modalità realizzative. Da un lato infatti, in presenza di una materia dolorosa o ambigua verranno messe in atto, come in (*bellica*), «strategie metriche della negazione» insinuando nel canto un «dubbio di legittimità»<sup>837</sup>, dall'altro invece, in coincidenza con momenti di maggiore *levitas*, verrà realizzata, come in (*smanierata*), una forma più marcatamente rigorosa. Alle ipometrie e alle imperfezioni rimiche di (*bellica*) –

stride la giostra e una fossa bruna  
nell'arena sbuca in uno schianto  
e tira a sé le grida e tutto il pianto  
mentre intorno il mosto sangue fuma

– rispondono infatti la «compiutezza dell'endecasillabo» e la «virtuosistica felicità formale della serie rimica» di (*smanierata*), nelle quali Zucco riconosce, riprendendo Fortini, «le tracce di un *passaggio della gioia* [...]», conseguenti a un «insperato evento epifanico»<sup>838</sup>:

nell'affondare sordo della duna  
inatteso riappare il fine degno,  
folgore uscita da un sogno di legno  
lingua di fuoco dalla cappa luna.

Queste due tendenze si rintracciano dunque nelle poesie che seguono, dove però alla seconda si miscela sempre in piccole dosi la prima. Questa compresenza è già visibile nella terza poesia, (*miracolata*), dove alle esatte corrispondenze rimiche e a un

---

<sup>837</sup> ZUCCO 1997-1998, p. 99.

<sup>838</sup> Ivi, p. 100.

isosillabismo endecasillabico di tipo numerico non corrisponde un'esatta struttura accentuale della misura per il primo e l'ultimo verso, insinuando tanto nel ritmo quanto nella paradossale figurazione del v. 4 («corniciaio del mare») il sospetto della precarietà del «miracolo» del v. 1; la presenza della «bellezza» salvifica, il superamento dell'«ottusa valle», in cui riecheggia forse la «valle di lacrime» della preghiera mariana, e la fuoriuscita dalla «stradella dalle storte spalle» sembrano però arginare, per il momento, la minaccia della vanità degli sforzi contenitivi del soggetto rispetto a un «mare» nel quale, in trasparenza, si può leggere paronomasticamente la parola «male»:

il miracolo nell'ottusa valle  
si compie in te, bellezza salutare...  
e da stradella dalle storte spalle  
esco come un corniciaio del mare.

Anche nella quarta poesia, (*invocata*), dopo un *incipit* formalmente ineccepibile cui si accompagna l'immagine positiva della «salva pellegrina» di ritorno da una «selva» di dantesca memoria, segue un quarto verso irregolare per struttura accentuale, in cui s'affaccia per esito di forte inarcatura la «rabbia», pronta a trasformarsi in «belva»; una fitta trama sonora, indice di estrema cura formale<sup>839</sup>, unifica il testo all'insegna di una cantabilità che qui riesce ancora a riassorbire la minaccia, la dissonanza:

eco invocata, salva pellegrina  
che torni dalla gola della selva,  
prendi con te la roca clandestina  
rabbia prima che si trasformi in belva.

Nelle due ultime quartine, invece, la perdita della speranza e la potenziale vanità di una parola che si vorrebbe salvifica, da una parte, e l'assenza di riferimenti che assicurino, nella lingua, qualsiasi certa e rassicurante previsione per il dopo, nell'oltre, dall'altra, si accompagnano alla dissoluzione di una solida base endecasillabica, sostituita da finti endecasillabi e da misure inferiori comprese tra l'ottonario e il decasillabo; si noti tuttavia la non sopita vocazione musicale di queste due ultime poesie, materializzata ora nella costruzione parallelistica dei vv. 1 e 3 di (*disperata*), ora nell'iterazione verbale di «(non so la lingua che sarà», ora nelle allitterazioni, nelle assonanze e nelle rime

---

<sup>839</sup> Cfr. ZUCCO 2000-2001, p. 116.

perfette o imperfette interne ai versi di entrambe. Nel riportare i testi si evidenziano i suddetti fenomeni:

(disperata)

«non so la lingua che sarà»

Verbi delle notti con Ventuali  
dETtI al buio delle parETI  
VERbI agiti contro i mali  
finiti in tritacarne e acETI.

(non So la lInguA che Sarà  
Se uno ScrIbA Sarà sulla Soglia...  
Sarà nel breve Stop della doglia  
del Secolo che... Sarò di là.

La prima parte di *Arie e contrarie* presenta dunque una solida continuità formale, pur nelle differenze realizzative dei singoli testi, più o meno aderenti a una base regolarmente endecasillabica. Momenti positivi e negativi si alternano tra ed entro le stesse poesie, sviluppandosi a partire da nuclei tematico-figurativi di matrice religiosa («miracolo», «salutare», vv. 1-2 di (*miracolata*), «invocata», «pellegrina», v. 1 di (*invocata*), «notti conventuali», «verbi agiti contro i mali», vv. 1 e 3 di (*disperata*)), e letteraria («pellegrina», «selva», «belva», rinvii danteschi di (*invocata*)). L'attenzione per la componente fonica, più che il metro in sé, avvicina queste quartine alle arie monostrofiche del melodramma. A queste, ma di struttura bistrofica, sembrano poi richiamarsi le prime quattro poesie della seconda sezione, cui seguono due componimenti in tristici non sempre regolarmente adempiuti. Se si nota subito una discontinuità metrica tra la prima e la seconda parte, è però quella interna a quest'ultima a risultare maggiormente evidente. Tale differenziazione pare risultare ancora una volta, almeno per quanto concerne le strutture strofiche esterne, dalla produttività formale delle *AO*, di cui però non si recupera qui tanto l'eredità metrica delle sezioni liminari, quanto quella della sezione *figure*, composta da due prime poesie di due quartine di versi variabili ma ruotanti attorno a una base endecasillabica, la prima delle quali (*resa-attesa*) viene recuperata in questa seconda sezione di *Arie e contrarie* in posizione incipitaria col titolo di (*attesa*), più una terza in tre tristici di versi compresi tra le nove e le dodici sillabe. In *Arie e contrarie*, tuttavia, le coppie di quartine tendono più solidamente verso una base endecasillabica mentre i componimenti in tristici vedono accorciarsi più sensibilmente le misure, superando inoltre la chiusura rimica delle strofe tipica di *figure* che vengono invece tra loro connesse come accadeva nella sezione delle

*epistolari*<sup>840</sup>. Un chiaro segnale della regolarizzazione sillabica cui vanno incontro i versi delle coppie di tetrastici nella seconda sezione di *Arie e contrarie* è visibile nella riscrittura dei vv. 2-3 di (*attesa*), un endecasillabo e un decasillabo normalizzabile per mezzo di dialefe («e˘ il suolo rimane inospitale»), rispetto alla versione delle *AO*, dove i due versi erano entrambi dei novenari giambici:

<i>resa-attesa</i>	<i>attesa</i>
chi veniva sopra queste balze non ha più suola nelle scarpe e il suolo resta inospitale e la lingua non ha un bell'aspetto...	chi veniva sopra queste balze ora non ha più suola nelle scarpe e il suolo rimane inospitale e la lingua non ha un bell'aspetto...

Riconducibili alla misura endecasillabica attraverso dialefe sono anche il quarto («e la lingua non ha˘ un bell'aspetto...») e l'ottavo verso («sotto˘ una mantella come un tetto»), tra loro rimanti; si corrispondono interstroficamente anche i vv. 1 e 6 (*calze : balze*) e 3 e 5 (*inospitale : male*), ma a ben vedere i primi tre versi di ciascuna stanza assonano tutti tra loro (*balze : scarpe : inospitale : male : calze : fare*), configurando astrattamente lo schema /AAAB : AAAB/<sup>841</sup>. Anche i tre componimenti seguenti vengono a connettere più o meno precisamente tra loro i due tetrastici che dunque possono essere definiti come sub-unità di strofe composte. Se in (*pulizia*), dove le due stanze si connettono per la corrispondenza postonica dei vv. 1 e 4, tra loro rimati, con il v. 8 (*rude : nude : Ade*), e in (*illuminazioni*), dove i due tetrastici sono tenuti insieme dall'assonanza tonica e dalla parziale consonanza dei vv. 2 e 4 (*veste : riveste*) da una parte e 5 e 8 (*stessa : premessa*) dall'altra, le corrispondenze sono piuttosto imprecise, in (*estiva*) alle pur sempre labili rime imperfette in punta di verso (*spenta : avventa* con *torrente : corrente*) si affiancano le più nette rime interne, nonché ulteriori legami assonantici, consonantici e rimici imperfetti:

quando la pelle al ritmo stagionale  
s'affaccia all'equatORE corporale  
s'accENDE un roGO sulla froNTE spenta  
e il sudORE si sgrUmA e lì s'avventa...

<sup>840</sup> Cfr. ZUCCO 1997-1998, pp. 96- 97: «È anzi legittimo parlare propriamente di *terzine*, se si considera che [...] la funzione della rima, a prescindere dalla frequenza (massima nei testi per Giudici, minore, a scalare, nella terza *epistolare* e nella *fisica*) è sempre di raccordo tra le strofe.»

<sup>841</sup> Cfr. ZUCCO 2000-2001, p. 122.

l'umORE svasa, smUrA, fa torrENTE...  
la saGOMa, se chiude gli occhi, tiene,  
se li apre vede il proprio bene  
di carta balbettare alla corrente...

Accomunati da una disposizione più o meno pronunciata alla continuità rimica, tanto da poter suggerire, se non una vera e propria geminazione o composizione, quantomeno una loro forma allentata, queste prime quattro poesie si distinguono però formalmente per la possibilità più o meno accentuata di ricondurre i versi a una solida matrice endecasillabica. A prezzo di alcune dialefi, si è visto, tutti i versi di (*attesa*) sono normalizzabili in endecasillabi regolari, così come quelli di (*illuminazioni*) («che rancora per chi in quella veste / del dì s'attarda, egli che un chiarore / gli arruffa il pelo e lo riveste...», vv. 2-4; «cambiando gli occhi, l'evò o l'età», v. 6), mentre un solo verso di (*estiva*), il 7, disattende la misura. In tutti questi componimenti, malgrado la preoccupata sospensione percepibile in (*attesa*), la dichiarata ostilità dell'«avventore» in (*illuminazioni*) («la luce altrui disturba l'avventore», v. 1) e lo statuto precario, in (*estiva*), del «proprio bene», «carta» che “balbetta” «alla corrente», non viene mai negata la possibilità di ristabilire un qualche ordine, se pur precario, rispettivamente perseguito al riparo di una forma protettiva («chi può assicura i piedi nelle calze / e chi invece s'accampa sul da fare / sotto una mantella come un tetto...», vv. 6-8), ricercato lungo «un filo, sì, d'eredità», v. 7, che riconduce l'io al proprio *quid*, o trattenuto chiudendo gli occhi («la sagoma, se chiude gli occhi, tiene»). Al contrario in (*pulizia*) tutti i versi sono formati da undici sillabe ma solo tre su otto sono endecasillabi regolari, tutti di ritmo dattilico; la marginalità che nella tradizione ha sempre rivestito tale profilo accentuale viene inoltre a declassare questi endecasillabi, mettendone in discussione la stessa legittimità. Conformemente all'atrocità assoluta e senza scampo che viene raffigurata in (*pulizia*), dunque, anche il metro si deforma e la lingua si torce in senso espressionistico, impastando voci dialettali e letterarie, suoni aspri e allitteranti, e liberando dal vincolo pronominale il verbo “sgolare”, conferendogli una carica espressiva massima:

– ora voglio l'estasi! – disse il rude  
profeta con le falangi conserte  
sopra le greche rovine deserte



nella spatura di regole nude...

e le gole, tante gole sturate,  
stavano al cielo e sull'erba insepolti  
al naso di tutte le iene sciolte  
mentre le madri sgolavano in Ade...

Viene qui meno qualsiasi possibilità di canto e anche la continuità fonica tra la prima e la seconda quartina, data anche per riprese foniche interne ai versi (ad es. «reGOLE», v. 4, e «GOLE», v. 5; «SpasURA», v. 4, e «StURate», v. 5), è rivolta a esiti anticantabili. Si riconosce dunque di nuovo in queste prime quattro poesie della seconda parte l'alternanza tra momenti più o meno positivi e momenti marcatamente negativi propria del bipolarismo di *Arie e contrarie*. Mancano però fin qui elementi di continuità tra una poesia e l'altra, elementi che si individuano invece tra la prima e la seconda parte di *Arie e contrarie* e più specificamente tra le poesie (*smanierata*) e (*attesa*). Come già rilevato da Zucco<sup>842</sup>, la continuità è di tipo ambientale e si nutre di richiami strutturali, mentre la situazione dell'una si capovolge nella seconda. La relazione, tuttavia, è in *Arie e contrarie* cronologicamente invertita rispetto all'originale ordine di pubblicazione delle poesie, cosicché all'epifania positiva faccia qui seguito il momento di smarrimento e d'angoscia. La solitudine delle «balze», cui una volta negata l'apparizione del «fine degno» non restano che un «suolo [...] inospitale» e una lingua altrettanto impraticabile, non sembra facilmente attraversabile nemmeno con opportune coperture; solo all'altezza del quinto componimento della seconda parte, (*finte*), un «tu» sembra farsi strada verso l'io «da una nuvola nevosa», privo però di quella spontaneità che propizia un pieno incontro: l'avvicinamento è infatti mediato da atteggiamenti e convenzioni perfino teatrali, da proiezioni e preconcetti che ovattano tanto la disposizione ricettiva del soggetto quanto quella di una comunità che, in preda a una stasi più spirituale che fisica, «non ha più suola nelle scarpe» per attraversare con profitto le «balze» di (*attesa*):

esci da una nuvola nevosa  
e riadatti il trucco a comando,  
ciondolando avanzi verso me

dentro un ideale allo sbando

---

<sup>842</sup> Cfr. ZUCCO 1997-1998, pp. 100-101:101.

fisso su un mattone mentale  
che non si muove o sprofonda...

fa festa la faccia fumosa  
mentre le braccia m'afferrano  
in una presa teatrale...

dentro una lana pelosa  
è la piega del mio animo...  
così il paese che mi ospita.

Il momento, se non è risolutivo, non è nemmeno negativo se il verso si fa più snello, compreso tra l'ottonario e il decasillabo, e se l'intelaiatura sonora concorre alla cantabilità del dettato. L'attraversamento si dà invece in compimento nel futuro tutto raccontato al presente di (*fede*), dove ad agire è un tu che si affaccia alla soglia della maturità, tentato dalla suggestione illusoria della sosta; il movimento che viene infine a opporsi tanto alla corsa distruttiva del tempo che alla stasi ingannevole è una sorta di ritorno, una permanenza nel linguaggio, nel «vanto» dell'«abici», qui diventato forma di resistenza e atto di fede:

nel dì in cui inavvertito volti  
la paginetta della giovinezza  
e leggi lì

– è valso il passo tra i molti  
la sosta qui... –

e poi a ridosso il temporale  
l'infrenata stretta delle viti  
che prima è spugna e poi è pugnale

e quanto quel lampo duri  
in te che su di un fianco  
ancora vuoi sia un vanto

quell'abici.

Nella terza parte della sezione vengono ripresi i motivi sviluppati nelle prime due nella costante alternanza tra momenti più propositivi e più decisamente negativi. Accanto al motivo del cammino e della ricerca, nella parola poetica, di un contatto umano e di un itinerario di salvezza comune, tornano i temi della finzione e del condizionamento dovuto a maschere e sovrastrutture, del dramma – ora filtrato dallo

schermo televisivo e patito attraverso lo stato di semi incoscienza della veglia – e della fede, su cui si chiude la sezione. I componimenti qui raccolti, formalmente assai differenti rispetto a quelli delle sezioni precedenti e autonomi anche rispetto alle forme delle AO per la presenza di più nutrite serie distiche e tetrastiche di versi a base prevalentemente sette-ottonaria – fatta eccezione per *Filastrozza del pellegrino* in endecasillabi – si caratterizzano per una ritmicità un poco più marcata e per un andamento talora cantilenante, come indicato dagli stessi titoli di *Filastrozza e Marcella*, per quanto sovente contrappuntate da aritmie e complicazioni metrico-sintattiche.

In distici variamente rimati (a rima alterna, a cornice, a contatto a definire ora lo spazio di una quartina, ora quello di un esastico, ora quello del distico) sono le prime due poesie, *Sartoria di carnevale*, a base settenaria, e *Teatrino della veglia*, a base ottonaria. La prima, sviluppando il motivo della maschera come costrizione e sovrastruttura che imbriglia e costringe il soggetto e il suo linguaggio, vede prima annodarsi e quindi sciogliersi «i troppi filamenti» che impediscono il passaggio in «tutti i camminamenti»: è «cercando dentro i fossi», entro cioè una via alternativa e ancora percorribile, l'autenticità che diventa possibile riacquistare «la purità» della parola. Nella seconda realtà e sogno si confondono in uno stato compreso tra la veglia e il sonno, dando luogo a un “teatrino” raccapricciante in cui l'angoscia e l'inquietudine prendono la forma di un «pagliaccio ingordo» che cava «segatura» dal proprio «cuore / di pezza multicolore»; allo svanire della scena si ha la sensazione che l'incubo, tolto il filtro del «sipario», anziché svanire si sia convertito in realtà, in una realtà in cui «moscia / è ogni idea futura». Le due poesie, momenti antitetici della costante dialettica di chiari e scuri che getta sulla sezione una luce purgatoriale, sviluppano dunque in modo differente il motivo della finzione mettendo tuttavia entrambe in luce il rapporto tra figurazione fittizia e realtà; la risoluzione finale che giunge a esiti opposti viene però in entrambi i casi restituita da una chiusura in tronca che risuona decisa: allo slancio pienamente fiducioso con cui si chiude *Sartoria di carnevale*, dunque, si oppone con altrettanta evidenza la disturbante inquietudine che serpeggia nel finale di *Teatrino della veglia*, dove ogni proposizione costruttiva appare bloccata.

*Sartoria di carnevale*

i troppi filamenti  
cuciti su se stessi

hanno reso gessi  
tutti i camminamenti

maschera sopra pelle  
colla sopra dossi

cercando dentro i fossi  
si rianima il ribelle

scuciti i fili gialli  
i rossi e i neri nodi

estratti tutti i chiodi  
tolti i ritocchi e i falli

scansato anche l'orgoglio  
ogni aria ballerina

la nuda vita bambina  
ecco rivedo voglio

la purità.

*Teatrino della veglia*

quando dal soffitto cala  
una polvere assonnata

e sugli occhi è adunata  
creando deserto in sala

lì, sul varco ti saluta  
una guardia sconosciuta

che accosta accosta gli scuri  
ma di chiudere finge

finché sul palco respinge  
i grigi pesi e i figurì...

e ride e squacquera sordo  
scollandosi la divisa

sotto è un pagliaccio ingordo  
con una macchia incisa

la strappa e scopre il cuore  
di pezza multicolore

e irridendolo affloscia  
cavandosi segatura

la scena si svuota e moscia  
è ogni idea futura

resistono gli occhi soli  
fari fissi captaduoli

giostrano tra sé e sé...  
e più il sipario non c'è.

In distici sono ancora la *Filastrozza del pellegrino* e la *Filastrozza della volontà* in quarta e quinta posizione, la prima composta da endecasillabi, la seconda a base solidamente settenaria con rare oscillazioni sillabiche. Oltre alla base mensurale differente, i distici della prima poesia possono essere definiti effettivamente tali per la rima baciata che sempre li accompagna, mentre quelli della seconda possono rimare a distanza o non rimare affatto. Nella prima *Filastrozza* la possibilità di stabilire un contatto con l'altro attraverso la comunicazione verbale («porto in pellegrinaggio la ragione / porto nel sacco noci alle persone», vv. 1-2) sembra messa in discussione: le

parole che al v. 2 sono «noci» portate in dono, sembrano ridotte solo alla loro componente esteriore già al v. 5, in cui si vogliono «mostrare» più che porgere; il rischio della loro vuotezza semantica si concreta al verso successivo, dove della parola-nocce non resta che il guscio. Se il dono della parola sembra comunque necessario affinché il contenuto non si disperda («ma prima ho da mostrare le parole / prima che nocchie restino da sole»), tuttavia non è nella loro recitazione che si otterrà un effetto positivo, «perché dicendole s’infosca il cielo / e la via per dove va in un gelo...», vv. 7-8. La stessa irregolarità accentuale dell’ultimo endecasillabo sembra risolvere negativamente ogni speranza di buona riuscita.

A questo momento disforico ne segue uno di ritrovato slancio nella *Filastrozza della volontà* dove l’adozione del dialetto aso-truentino conferisce particolare vigore alla serie di azioni ipotetiche elencate; alla forza espressiva, suggestivamente angiolieriana cui si combina un certo gusto ludico per la deformazione verbale (si veda «lazzùlli» per “lapislazzuli”<sup>843</sup>) e l’ambiguità semantica, fa seguito un ritmo incalzante, condotto paratatticamente su cadenze spesso assestate su sequenze isoritmiche. Il discorso, generandosi per accrescimento da se stesso senza soluzione di continuità, assume un andamento spiraliforme che, malgrado l’intenzione di apertura «a chi aprirsi vuole / [...] senza giri in tondo», si risolve nell’immagine finale, paradossale e ossimorica, del «nome dell’infinire» quale «eterno vento immobile».

*Filastrozza del pellegrino*

porto in pellegrinaggio la ragione  
porto nel sacco noci alle persone

si spoglia il bosco: nitida è la vista  
posso parlamentare sulla pista

ma prima ho da mostrare le parole  
prima che nocchie restino da sole

perché dicendole s’infosca il cielo  
e la via per dove va in un gelo...

*Filastrozza della volontà*

te daco ciò che ciaco  
perché voglio che sei

sopra il camino vaco  
di fumo porto il nome

se mi sfugge l’insegno  
lo piglio pe’ la coda

lo piglio pe’ li ciurri  
se soffre lo consolo

mi sgrugno su la luna  
cascando la sframico

coi lapis più lazzùlli  
c’imbrillo il tuo nome

<sup>843</sup> Cfr. DE SIGNORIBUS 2008, p. 477: «“lazzùlli”, deformazione ironico-rimica di lapislazzuli.»

se l'invidia lo mina  
se il meschin sguerrina

lo strappo a li trastulli  
l'ammaloppo e ciutùro

lo rimbocco al diavolo  
se lo sgrana sul muro

al futuro alzo un cerchio  
tutt'intorno l'inondo

apro a chi aprirsi vuole  
a te senza giri in tondo

dal giardino al camino  
spazio l'occhio del mondo

al sicuro il tuo nome  
salvato e salvatore

può scendere e salire  
col passepartout del tempo

che sia e che sia lì  
nome dell'infinire

eterno vento immobile.

In quartine di settenari si compongono infine la terza, *L'invasione delle api*, e l'ultima poesia, *Marcetta verso il Natale del 1999*, della terza parte di *Arie e contrarie* le quali, più di tutte le altre, si avvicinano al tipo formale della canzonetta. La prima si compone infatti in sei tetrastici di cui i primi tre si corrispondono per formula rimica secondo lo schema /paax/, mentre i secondi tre, tra loro sempre connessi da rima finale di collegamento, si legano a due a due grazie a una seconda corrispondenza interstrofica secondo lo schema /ãpsb : ãccb : cppb̃/. Le otto quartine della seconda invece, pur non presentando uno schema ricorrente, sono trapuntate di numerose rime tronche in -a (vv. 1, 4, 5, 8, 10, 12, 21, 24) e da altre rime ricorrenti in punta (in -ente ai vv. 6-7, 9, 11, 19-20; in -ale ai vv. 18 e 23, in assonanza con -are al v. 22) ed entro i versi (*squadretta* : *marcetta*, vv. 5 e 9; *marginale*, v. 25, rispetto a *salvare* : *sale*, in punta ai vv. 22-23), senza considerare le numerose corrispondenze imperfette che percorrono tutto il testo conferendogli compattezza sonora. Il settenario, prosodicamente libero in entrambi i componimenti, risulta più spesso accentato sulle sedi pari, senza sortire tuttavia un



la marginale vita  
la sotterrata ascia  
la ripulita fascia  
offerta alla ferita

il cavo della mano  
che serbi per l'umano  
la traccia dell'insieme  
del nuovo giorno seme.

In *Arie e contrarie*, certamente debitrice per le prime due parti dell'eredità formale di AO e delle altre canzonette pubblicate singolarmente, l'itinerario formale procede dunque dall'aria e dalla contro-aria monostrofica della prima parte a quella bistrofica della seconda per crescere progressivamente in dimensioni fino alla forma della canzonetta dell'ultimo gruppo, capace di decomprimere la densissima materia delle prime poesie in un più ampio sviluppo strofico. Riflessione e ricerca etica e poetica, impegno e sensibilità civile si intrecciano nei momenti euforici e disforici di questa sezione, facendo correre, impiegando un'immagine di Giudici, «il progetto poetico [...] sui logori fili» dell'aria e della canzonetta o, meglio, sui loro simulacri, sulle loro proiezioni allusive, assunte come “conduttori” metrici «di minima resistenza»<sup>844</sup>.

Nelle *Arie del desiderio* di RC ci si trova ancora una volta di fronte a una sezione metricamente varia: dopo un primo componimento indiviso di cinque versi di diversa misura («vorrei che il rimario della corte / l'alto contrafforte superasse / e nell'amica terra riecheggiasse / incontro alle disperse scorte / nella brumaia»), seguono tre componimenti in terzine, due in quartine e uno in distici di versi medio-brevi. Vengono dunque meno i modelli della quartina monostrofica e del doppio tetrastico di endecasillabi mentre continua a essere produttivo, almeno in apparenza, il paradigma delle *ariette epistolari* in terzine rimicamente connesse nonché quello della serie di quartine rimate in versi brevi che si erano incontrate nell'ultima parte di *Arie e contrarie*. La sezione si presenta tematicamente compatta, facendosi portavoce dei desideri del poeta declinati in relazione al rapporto tra il tempo e l'esistenza. Nella prima poesia in terzine, *Nell'acerba radice*, le due coppie di strofette di versi settenari presenti sono rispettivamente chiuse da versicoli isolati di quattro e tre sillabe metriche tra loro in corrispondenza per rima tronca, configurando lo schema rimico /aba bc(d)p e<sub>t</sub> fpg fc(g)d e<sub>t</sub>/, quasi a delineare due emistroke eptastiche di tipo composto. Il poeta,

---

<sup>844</sup> GIUDICI 1964, p. 213.



«nell'aspro terremoto / che sfaglia il dì morente», si rivolge alla «gioventù», alla quale chiede «il filo / ancora non sfibrato / nascente dal tuo vero // il tu», vv. 13-16, a soddisfazione di una necessità d'autentico e di conoscenza che qui sfida a ritroso il tempo. Malgrado la brevità dei versi e la vicinanza delle rime, la costante tensione metaforica («acerba radice», «aspro terremoto»), lo sforzo di costruzione concettuale («ora ti chiedo il filo / [...] nascente dal tuo vero»), la predilezione per gli scontri consonantici («acerba», «febbre», «aspro»...) e per l'insistenza allitterativa («febbre fattrice», «sfaglia [...] / filo / [...] sfibrato») impediscono al componimento di intonarsi musicalmente:

Nell'acerba radice  
a lungo son vissuto  
nella febbre fattrice...

così mai ho saputo  
– oltre l'immaginato –  
come davvero luci

gioventù

ora richiedo asilo  
nell'aspro terremoto  
che sfaglia il dì morente

ora ti chiedo il filo  
ancora non sfibrato  
nascente dal tuo vero

il tu.

Nella poesia successiva il soggetto affronta il tempo nella sua progressione («varco il confino di ieri / sopra la bianca lavagna», vv. 17-18), lottando – come da titolo – *Contro il sonno* per perseguire il suo obiettivo, «un punto fermo inseguendo», v. 16. Risulta vano però ogni tentativo di addomesticare quest'ultimo nel gioco connettivo – strofico e figurativo – delle rime che vengono accostando il «nemico» prima a un «insidioso inquilino», v. 3, quindi a un «invadente bambino», o che tentano di attribuire alla sua personificazione gli affanni patiti dal poeta («ma è dubbio chi sia il punito... // ne scrivo il nome sfinito», vv. 6-7). Al libero assortimento mensurale che trova i suoi

limiti sillabici nella base settenaria e nella vetta decasillabica e all'irregolare ma costante intreccio delle rime, si accorda un sempre più libero sistema di figurazione che nella conversione proteiforme delle immagini sembra ispirarsi al processo di produzione onirica:

Il sonno lo cimento fuori  
lo accompagno per il corridoio  
come un insidioso inquilino

o dietro la lavagna  
come un invadente bambino  
ma è dubbio chi sia il punito...

ne scrivo il nome sfinito  
calco il gesso e lo spezco  
ma il mio nemico non fugge

gl'invocati guardiani  
si fanno vaghi svaganti  
dietro scogli lontani...

s'alza l'acqua e non bagna,  
ringorgano i legni leggeri  
pesanti i pegni giornalieri

un punto fermo inseguendo  
varco il confino di ieri  
sopra la bianca lavagna.

Nella terza poesia, in sette terzine liberamente rimate di versi compresi tra il settenario e l'endecasillabo, il poeta si rivolge poi direttamente *Al tempo* chiedendogli di rivelarsi, di chiarire il suo mistero e il suo significato, quasi a risarcimento di quanto e di chi ormai non c'è più («ma niente riporta... e il vivere / sfora, svola...», vv. 7-8, e «a chi è svaporato nei muri», v. 17) e di chi per sua causa «è nei sudori o livori», v. 11. L'andamento dapprima riflessivo e quindi pseudo-dialogico, attraversato tanto da violenti slanci della voce («per un momento mostrati! // rivela chi sei, tu, il nudo», vv. 9-10) quanto da bisbigli in forma di preghiera («e a chi è svaporato nei muri / la pioggia porti buoni ricordi / i nomi per scendere e salire...», vv. 19-21), non si assesta mai su cadenze cantabili da canzonetta:

ciò che è dentro ogni detto  
al di qua della porta  
contiene il sapere che basta

le tavolette sono state lette  
così i resti dei duoli, gli orli  
l'età dei lenzuoli

ma niente riporta... e il vivere  
sfora, svola... e allora, tempo,  
per un momento mòstrati!

rivela chi sei, tu, il nudo,  
a chi è nei sudori o livori  
dei tuoi stratificati cappotti

a chi è diventato chi è  
sventato in te, nel dominio  
del tuo dire e stradire

in te, il muto, l'illimito,  
il senza traccia e ombra,  
il senza faccia, da travestire...

(e a chi è svaporato nei muri  
la pioggia porti i buoni ricordi  
i nomi per scendere e salire...).

Il riferimento al tipo tradizionale dell'“aria”, per questo così come per i due precedenti componimenti in terzine, non sembra dunque calzante sui piani del metro, dello stile e del tono. Più coerente sembra invece l'ipotesi della filiazione metrica dalla sezione delle *ariette epistolari* delle *AO*, di cui la prima e la terza poesia recuperano anche la vocazione dialogica. La definizione di “aria” viene così a svincolarsi da qualsiasi stringente caratterizzazione di forma, di genere e di tono in relazione alla tradizione, per assumere significati e funzioni contingenti, comprensibili sulla base di un *usus* tutto interno alla produzione dell'autore. A una prima analisi relativa a queste prime *Arie del desiderio* e in riferimento ad *Arie e contrarie* di *PG*, il titolo rematico sembra qui applicarsi in relazione alla disposizione di fondo che anima queste poesie in terzine, vale a dire una componente volontaristica, di slancio propositivo, che nelle *Arie e contrarie* corrispondeva al primo dei due poli dialettici.

Dalla lettura delle due poesie in cinque quartine che seguono, *Fine d'anno* e *Il racconto d'ora e prima*, sembra derivare una conferma di quest'ultima interpretazione se nei due

finali si legge rispettivamente, al di là delle “quotidiane offese” e dei “miraggi ingannatori”, un fiducioso incoraggiamento nel credere in una vita diversa da quella che appare e un augurio di vita lunga e fraterna. Rima, sillabismo e ritmo, che pure talora si assestano su cadenze più regolari e sonore («la vita che tu accogli / solo così non è: / un risentire c'è / tra ceneri e germogli», *Fine d'anno*, vv. 17-20; «è più oltre l'orizzonte... / qui non posso più restare / – che la vita vi sia lunga / miei fratelli alla corrente –», *Il racconto d'ora e prima*, vv. 17-20), non acquistano mai una configurazione stabile, dando luogo talora a passi del tutto anticantabili e prosastici («sopra sotto intorno tra... / dentro l'opera umana / i primitivi divi / come un tempo ancestrale...», *Fine d'anno*, vv. 1-4; «terra terra!... inspira e vede / ma dintorno inciurma il sonno... / viene a te su un salvagente / una risorgente vista», *Il racconto d'ora e prima*, vv. 13-16), confermando una sostanziale discontinuità dal tipo formale della canzonetta.

*Fine d'anno*

*Il racconto d'ora e prima*

sopra sotto intorno tra...  
dentro l'opera umana  
i primitivi divi  
come un tempo ancestrale...

il racconto d'ora e prima  
è la barca del dolore  
un miraggio ingannatore  
un'utopia sommersa...

bucano le stesse arie  
sbucano con gli artifici  
scagliano appelli e malarie  
preparano i sacrifici

nel colore che separa  
l'acqua buona dalla pece  
aspettiamo che il chiarore  
ci dimostri dove siamo!...

dalla guardia infernale  
la quotidiana offesa  
come se il loro tempo  
fosse soltanto resa

verso va la muta prora  
guarda guarda la promessa...  
desideriamola insieme  
ricominciamo da lì!

come se il timbro umano  
non avesse altra corda  
e fosse il suo cantare  
una cerimonia sorda...

terra terra!... inspira e vede  
ma dintorno inciurma il sonno...  
viene a te su un salvagente  
una risorgente vista

la vita che tu accogli  
solo così non è:  
un risentire c'è  
tra ceneri e germogli.

è più oltre l'orizzonte...  
qui non posso più restare  
– che la vita vi sia lunga  
miei fratelli alla corrente – .

La disposizione propositiva, contro la minaccia delle *Spietarelle* che danno il titolo all'ultima poesia, viene infine confermata nella chiusa di quest'ultima, composta da tre

distici di novenari a rima alterna; nessun impedimento verrà infatti a impedire l'avvento dell'«alma lumiera», di un giorno migliore:

oltre le labbra ridarelle  
rismalta un'aguzza barriera

oltre le alzate tapparelle  
smelina un'animaccia nera

ma non le doppie scolarelle  
spegneranno l'alma lumiera.

Confermata dunque la produttività formale delle *AO* e delle *ariette* e *canzonette* spicciolate, stabilita la tendenziale compattezza tematica e, in parte, formale delle *arie* raccolte in serie e individuati in una “tradizione interna” i tratti di continuità che permettono, sulla base di una specifica disposizione della volontà e dell'ispirazione, di attribuire il titolo rematico, resta da valutare il ruolo assunto da *Canzonetta* nella sezione *Custodie* di *TE*. La posizione incipitaria, seconda solo alla breve poesia in epigrafe, sembra confermare il ruolo liminare e introduttivo che era stato individuato da Zucco per le altre *arie* e *canzonette* in volume. Alla lettura, inoltre, appare evidente come essa venga non solo ad anticipare i contenuti della sezione, ma a indicarne l'esatta direzione di sviluppo. Se in *Canzonetta* si ritrovano infatti in nuce spunti e motivi sviluppati in seguito<sup>845</sup>, a questa funzione se ne affianca una più spiccatamente interpretativa che contribuisce a indirizzare la comprensione del lettore. Fin dall'inizio infatti si dichiara ciò che verrà specularmente ribadito e chiarificato in *Visione*, componimento pre-finale dell'itinerario dedicato alle figure dei “custodi”, e cioè che la protezione, la cura, «l'ospitalità si dà [anche, e prima di tutto,] nella lingua»<sup>846</sup> e che proprio nella purità sempre ricercata della parola il custode può rinfrancare le proprie forze per assolvere il

---

<sup>845</sup> I moti di discesa e di risalita visibili ai vv. 7-8 vengono tradotti nell'esperienza onirica di *Sogno* in cui l'io quanto affonda, cadendo nel sonno, tanto risale per ritrovarsi; l'atteggiamento di ascolto del v. 6 si trova riconvertito in *Veglia* nella raccolta del «pianto / sotto ogni cuscino», vv. 13-14, ne *L'arca del custode* nella raccolta degli «aghi fuoriusciti / dai sogni dei reietti», vv. 20-21, e quindi nell'ascolto del grido-graffiante del *Bambino-medium*, a sua volta primo ricevente, «carta assorbente / di un di terminale...», vv. 3-4 dell'omonima poesia; il «pianto mio vero» del verso finale si riflette in quello del «tu» custode in *Veglia* – «e pianto il tuo», v. 15; la «purezza» della «vocale imprigionata» trova il suo parallelo nella «dote pura del pozzo» di *Visione*; infine, il motivo della ricerca torna nella poesia finale, *Visita*, dove la parola, «stele bianca», sembra rifuggire chi la insegue come «imago trasognata» – *Canzonetta*, v. 11 –, «per un pegno, / snodo di resistenza!...», – *Visita*, vv. 11-12.

<sup>846</sup> MANFREDINI 2012, p. 64.

proprio compito, ascoltando e facendosi «luogo di conservazione e memoria del dolore degli inermi»<sup>847</sup>.

*Canzonetta*

voce dalla corteccia  
vocale imprigionata

nella prima purezza  
fedele e abbagliata

coscienza di forza  
in chi acerbo ascoltò

e poi trasecolò  
per sottoscale e tetti

ma sempre te cercò  
cadendo nel sentiero

imago trasognata  
pianto mio vero.

*Visione*

a lento passo dietro le finestre  
l'uomo deciso chiude le tendine

fuori la falsa luminaria...  
è re nel suo regno di spine

solo la parola accetta in visita  
e l'acqua e il pane della scrittura

ma essa è già lì, incasata  
nella dote pura del pozzo

è pronta a calare laggiù  
fin nella zona più oscura

e risalendo lavata  
accordare la mano al custode.

Una *Canzonetta* si legge poi in *Cm* di Paolo Maccari:

Chi ha in mano il tuo destino  
– quello vero, salvezza o dannazione –  
raramente lo sa

Vive in semplicità  
l'onere insospettato,  
e mentre con gesto trascurato  
ti porta in salvo o ti spezza

continua il frivolo discorso  
che ha iniziato per pura gentilezza  
con uno sconosciuto  
che non rivedrà.

Il ruolo connettivo della tronca, i versi medio-brevi dilatati non oltre l'endecasillabo, i versi tendenzialmente rimati e l'accordo metrico-sintattico riconducono indubbiamente il componimento, per quanto metricamente irregolare, entro il dominio formale della canzonetta. Il tono leggero si fa tuttavia veicolo ambiguo di un contenuto pervaso di fatalismo e crudeltà: l'indifferenza impietosa di chi, incurante del proprio potere e delle proprie responsabilità, determina incoscientemente la sorte altrui viene sussunto, nel

---

<sup>847</sup> Ivi, p. 60.

pronomi indefinito «Chi» e nell'ambiguità senza volto del "tu", a una visione meccanicistica, immutabile e perciò rassegnata dell'esistenza e del male, della solitudine e della disperante fissità che le sono proprie. Nella frivolezza stilistica si riflette dunque la spassionata noncuranza di «Chi ha in mano il tuo destino» e si attarda in altrettanto indifferenti diversivi. La forma viene dunque assunta come specchio di un contenuto ambiguo senza per questo subire la corrosione dell'ironia: quest'ultima infatti, lungi dall'esser riversata sulla forma contro di essa, scaturisce dalla frizione tra la sprezzante leggerezza di chi agisce e le conseguenze di tali azioni, leggerezza che solo secondariamente si riflette nello stile, generando uno scarto di secondo grado tra levità formale e senso ultimo del componimento.

Da ultima si registra *La canzonetta dell'universo in espansione* di Fabio Pusterla (FS), componimento metricamente libero in due stanze disomogenee capace di alludere alla forma attraverso l'uscita sdrucchiola del primo verso e la chiusura dei due blocchi strofici su rima tronca, la quale torna inoltre due volte in sede di pausa sintattica entro la seconda stanza. Stile, lingua e contenuti non potrebbero invece essere più lontani dalla tradizione melica, ferma restando, tuttavia, una generale brillantezza e vivacità discorsiva, dal piglio interlocutorio, risolta in un finale propositivo e slanciato, questo sì, in senso canzonettistico.

La repulsione cosmica  
non è una brutta cosa, dottor Newton.  
È come uno squarcio di luce nella realtà.

Sapere che una forza  
oggi soltanto supposta  
spinge tutto alla fuga, alla partenza;  
e che ogni corpo  
o nube di pulviscolo o galassia  
vuole andar via, e tenta di farlo come può;  
pensare un'energia che vuole opporsi  
anche nella gravità: non è un motivo di gioia?  
Di quell'ordine antico,  
dell'antica unità,  
resta un ronzio di fondo nello spazio, un borborigmo  
d'oggetti quasi stellari, nane bianche  
inristite, teogonie; ma già universi  
chiamano, e se anche le mele o le bombe  
continuano a cadere inesorabili,  
forse non tutto è perduto. Leggerezze  
relative, desideri, qualche forma di felicità.





### 5.6 Ibridazioni: terza rima e canzonetta

Come era accaduto per le terzine incatenate di settenari melici della pascoliana *Alba festiva (Myrica)*, nel Novecento sono diversi i poeti che, accorciando la misura versale e sottraendo la forma a istanze narrative, recuperano il metro dantesco piegandolo a fini lirici e talora marcatamente canzonettistici.

Corazzini articola la poesia *Dolore (Dlcz)* in tre sezioni formate da tre terzine incatenate di settenari chiuse da verso isolato in rima col verso centrale della terzina precedente (/a<sub>7</sub>ba bcb cdc d/). Dal libero profilo accentuale del settenario risulta un ritmo mosso, tanto più dissonante quanto la sfasatura tra metro e sintassi porta alla frammentazione interna delle unità versali, semanticamente non autosufficienti. Esposito sottolinea come le forti inarcature interstrofiche dei vv. 3-4 e 6-7 della prima sezione contribuiscano a «sfruttare in senso impressionistico il rapido [...] susseguirsi delle rime»<sup>848</sup>, fitte non solo in punta ma anche entro i versi in forma di iterazione lessicale identica; forti e iconici, tuttavia, risultano anche gli *enjambement* interni alle terzine, del tutto simili a quelli interstrofici anche per tipologia (aggettivo/sostantivo ai vv. 4-5 e 6-7). La terzina incatenata di settenari sortisce nell'elaborazione corazziniana esiti decisamente anticantabili che del tutto si distaccano dalla sperimentazione pascoliana, suggerendo della terzina e della canzonetta soltanto l'involucro esterno:

I	II	III
Voglio dirti in segreto de la dolce follia che mi fa triste e quieto	Io, vedi, soffro molto, e più soffro e più sento che soffrire; se ascolto	Io porto tanto amore a una crocetta d'oro che s'apre, sul mio cuore.
tanto; vedi, la mia anima è nel mio cuore, il cuore è nella mia	il mio vaneggiamento continuo, senza tregua, senza un breve momento	È un tenue lavoro, non è un ricordo, no, come l'ebbi, l'ignoro.
anima, e se dolore l'anima un poco sente, soffre un poco anche il cuore,	di pace, e se dilegua poi non so come, pare che l'anima lo segua	Io l'amo perché so che croce fu dolore, e assai ne spasimò
bimbo, quietamente.	oltre il cielo, oltre il mare.	un mio dolce Signore!

<sup>848</sup> ESPOSITO 1992, p. 184.

Ora impostato su ritmi cantabili, ora su cadenze più secche e eccitate, il recupero della terzina incatenata nelle poesie in metro chiuso di Paolo Buzzi viene sottoposto a un ripensamento di ordine metrico. Lo schema rimico, tradizionalmente aperto e dilatabile *ad libitum*, viene richiuso su se stesso sostituendo nell'ultima delle uniche tre terzine la rima centrale con la corrispondenza /A/ della prima strofa, secondo il *pattern* astratto /ABA BCB CAC/. Si definisce in questo modo una forma perfettamente chiusa e fissa, stabilita su un numero sempre costante di strofe. In *BC* la forma è testimoniata da *Contemplazione della stella*, composta da endecasillabi sempre accentati sulla 4<sup>a</sup> e seguiti sempre o da un *ictus* di 8<sup>a</sup> o di 7<sup>a</sup>, mostrando una certa tendenza alla monotonia e dunque alla cantabilità ritmica:

La prima stella della notte è un cuore	A	2	4	8	10
Che vive sol per la mia vita sola.	B	2	4	8	10
Io mando un bacio a lei, dolce splendore.	A	2	4	6-7	10
Poi la contemplo senza dir parola:	B	1	4	8	10
e par che arruffin le mie ciglia insieme	C	2	4	8	10
con le sue ciglia d'or pel ciel di viola.	B	4	6	8	10
Così, perduto alta, non teme	C	2	4	6-7	10 <sup>849</sup>
l'anima mia morir lunga d'amore	A	1	4	6-7	10
e fremer fiamma con fiamma che freme...	C	2	4	7	10

In *NR* il poeta recupera lo schema, sostituendo agli endecasillabi versi più brevi; settenari liberamente accentati si trovano in *Glicini*, poesia caratterizzata da continue inarcature intra- e interstrofiche che non minano però l'autonomia ritmica e semantica del verso che anzi si flette fluido portando presto in risonanza le rime:

Grappoli d'ametista	1	6
Dal lussurioso incenso,	4	6
beatemi la vista	2	6
asfissiandomi il senso	3	6
d'un effluvio di vetta	3	6
blu e di spazio immenso...!	1	4 6
Primavera saetta	3	6
Baci – sull'ora trista –	1	4 6
D'essenza ultravioletta...	2	6

<sup>849</sup> Dove l'*ictus* di 4<sup>a</sup> è accento secondario di parola.

Quadrisillabi, drammaticamente franti e anticantabili, vengono impiegati in *Visita alla cella di Oberdan*:

Tomba. Atroce.	1 3
Come allora...	1 3
Senza voce.	1 3
La dimora	3
D'uno Spetro	3
Dell'Aurora...	3
Spìo, dal vetro,	1 3
Palo. Croce...	1 3
Gelo. E arretro...	1 3

Quinari rapidi, nervosi e inerziali compongono invece *Strozza accademica del silenzio*, canzonetta pervasa da una feroce ironia e caratterizzata dal cozzo tra registro alto – testimoniato da inversioni sintattiche («d'oggi alla gloria», v. 2) e lessico letterario («epa», v. 7) – e basso – marcato da cadute lessicali («ganascia», v. 7, «muso», v. 8):

Il cuor deluso	2 4
– d'oggi alla gloria –	1 4
gode il suo chiuso	1 4
Mondo di Storia...	1 4
Agli altri lascia	2 4
onori e boria,	2 4
epa e ganascia.	1 4
Tace. E, sul muso,	1 4
stringe la fascia...	1 4

Del tutto particolare il sistema rimico nelle terzine de «*Il mare chiaro e gaio*» (TP) di Penna, dove la concatenazione rimica, suggerita nel primo tristico dalla struttura /aba/, viene disattesa nel secondo /cbc/, il quale si lega però al terzo secondo una concatenazione perfetta se solo si adotta una prospettiva rovesciata, guardando cioè le strofe dalla terza alla seconda (/cbc dcd/ → /dcd cbc/). In questo modo nel giro di tre terzine tutti i versi risultano rimati tra loro senza il bisogno di un ulteriore verso isolato a suggello rimico. L'allusione iniziale e il riadattamento successivo del sistema di

concatenazione sono funzionali alla costruzione di un metro che da aperto diventi chiuso, come si può ben comprendere anche dal trattamento sintattico di queste terzine, la prima tutta chiusa in se stessa, e la seconda moderatamente inarcante nella seguente assecondando la concatenazione delle rime. Si noti il carattere giambico dei settenari che riconduce il componimento al dominio melico:

Il mare chiaro e gaio	a	2 4 6
resta. Ma dove è andato	b	1 4 6
il bianco marinaio?	a	2 6
È la pineta assorta	c	4 6
nel sole. Ella ha varcato	b	2-3 6
come una chiusa porta	c	1 4 6
l'ingenua ferrovia.	d	2 6
E la pineta assorta	c	4 6
le tiene compagnia.	d	2 6

Anche in *S* si trova un componimento che pare inizialmente alludere al sistema di concatenazione strofica dantesca, salvo poi disattendere l'aspettativa; «*Un dì quando per salutare*» si compone infatti di due terzine rimate /a<sub>9</sub>b<sub>9</sub>A : b<sub>7</sub>(c̃)C̃A/, dove dopo il quinto verso l'attesa rimica viene soddisfatta in modo non convenzionale.

Un dì quando per salutare  
 si agitavano i fazzoletti  
 ogni cosa nel mondo era un altare.

Oggi ragazzo metti  
 due diti nella bocca. Il mondo ascolta  
 poi s'inginocchia su di un solo altare.

Ancora Penna, come si è visto, tratteggia una concatenazione tutta ritmica tra le due terzine di *Oh desolato all'alba*, servendosi di versi piani e sdruciolli anarimici (/p<sub>7</sub>sp : s<sub>7</sub>ps/).

## 6. *Quale canzonetta?*

Nel Novecento fino ai primi anni Duemila non viene percorsa una sola via per il recupero della forma della canzonetta, sia per quanto concerne i fatti puramente formali, sia per quanto riguarda l'ispirazione, le motivazioni e i fini di tale ripresa. Ogni recupero è naturalmente accompagnato da innovazioni sul piano della forma, dello stile e del contenuto che vengono in linea generale a problematizzare il metro e ad ampliarne le possibilità espressive sperando i limiti settecenteschi imposti dalla restrizione melica.

Anche nei poeti maggiormente devoti al metro, in quelli che lo assumono programmaticamente dimostrandosi fiduciosi nelle sue potenzialità espressive e nei suoi meccanismi di astrazione e figurazione, come Saba e Gatto, il recupero si accompagna sempre all'innovazione, alla sperimentazione tanto sulla forma – compiuta dall'esterno, attraverso la creazione di nuovi schemi (Saba) o l'allentamento di quelli tradizionali (Gatto) e/o dall'interno, per mezzo dello scardinamento ritmico e della complessificazione sintattica – quanto sul contenuto, ampliando lo spettro del dicibile senza rinunciare tuttavia al canto ma volgendolo, come nel caso di Saba, a esiti meno volatili e più consistenti, materici. Anche quando, come in Marin o in certe poesie di Valeri, alla canzonetta viene concesso ancora il privilegio di sostanzarsi in atmosfere e musiche rarefatte, non sempre il canto viene a nascere da forme regolari e conservative ma è anzi spesso esito del cedimento complessivo delle strutture metriche e del potenziamento, piuttosto, di singole componenti stilistiche, specie foniche e ritornellistiche.

Se effettivamente in questi autori al recupero del *melos* si accompagna una sperimentazione tanto di forma che di contenuto con la conseguente problematizzazione e risemantizzazione del metro che è anche, in termini qualitativi, una rivalutazione delle sue potenzialità espressive, sembrerebbe fissato uno dei due poli stabiliti da Giudici per il recupero delle forme tradizionali nel Novecento, vale a dire quello della sperimentazione-*bricolage*:

Da un lato siamo portati infatti ad osservare come la lingua letteraria con cui uno scrittore di versi si trova a dover operare [...] gli si presenti in qualche modo arretrata rispetto alla realtà che è suo oggetto. In ragione diretta della novità del proprio progetto, egli la sente come impoverita di copertura aurea, menomata nella sua rispondenza a una realtà che esige nuove significazioni.

Di ciò lo scrittore di versi prende coscienza nell'attuarsi medesimo del suo progetto, quando, per così dire, si fa egli stesso rivendicatore della realtà, attraverso un'invenzione linguistica per molti aspetti simile al *bricolage*, arricchendo e integrando la convenzione linguistico-letteraria prevalente di elementi e usi lessicali e sintattici attinti a zone diverse e assumendoli a livello della letterarietà. [...]

Considerazioni analoghe dovrebbero valere per il rapporto del conoscere poetico con la sua forma istituzionale metrico-prosodica.<sup>850</sup>

All'altro fuoco dell'ellisse Giudici individua invece una tendenza innovatrice di segno inverso, che mira a trasformare «non la forma istituzionale» ma

l'atteggiamento nei riguardi della medesima, attribuendogli un ossequio, un riconoscimento, tanto dichiaratamente formale da apparir menzognero, ossia ironico, equivalente insomma a una sospensione o negazione del riconoscimento.<sup>851</sup>

Questa seconda prospettiva di recupero della forma istituzionale, che Giudici identifica col nome di «gestione ironica», sembra potersi ben applicare al recupero del metro da parte di diversi autori quali Noventa, Fortini, Magrelli, De Signoribus e lo stesso Giudici. La ricostruzione del poeta-critico sembra però escludere da questo approccio ironico ogni forma di ammodernamento e sperimentalismo sulla forma, ridotta quest'ultima a indifferente e inerte veicolo di contenuto:

lo scrittore di versi moderno [...] può non preoccuparsi di innovare la forma istituzionale [...] metrico-prosodica e, lungi dal tentare di ammodernarla, quasi si compiace di renderla, se mai, più arretrata, assumendola addirittura ai suoi gradi più arcaici, risibile liturgia, logoro supporto, a cui sia demandata la funzione di un conduttore elettrico di minima resistenza; sicché il progetto poetico corra per questi logori fili al compimento con una intensità quasi integra, con dispersione minima, concentrato sul fine, indifferente al mezzo.<sup>852</sup>

Se pure è vero che la “gestione ironica” della forma si traduce, ad esempio in poesie quali *Gò l'impression*, *Nineta* di Noventa (*Versi e poesie*, 1956) e in *Ancora sul Golfo* (*Composita solvantur*, 1994) di Fortini, nel recupero di morfologie strofiche antichate, rispettivamente mutate da Vittorelli e Manzoni, d'altra parte all'interno delle stesse un ruolo fondamentale alla trasmissione del contenuto è agito, come si è visto, dalla sperimentazione d'ordine retorico-formale nella prima e di tipo fonico e verbale nella

---

<sup>850</sup> GIUDICI 1964, pp. 212-213.

<sup>851</sup> Ivi, p. 213.

<sup>852</sup> Ivi, pp. 213-214.

seconda. Anche quando però lo sperimentalismo sia unicamente di “segno opposto” lasciando sostanzialmente invariate le peculiarità del metro, magari appena ammodernato da una versificazione più libera come può accadere in *Su un'aria del «Turco in Italia»* di Magrelli (*Disturbi del sistema binario*, 2006), la scelta della forma non si rivela quasi mai indifferente, facendosi anzi essa stessa, per analogia o per contrasto, veicolo se non addirittura parte di un messaggio. Così nella appena citata poesia di Magrelli il tono leggero e il ritmo non si riducono a meri pretesti per una trasfigurazione – per quanto brillante – della materia tragica in chiave favolistica né, ridimensionando d'altro canto la prospettiva di Sinfonico, risolvono in se stessi, assieme all'apparato retorico, tutto il senso del componimento, ma concorrono piuttosto alla restituzione straniata del contenuto, ponendosi come fattore basilare della produzione del senso che scaturisce proprio dal contrasto, dallo scarto tra nucleo tematico ed espressione retorica e formale. Anche la struttura spiraliforme di *Intermezzo teatrale* dello stesso Giudici, in quattro sezioni di sei quartine di sette-ottonari chiuse su motivi ritornellanti, non si pone come supporto inattivo rispetto alla materia presentata ma nel suo ritornare sempre su se stessa materializza il tentativo ossessivo di «gestione del senso di colpa»<sup>853</sup> dell'io («Qui d'un fuoco nostalgia, / Là d'un sole il raggio spengo: / Giro intorno, mi arrabatto, / Tesso tele, andirivengo», vv. 81-84).

Anche in un contesto di «gestione ironica» della forma-canzonetta sembra dunque possibile parlare, da una parte, di un certo sperimentalismo formale atto ora a ravvivare – nel gioco inesausto delle forme – la stessa componente ironica, come accade nelle mai identiche canzonette di Noventa<sup>854</sup>, ora ad attenuarla, come si verifica talora in Fortini, avocando il testo a un'area di frontiera tra la parodia e la risemantizzazione autorevole; dall'altra, quando questa sperimentazione non si verifichi o non sia comunque primariamente al centro dell'impulso restaurativo, pare che, per un buon numero di casi, l'assunzione del metro non si ponga come fatto meramente neutrale ma concorra non solo alla restituzione ma alla stessa costruzione del messaggio.

---

<sup>853</sup> ZUCCO 2000, p. 1495.

<sup>854</sup> «la metrica di Noventa è segnata da una ricerca di sperimentazione che non può essere riscontrata in nessun poeta classico: [...] perché [...] egli non dà mai per scontata la struttura ma sempre di volta in volta la sottopone ad un intervento, mobilissimo punto d'incontro tra il contenuto argomentativo e uno dei grandi cartoni formali. Non c'è mai soluzione che sia inventata e poi recuperata passivamente. Pur rimanendo per lo più nello spettro di alcune figurazioni di base ogni testo nell'insieme delle sue caratteristiche formali, è diverso dagli altri (anche i sonetti e le canzonette)», in PRALORAN 1991, p. 560.

Tra i due poli dello sperimentalismo e del recupero ironico si apre dunque un ampio spettro di possibilità dove lavoro sulla forma e distanziamento critico si combinano in varie proporzioni. Ai due estremi dell'asse si possono, ad esempio, porre, da una parte, lo sperimentalismo innovatore di Saba, capace di tornire nuovi metri per una materia plastica e resistente, e, dall'altra, il riuso prosastico e narrativo dei metri canzonettistici attuato da Giotti. “*Bricolage*”, come lavoro sulla forma e «contro la forma»<sup>855</sup>, e assunzione ironica della stessa si miscidano invece in diverse proporzioni nelle canzonette e para-canzonette di Noventa, Fortini, Giudici, Bandini, Magrelli, De Signoribus e Pusterla, dove sempre il ricorso al metro pare giustificato da un progetto comunicativo che investe la forma di un preciso valore espressivo.

Volendo tentare una mappatura dei riusi della forma sulla base delle funzioni di massima che ne motivano il recupero possono essere individuati sei macro-indirizzi che vedono nella canzonetta ora lo spazio protetto del ripiegamento meditativo assunto come rifugio dalla violenza dell'esperienza privata, ora come spazio di una sperimentazione che si dà ora per sfaldamento ora per rassodamento dei contenuti e dei valori formali nella rifondazione delle possibilità espressive del metro, ora lo spazio dello straniamento dei contenuti gravi e tragici, variamente finalizzato e semantizzato, ora più propriamente lo spazio di un'ironia programmaticamente perseguita tanto verso la forma quanto come disposizione e atteggiamento di fondo dell'autore nei confronti del proprio fare poetico, e infine come spazio della torsione ora narrativa ora teatrale della forma. Da questo tentativo di tipologizzazione sfuggono di certo le canzonette di Marin, alcune delle più cantabili e regolari anacreontiche di Gatto o certe più rarefatte composizioni di Valeri, capaci di riesumare con vena più pura la tradizione melica sottoponendola a minime distensioni metriche e innervandovi la propria personale pronuncia.

Alla canzonetta come spazio di riflessione e protezione guardano, secondo modalità diverse, tanto Bandini, e non solo nelle sue prime realizzazioni della forma, quanto Raboni, che del metro dà una propria personalissima formalizzazione, finanche De Signoribus.

---

<sup>855</sup> MAZZONI 1997, p. 141.



Il poeta vicentino in *Canzone (In modo lampante, 1962)*, come si è visto, affida a una forma riconoscibilissima, per quanto lasciata, la propria riflessione sulla necessità di una poesia comunicativa, di una parola densa, vera e comune che rifugga tanto lo sperimentalismo fine a se stesso quanto le convenzioni consuete, prive di nerbo<sup>856</sup>:

La ginestra che cerca  
deserto e siccità  
imita nel fiorire  
l'umana verità,

che non ama parole  
né accelerati battiti  
ma dischiude i suoi petali  
a un disadorno cuore.

Oggi cediamo ancora  
alle immagini viete,  
verghiamo senza slancio  
le frasi consuete.

Domani nelle cose  
la parola vivrà.  
Un giorno più virile  
nel cuore canterà.

L'altra faccia di questa necessità del dire poetico è rappresentata dalla paura dell'autore di non essere ascoltato, di non lasciare traccia di contenuto, timori che in *Farfalle e vischio (Per partito preso, 1965)* è sempre la forma della canzonetta ad accogliere ponendosi come baluardo, difesa contro la voracità bruciante del tempo e contro l'indifferenza verso la parola poetica:

Il càrpene sul pra'  
se desmentega presto  
dell'omo ch'è passà,  
indigeno o foresto.

Resta farfalle ciare  
sull'erba a farse vanto  
e vischio da ciapare  
il giovane saranto.

L'inverno viene presto

---

<sup>856</sup> Cfr. BECCARIA 2018, p. XIII: «Per Bandini il poetare è dunque un atto di *necessità* comunicativa: comunicare a un pubblico sia pure limitato ma indispensabile alla sopravvivenza della poesia stessa.»

e nissùn savarà  
se mi che son passà  
so' indigeno o foresto.

Anche le *Canzonette mortali* di Raboni (1986), per quanto non propriamente formalizzanti il metro in esame, vengono, nelle calcolate geometrie compositive e nella scelta della forma breve, conchiusa e fittamente cesellata dal punto di vista retorico e sonoro, a costruire un riparo tanto dall'incalzare della vecchiaia e dunque della morte quanto dalla dirompenza distruttiva dell'eros. Il ricorso allo stesso titolo metrico viene dunque in soccorso al poeta in questa strenua lotta contro le forze annichilenti della morte e dell'amore, profilando esso un'«arcadia / povera»<sup>857</sup> che sappia, per quanto possibile conservare «qualcosa per il cuore»<sup>858</sup> fuori dal tempo, contro il tempo e soprattutto contro un futuro di negazione non tanto del monomio “io” quanto del binomio “noi”.

Ariette e canzonette in *De Signoribus* contraddistinguono poi tanto gli spazi meditativi da cui si sviluppa una disposizione propositiva della volontà, tanto i momenti della condensazione e della forgiatura prospettica dei contenuti secondo il taglio sviluppato o che verrà sviluppato nelle raccolte cui vengono poste a sigillo o a principio.

Quanto alla canzonetta come spazio di sperimentazione e risemantizzazione si potrà guardare in primo luogo alla declinazione crepuscolare del metro operata da Corazzini, che nella *Canzonetta all'amata (Piccolo libro inutile, 1906)* viene a investirlo delle proprie vibranti inquietudini, convertendo i motivi ritornellistici in mantra ossessivi, disarmonicamente scorporati dal flusso del testo, e sottoponendo i versi, ritmicamente liberi, a frantumazioni e curvature ad opera della sintassi, (vv. 23-40):

Conviene che tu muoia,  
dolcezza, oggi, per me.

Quale gioia tentò  
la porta, s'inoltrò  
cauta e infantilmente  
rise nell'obliata

---

<sup>857</sup> «Archi, un flauto, due oboi, due fagotti, / due corni in sol... tu vedi se ho l'ardire / di mettergli vicino la mia arcadia / povera, per ardore», cfr. RABONI 2006, p. 600.

<sup>858</sup> «No, non siamo cacciati / né cacciatori, amore mio – nessuno / di noi due. C'è qualcosa per il cuore», cfr. RABONI 2006, p. 598.

casa e fiori la grata  
di viole? Non so.

Conviene che tu muoia,  
dolcezza, oggi, per me.

Felicità mi spiace,  
felicità è loquace  
come un bimbo; l'ho a noia!  
La mia rete ha ceduto,  
la mia stella ha perduto  
il fedele seguace.

Conviene che tu muoia,  
dolcezza, oggi, per me.

A simili “cedimenti” che intaccano la forma dall'interno si avvicinano anche le puntuali aritmie e le inarcature sintattiche intra- e interstrofiche delle canzonette di Gatto a tema luttuoso, prima fra tutte *Lelio* (*La memoria felice, Poesie* 1939), dove la delicatezza del sentimento d'affetto convive con una disperazione dilaniante che indugia sugli scontri consonantici più duri («morte», «infranto», «sorte», «brullo», «ombra», «Irrrompi») e sulle allitterazioni più fitte («devastaci la vita / un'altra volta e vivi»), ampliando non tanto le possibilità tematiche del metro – già provate da Carducci – ma spingendo ancora un poco oltre i limiti espressivi concessi alla forma, facendovi pulsare un dolore che non cerca in essa un anestetico ma un sostegno all'espansione della voce:

1 La tua tomba, bambino,  
2 vogliamo sia sbiancata  
3 come una cameretta  
4 e che vi sia un giardino  
5 d'intorno e l'incantata  
6 pace d'una zappetta.

7 Era un dolce rumore  
8 che tu lasciavi al giorno  
9 quel cernere la ghiaia  
10 azzurra e al suo colore  
11 trovar celeste intorno  
12 la sera. Ora, che appaia

13 la luna e del suo vento  
14 lasci più solo il mondo,  
15 ci sembrerà d'udire  
16 nell'aria il tuo lamento.  
17 Era un tuo grido a fondo  
18 l'infanzia, un rifiorire...

19 Inventaci la morte,  
 20 o bambino, i tuoi segni  
 21 come d'un gioco infranto  
 22 rimasero alla sorte  
 23 del vento, ai suoi disegni  
 24 di nuvole e di pianto.  
  
 25 Ogni giorno che passa  
 26 è un ricadere brullo  
 27 nell'ombra che c'invita.  
 28 Irrompi a testa bassa  
 29 nel ridere, fanciullo,  
 30 devastaci la vita  
  
 31 un'altra volta e vivi.

La sperimentazione di Valeri parte invece dalle strutture esterne, irrobustendo gli schemi lievi della canzonetta con l'impiego del corposo e squadrato endecasillabo dattilico; la forma e il ritmo si fanno recipienti oggettivi della raffigurazione "anti-umanistica"<sup>859</sup> della natura, trasmettendo la propria solidità e il proprio rinnovato vigore anche all'espressione, capace di rinfrancare nell'euforia del ritmo e nella forza del lessico le soluzioni fonico-ritmiche di matrice pascoliana largamente presenti nella poesia valeriana. In una poesia come *Mattino (Crisalide, 1919)*, ad esempio, Mengaldo riconosce la presenza di un «Pascoli rassodato, meno dilabente»<sup>860</sup>:

Batte il mattino al ferrigno bastione  
 dei nuvoloni notturni: repente,  
 s'apre una lunga fessura lucente,  
 scoppia uno squarcio di fiamma più su.

Un razzo d'oro; e un sussulto, un tremore  
 d'oro per l'ombra: oro a rivoli, a onde.  
 Più in alto: spiagge di nuvole bionde,  
 calme e profonde lagune di blu.

La forma così rafforzata si presta ad accogliere con massima compatibilità entro la propria geometrica cornice un tipo di poesia oggettiva e immediata, che proprio nel metro così riconvertito trova la prima e subito evidente espressione.

Sperimentazione strofica e sillabico-prosodica sono poi presenti anche in Betocchi fin dalle prime prove canzonettistiche di *Realtà vince il sogno (1932)*. *Alla danza, alla*

---

<sup>859</sup> BALDACCI 1974, p. 115.

<sup>860</sup> MENGALDO 1978, p. 355.

*luce, ode* risulta innovata su entrambi i fronti in direzione di una forma più densa: meno superficialmente effimero si presenta innanzitutto lo schema delle rime (/a<sub>9</sub>babs<sub>8</sub>p<sub>9</sub>/) che non solo disattende il tradizionale nesso di verso sdrucchiolo più verso tronco in chiusura di strofa ma soprattutto rinuncia alla rima in sede di clausola, suggellando così assai debolmente la strofa; proprio in prossimità e in corrispondenza del confine strofico si registrano anche le più significative anomalie sillabiche e prosodiche rispetto alla base novenaria e al ritmo anfibrachico: se l'ipometria del penultimo verso sdrucchiolo si può spiegare in base al principio di parità sillabica indicato da Menichetti, è tuttavia proprio da questa alterazione dello schema versale che prende avvio anche quella del ritmo, la quale, inizialmente smorzata dall'equivalenza verticale o scalare degli accenti nel penultimo verso, si realizza pienamente in corrispondenza dell'ultimo verso anarimico. La lezione prosodica pascoliana viene qui assunta da Betocchi per dare corpo a una musicalità trattenuta, mortificata proprio nel momento in cui ne si attende la piena espansione finale sventando il «pericolo del canto», quella «gratuita o facile consolazione [...] come [...] unica possibile soluzione del nostro dolore»<sup>861</sup> cui l'io poetante rischia di cedere in una sorta di autocompiacimento del proprio sentimento e della propria creazione; il sacrificio di una parte di musicalità, sonante nei primi versi nella fonica materialità delle rime e nel regolare ritmo anfibrachico, viene così a mantenere solidamente il componimento nell'alveo della poesia oggettiva:

Tal, come in autunno le foglie	1-2	5	8
s'attorcono in clamor di venti,	2	6	8
e in marzo i suoi veli discioglie	2	5	8
la nube per cieli inclementi;	2	5	8
tale, tu danza invisibile	1	4	7
voli sui prati smeraldini.	1	4	8
E come la luce dall'onda	2	5	8
che s'apre orientale, fluisce,	2	5	8
tu voli, ed appendi a ogni fronda	2	5	8
le bende che il volo smarrisce;	2	5	8
rapita nel gorgo immemore	2	5	7
de' tuoi non saziati deliri.	2	5	8
La chiara, in sé immobile e dolce	2	5	8
caduta argentina del fonte,	2	5	8
tu invidi, abbassando veloce	2	5	8
la bianca, l'instabile fronte;	2	5	8

<sup>861</sup> BETOCCHI 1937, p. 61.

piangi, in te stessa, la labile	1	4	7
tua orma, che il nulla innamora:	2	5	8
e pensi l'arcanie tue selve	2	5	8
inobliate, dove nascesti,	3	5	8
il daino, le cerve, le belve	2	5	8
leggere, nutrice silvestri;	2	5	8
e il loro latte selvatico	2	4	7
che come luna t'inondava.	2	4	8
E allora le subite brame	2	5	8
ridesti, e lanci vorticoso	2	4	8
la tua insaziabile fame	2	5	8
di spazio, dal giglio alla rosa;	2	5	8
e splendi, qual sole effimero	2	5	7
sui languidi color del mondo.	2	6	8
Deh vola! e alle supplici erbe	2	5	8 <sup>862</sup>
conduci il tuo bianco piede:	2	5	7
tremando nel vento si perde,	2	5	8
altrove risplende, e riede:	2	5	8
tu, senza tomba, ineffabile	1	4	7
danza, che non riposi mai!	1	6	8

Dalla seconda metà del Novecento fino agli anni recenti la canzonetta, che già con Carducci era stata capace di accogliere il dramma privato facendosi sempre più direttamente carico nel corso del Ventesimo secolo di un dolore non più decantato ma vivo e bruciante, ha saputo allargare ancor più lo spettro del dicibile deputando i propri moduli cantabili allo straniamento dei contenuti gravi e tragici di respiro collettivo.

Se in simili contesti si dà sempre una gestione ironica della forma, alienata rispetto ai suoi consueti motivi, d'altro canto occorre distinguere tra diversi livelli di decontestualizzazione in cui tanta parte è agita dalla sperimentazione cui è sottoposta la forma. Rispetto all'«ironia lacrimante»<sup>863</sup> delle *Sette canzonette del Golfo* (*Composita solvantur*) di Fortini e alla trasfigurazione mitico-favolistica delle canzonette di Bandini e Magrelli, le cantilenanti e al contempo dissonanti quartine delle cinque poesie che compongono *Terra di lavoro* (Argéman, 2014) di Pusterla sortiscono un effetto più ruvidamente disturbante che sorprendentemente straniante, con certo rimando alla lingua e alla disposizione polemica delle *Ceneri di Gramsci*, richiamate fin dal titolo assegnato al gruppo, identico a quello dell'ultimo poemetto dell'opera pasoliniana, di cui il poeta ticinese cita un verso nel terzo componimento.

<sup>862</sup> Si legge con dieresi prima della tonica di «erbe».

<sup>863</sup> Cfr. FORTINI 2018, p. 573, *Considero errore* (CS), v. 4.

In Pusterla infatti la forma viene sottoposta a una trasformazione intesa a torcere in senso “petroso” la forma lieve, immettendovi una buona dose di realtà appena mediata dall’arguzia, ma un’arguzia pungente e impietosa. La cadenza della misura settenaria di base<sup>864</sup>, disturbata da continui cambi di ritmo, è nervosa, accordata com’è a ritagli frastici seccamente giustapposti; lo schema delle rime, non sempre regolare, si fonda su adempimenti ed elusioni; il lessico si apre alla realtà toponomastica e antroponomica, mentre si muove su un registro medio con punte ironiche verso l’alto ed espressionistico-colloquiali verso il basso. Queste sono le basi su cui viene tessuto il discorso sempre oscillante tra la critica rappresentazione per scorci dell’Italia meridionale e la riflessione fulminea, tra la figurazione della realtà presente e quella passata, tra una visione immobile dell’oggi e una pallidissima speranza nella parola e nella verità «per un po’ di domani»<sup>865</sup>. Se della canzonetta restano l’impronta della facile risoluzione ritmica, il riscontro ravvicinato della rima e la rapidità dell’esecuzione, se non manca talora la combinazione tra contratta cantilena e *pointe*, nell’insieme la riconversione in termini aspri prevale sul riutilizzo stranito perché i moduli della canzonetta non vengono pianamente assunti ma vengono sottoposti a un processo di indurimento. L’ironia che pure promana dal cozzo tra materia socio-politica e i facili moduli parallelistici acquista tuttavia una sfumatura pesantemente amara, caricata del veleno di uno stile verbale anticantabile e della secchezza disadorna e antimelica della sintassi.

I  
Colano dal vulcano  
Villini e quartieri abusivi.  
Più in alto le ginestre.  
Sopra: recenti lave.

Fremente distante il mare  
sotto una cappa grigia di tempesta;  
la speranza che resta  
chiama a non disperare.

A sud d’ogni pietà  
silenzi camorristi,  
a nord d’ogni ragione  
proclami di leghisti.

II  
Sotto la terra covano  
le scorie velenose.  
Sopra la terra vegliano  
le Madri dolorose.

Tutto un intero giorno  
ferme nel cimitero,  
nel nome di una figlia  
per secoli di nero.

Madri stelle dell’alba  
gridano silenziose  
sulle piazze d’Italia  
destini tormentosi.

<sup>864</sup> Il settenario è ora misura esclusiva (II), ora prevalente (I, III, IV, V) in tutti i componimenti. Solo nel terzo, tuttavia, la somma delle misure diverse dai settenari supera il totale di questi ultimi.

<sup>865</sup> Cfr. PUSTERLA 2014, p. 193, *Terra di lavoro III*, v. 22.

I vivi hanno sul palmo  
la cenere dei morti,  
sulle rovine antiche  
ulivi, tronchi storti.

Passava a Pignataro  
Lesto Francesco Flora.  
Non aveva firmato.  
Non firmerebbe ancora.

In Terra di lavoro  
fra il Volturno e Gaeta  
l'elenco dei tumori  
è stato silenziato.

Ortaggi a foglia larga  
olive e pomidori  
quando la terra spurga  
imbevuti di scoli.

Vita che non guarisce,  
morte che non finisce,  
sventura che atterrisce:  
parola, ultima gioia.

### III

Quelli che hanno tradito  
che si sono venduti.  
i compagni perduti  
che hanno o non hanno capito.

Non solo pane, dolore profondo,  
Beppe dirà a un compagno:  
spezzare anche questo nel mondo.  
Ma tu sei rame, o stagno.

Quelli che sono andati  
lontano a faticare;  
e gli altri qui rimasti  
rapaci a banchettare.

*Una luce che scopre anime:*  
ecco, ancora lui, Pasolini.  
Il vento che spazza a raffiche,  
gli sguardi dei bambini.

La luce delle candele  
non quella elettrica, cara;  
pietà mista ad orrore,  
la scuola sempre più amara.

Rossana, maestra, imbastisce  
un po' di domani per tutti,  
ma quando si abbatte un rovescio  
non sa se terranno i dritti.

Seimila fotografie,  
museo di eroismo muto.  
Gli occhi di chi per vie  
traverse è sprofondato.

### IV

Fiumana di fanghiglia,  
scoperti montaliani.  
E, sui bastioni, a Capua  
graffiti d'amore vani.

Dal pontile dei treni  
Leggi su un muro esterno:  
*voglio crepare ubriaco  
e vomitare all'inferno.*

Angela che diceva  
*e poi abbiamo fallito.*  
Voleva dire una cosa  
atroce. Sconfinata.

La canapa le pecore  
le bufale al crepuscolo.  
Una campagna sdrucchiola,  
contro un cielo corrusco.

*Olim Campania felix*  
si legge sulle carte.  
La Terra di lavoro,  
donne dal viso assorto.

Asini dentro un prato  
cani sdraiati al sole  
politici al senato  
terra che forse muore.

La sera sullo specchio  
grigio s'apposta un airone:  
sulla peschiera regia  
ombra di re borbone.

### V

Nel campo di Giovanni  
sale alla luce un sasso,  
un fossile preistorico,  
smorfia, frammento smosso;

fosse cosa di scheletro,  
freccia o punta d'antenna,  
traccia segno viatico:  
memoria che non inganna.

Memoria che resiste  
fitta come in un cuore,  
tenue come la pace  
aspra come il lavoro.

Il lavoro che manca,  
il lavoro rubato,  
il lavoro per tutti,  
il lavoro riconquistato.

Il lavoro che si potrebbe,  
la parola che ci direbbe,  
il mondo che si vorrebbe,  
la giustizia che non si farà.

Nel campo di Giovanni  
Un sasso sale a luce,  
qualcosa che conduce,  
scampolo di verità.



La tromba di un tramviere  
astronomo nel dopoguerra;  
la tomba silente dei molti  
zittiti in un pezzo di terra.

Alienante risulta invece l'impiego del metro nelle *Sette canzonette del golfo* di Fortini, dove lo scarto non si origina tanto dallo scontro tra *levitas* e materia grave, che infatti viene spesso solo abbozzata, ma tra una necessità di comprendere e di dire e l'insufficienza dei mezzi che la poesia melico-lirica mette a disposizione. Lo straniamento dunque, si materializza proprio nel mancato scontro tra tragedia e gli strumenti della poesia soggettiva, lasciando irrisolta una tensione in continuo accumulo. La forma della canzonetta appare così del tutto vana e inconsistente, incapace tanto di un *melos* pieno e spiegato, trattenuto com'è su una soglia "lacrimevole" e colpevole, quanto di abbandonarsi a una piena e scoperta parodia dei propri moduli nel sviluppare la materia tragica. Solo *Ancora sul Golfo* si sottrae a questa dinamica, adottando una prospettiva corale e assumendo su di sé – per tramite del metro impegnato dell'ode mutuato dalla *Pentecoste* manzoniana – il compito di risolvere nella forma le tensioni del contenuto e dell'espressione verbale. Tuttavia è fondamentale osservare come in quest'ultimo componimento, dove viene meno ogni residuo d'ironia tanto formale che di contenuto, si parli ormai a conti fatti, a guerra esaurita, quando anche l'urgenza del dire è venuta meno sottraendosi alla passione del singolo soggetto. L'illusione lirica, così come il suo fallimento nell'«ironia lacrimevole», possono essere lasciate da parte per adottare una pronuncia corale.

In *2 Novembre 1962* di Bandini (*Per partito preso*) e in *Su un'aria del «Turco in Italia»* (*Disturbi del sistema binario*) di Magrelli la cronaca – la crisi missilistica cubana per la prima e l'immigrazione clandestina per mare per la seconda – viene trasfigurata in chiave mitico-favolistica, raffreddando nella cantilena leggera la materia scottante. La forma, lungi dall'essere indifferente mezzo di trasmissione dei contenuti, si accorda perfettamente all'intento figurativo, concorrendo attivamente a costruire l'esatta atmosfera voluta. L'ironia mesta e pacata che promana dai due componimenti non risulta dall'impiego di una forma svuotata e logora, ma dal paradossale rapporto tra il metro della canzonetta – di cui ancora si avverte istituzionalmente un preciso ruolo – e la realtà drammatica adombrata sotto i veli dello stile e della mediazione trasfigurativa. Se in Bandini, malgrado lo scoramento del finale, la forma sembra ancora una volta

fungere da protezione, da garanzia di salvezza per i «puteli» sfuggenti «al prossimo sfacelo», quasi scongiurandolo nelle sue maglie geometriche:

I puteli notturni  
hanno sorvolato  
(cavalcando le folaghe)  
la base della Nato.

Luccicavano appena  
tra nuvole di perla  
e i rami dondolavano  
nel tempo che s'inverna.

Armi qua e là  
puntate verso il cielo!  
I puteli fuggivano  
al prossimo sfacelo.

E l'albera tremava  
nei miei occhi e nel cuore.  
Aver trent'anni e tanta  
paura e disamore!

in Magrelli l'associazione spietata e distaccata tra i figurati «Pollicini» e i morenti «clandestini», si fa, nell'immensa distanza tra immagine e realtà, metafora dell'indifferenza della visione, correlativo dell'inumano disinteresse di una «Penisola» dormiente, cui concorre la stessa cantabilità impietosa del metro:

Riposa tutta quanta la Penisola  
avvolta da una trepida collana  
di affogati. Ognuno di loro è una briciola  
fatta cadere per ritrovar la strada.

Ma i pesci le hanno mangiate e i clandestini,  
persi nel mare senza più ritorno,  
vagano come tanti Pollicini  
seminati nell'acqua torno torno.

La cantilena, nell'enorme scarto tra se stessa e il dramma, resta anche una delle soluzioni più efficaci sia per scongiurare il rischio dalla retorica, dichiarando esplicitamente nel rovesciamento l'inadeguatezza della parola, anche di quella grave, sia per sottolineare, a partire da questa stessa insufficienza, l'incommensurabilità della

tragedia, restituendo attraverso la rinuncia a una razionalizzazione *via affirmationis* il sentimento di un'inquietudine sottile, insinuante e irrisolvibile.

Dall'impossibilità di raccontare la tragedia dalla prospettiva del «civile occidentale» dall'«occhio consensuale», per fuggire il rischio di una falsa immedesimazione<sup>866</sup>, De Signoribus in *Memoria del chiuso mondo* (2002) affida ancora una volta a un ritmo da nenia il compito di raccontare i drammi della storia contemporanea, specificamente quelli della guerra in Afganistan, demandandone il punto di vista ai piccoli «sgranatelli», le vittime inermi del conflitto.

L'inerzia trocaica dell'ottonario, di rado inceppata in aritmie, contraccenti o ipo- e ipermetrie, restituisce mimeticamente l'incalzare degli eventi, il susseguirsi degli atti prodotti e tanto rapidamente fagocitati dal tritacarne della storia, fino al ripiegarsi di quel mondo, «rinchiuso formicaio / [...] incendiato dal becchino», su se stesso, fino al cancellarsi «senza pena» del «respiro rimembrante», nell'indifferenza, o peggio, nel plauso del mondo occidentale (79-96):

colpi in testa colpi in schiena  
va la vita alla bilancia...  
nulla vieta che una piuma  
valga più della tua lingua  
e il respiro rimembrante  
si cancella senza pena

la vendetta ora è normale  
dice chiaro il comandante  
mentre il bianco generale  
parla stanco e intermittente...  
e la gente meno sente  
meno vede meglio sta

nel fortino abbarbicato  
il rinchiuso formicaio  
è incendiato dal becchino  
il tribale mugiaidino  
sotto l'occhio consensuale  
del civile occidentale.

Eppure, quando la «tiritera infantile»<sup>867</sup> si eleva rispetto alle «cingolanti musicchette / dei sonori vincitori», vv. 71-72, sgorga un'invocazione (vv. 97-102):

---

<sup>866</sup> Cfr. CAVALLETTI 2002.

<sup>867</sup> Ivi, p. 41.

oh, persona se apparissi  
là e altrove, altrove e là!...  
e parlassi coi profeti  
delle varie civiltà...  
strapperesti le parole  
della falsa santità!...

Da questa preghiera si sviluppa poi, «dentro l'orrore, [...] un nucleo ereditabile e trasmissibile di socialità solidale»<sup>868</sup> (vv. 131-132):

seminare il vero te,  
nuovo mondo, senza re.

La “filastrocca infantile”<sup>869</sup>, dunque, oltre a svincolare l'autore da ogni pretenziosità retorica, oltre a metterlo al riparo dal rischio della falsità, si fa portatrice di valori universali, frutto del lutto e della sofferenza, diventando linguaggio oracolare («l'annuncio nuovo è dono / solo dopo il sacrificio...», vv. 129-130).

Sommamente ironico è l'utilizzo che della forma pratica Noventa, il quale cala in una «musicalità di convenzione» la propria materia “raziocinante e sentenziosa”, sortendo contemporaneamente effetti di straniamento formale, raffreddamento tonale e di distacco dai contenuti<sup>870</sup>. Non si osserva tuttavia in Noventa quell'«ossequio» anacronistico dei metri che prefigura Giudici nella sua ricostruzione sulla «gestione ironica» della forma: il poeta veneto infatti non recupera mai in modo inerte gli stessi metri ma sottopone la canzonetta a una sperimentazione costante, rispondendo in questo modo tanto a una personale esigenza di libertà espressiva tanto alla necessità di adeguare all'immediatezza dell'ispirazione e dell'esecuzione – coincidenti nella dimensione orale che caratterizza l'opera noventiana – la forma, adattata comunque secondo alcuni macro-modelli compositivi<sup>871</sup>. Il «desiderio di giocare sulla forma al di là o comunque “sopra” le istituzioni metriche»<sup>872</sup> si traduce talora in una primazia della forma sul contenuto, il quale viene a trovarsi come “bloccato” nelle spire del

---

<sup>868</sup> ZINATO 2005, p. 63.

<sup>869</sup> GIUDICI 2002, p. 29.

<sup>870</sup> FORTINI 1956, p. 78.

<sup>871</sup> Cfr. PRALORAN 1991: 560-564.

<sup>872</sup> Ivi, p. 560.

significante. Da questo rovesciamento di gerarchie scaturisce una diversa e più forte ironia che paradossalmente proprio attraverso la sperimentazione si avvicina di più al concetto di «gestione ironica» proposto da Giudici. L'ironia si origina così dalla forma medesima, resa ancora più vacua dalla sperimentazione, ma una più sottile ironia viene veicolata dallo stesso metro non tanto verso uno specifico contenuto quanto verso il valore generale da attribuirsi alla poesia. Pure svuotata, dunque, la forma sa ancora una volta essere comunicativa: proprio mostrandosi nel suo gratuito fiorire essa viene infatti a confermare uno dei più basilari assiomi noventiani, vale a dire che la poesia «non ha tutti i diritti»<sup>873</sup> e non può andare «Oltre i so limiti», non può cioè vantare un forte potere conoscitivo né pretendere di esprimere tutto. Per Noventa, insomma, la poesia è, con Raboni, «rifugio e [...] superiore diletto, in contrasto con il rovesciamento della vita nella poesia operato [...] dai grandi poeti del Novecento»<sup>874</sup>. Emblematico in questo senso è una poesia come *Cofà barche... (Versi e poesie)* la quale «tende a rinchiudersi progressivamente in se stessa risolvendo in modo contrappuntistico tutte le possibili variazioni»<sup>875</sup> del modello strofico e del motivo tematico iniziale, rinunciando al contempo nella sua ossessiva ripetitività a qualsiasi cantabilità canzonettistica; anche il contenuto, inoltre, concorre qui a sottolineare i limiti delle «parole preparàe», incapaci di elevarsi se pure di poco sopra il «gnente»:

Cofà barche, che, ligàe  
 Se agitasse inutilmente,  
 Le mie ore desperàe  
 No' prevalga ne la mente.

Nei me versi incaenàe,  
 Le trsacino tra la zente.  
 Quante dògie sofegàe,  
 Oltre i visi de la zente!

Quante àneme danàe,  
 Che ne parla umanamente!  
 'Ste parole preparàe  
 No' me inalzi fra la zente.

---

<sup>873</sup> FORTINI 1956, p. 77. Cfr. NOVENTA 1986, p. 65, *Mi me son fato...: «Mi me son fato 'na lengua mia / Del venezian, de l'italian: / Gà de sti diritti la poesia, / Che ven dai lioghi che regna Pan. // La ghe n' à altri, no' tuti credo, / Se ben par ela se pol morir: / No tuto quello che penso e vedo / Vol i me versi spiegar e dir... // Ma la parola che pur me resta / Xé sugerirve: çerché più in là: / El Pìe-de càvara, in vogia o in festa, / Oltre i so limiti no' 'l xé rivà.»*

<sup>874</sup> RABONI 1961, p. 38.

<sup>875</sup> PRALORAN 1991, p. 553.

Persuadéme del me gnente,  
Bele àneme danàe!  
Le mie ore desperàe  
Se consumi in te sti gnente.

Programmaticamente ironica è la gestione della forma canzonetta in Giudici. Esempio il caso di *Mi chiedi cosa vuol dire* (*La vita in versi*, 1965), dove allo straniamento della forma piegata a scopi lirico-didascalici si accompagna un trattamento intrinsecamente ironico del tema dell'alienazione:

Mi chiedi cosa vuol dire  
la parola alienazione:  
da quando nasci è morire  
per vivere in un padrone

che ti vende – è consegnare  
ciò che porti – forza, amore,  
odio intero – per trovare  
sesso, vino, crepacuore.

Vuol dire fuori di te  
già essere mentre credi  
in te abitare perché  
ti scalza il vento a cui cedi.

Puoi resistere ma un giorno  
è un secolo a consumarti:  
ciò che dai non fa ritorno  
al te stesso da cui parte.

È un'altra vita aspettare,  
ma un altro tempo non c'è:  
il tempo che sei scompare,  
ciò che resta non sei te.

La gestione ironica della forma interessa senz'altro anche tutti quei casi in cui il metro viene piegato in senso narrativo e pseudo-teatrale, vincendo la tendenziale brevità del metro e superando i limiti di genere.

Si è detto del recupero narrativo degli schemi della canzonetta in Giotti, assiduo frequentatore degli schemi astrattamente riconducibili al tipo /PAAB : PCCB/, sottoposto nelle *Stòrie* (*Caprizzi, Canzonette e stòrie*, 1928) a torsione e reinvenzione. La necessità discorsiva, infatti, non solo comporta l'apertura metrico-sintattica della strofa oltre la coppia di emistofe ma interviene modificando la tradizionale morfologia

della stessa. Si registrano infatti in Giotti schemi del tipo /PaaB<sub>t</sub> : PccB<sub>t</sub>/ che, conformemente alla necessità di allargare il respiro frastico, inseriscono in sede incipitaria di emistrofa un secondo endecasillabo oltre a quello normalmente presente in sede finale nelle sub-unità strofiche. Rarissime infatti sono le odi-canzonette settecentesche che concentrano più di due endecasillabi, uno per emistrofa, nelle coppie strofiche geminate a base tetrastica, ammettendone in tutto quattro solo dal pentastico geminato in su<sup>876</sup>. Si considerino inoltre le ovvie ricadute in termini di *levitas* nell'incominciare la strofa su verso lungo piuttosto che su verso breve, contribuendo in questo modo fin dal primo sguardo a sottrarre lo schema dall'alveo melico-lirico e a proiettarlo in ben altro dominio. Si esemplifica coi vv. 49-64 di *Emilia Beccatelli* dove alla torsione narrativa dello schema si accompagnano la frantumazione e l'inarcatura dei versi ad opera di una sintassi scalena, procedente per giustapposizione di segmenti frastici puntuti; *enjambement* interstrofici eludono i confini interni ed esterni delle coppie geminate rendendo le rime di collegamento, già sminuite nel loro ruolo dalla natura corpuscolare delle particelle cui appartengono, assai poco percepibili:

Marzo, pa' andarse a cior in zità ombrele,  
 la 'spetava. Quel mese  
 visto, là in quel paese,  
 mi lo go tante volte. Ancora xe

ulivieri e zipressi solo; case,  
 strade che gira, ancora,  
 come prima vien fora;  
 e le vide butade zo le xe

che le par morte. Ma qua e là za i poda;  
 e qua e là xe i tocheti  
 de pra novi e i colpeti  
 de sponga d'i àlbori fioridi. Su,

sul ziel, la tore rossa se vedeva;  
 la zità in fondo bassa.  
 Tuto vien; e anca passa  
 po' tuto; e anca quel giorno xe vignù.

In tempi ben più recenti è stato Claudio Mari a fare un uso narrativo di uno schema tipico dell'ode-canzonetta settecentesca; in *Anacreontica per nozze*, datata 1986 e contenuta nella recente raccolta einaudiana *Dalla cripta* (2019), viene infatti a servirsi

---

<sup>876</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 29 e n. 10.

con intento ludico della cosiddetta strofa savioliana<sup>877</sup> (/sasa/). Il titolo metrico rivela esplicitamente il carattere d'occasione della poesia, omaggio per le nozze degli amici Paola Melo e Fabio Danelon che, in un'ipotetica Arcadia, vengono raffigurati nei panni della ninfa Pomona e del satiro Barbante. Dal metro allo stile, dalla convenzione letteraria al linguaggio, tutto rimanda – non senza una certa leziosa ricercatezza – alla maniera delle odi-canzonette settecentesche. Del componimento di centosedici versi che mette in scena, secondo il *cliché* arcadico, la cattura della ninfa da parte del satiro che ne farà la propria sposa, si esemplifica coi primi quaranta versi:

Non pianse tanto Argolide  
allor che la regina  
salpò col drudo Paride  
di notte a la marina,

né men l'arsa Sicelide  
si dolse in sua gran mole  
del furto di Persefone  
signora delle viole,

di quant'odesi gemere  
pietosamente afflitta  
la gran cittade insubre  
che Mediolano è ditta.

Sai tu la nuova orribile?  
La figlia sua più bella,  
Pomona la versatile,  
già bagnasi nel Mella.

Più non riluce il fulgido  
grazioso suo semblante  
pei vial de la metropoli:  
sol luce per Barbante.

Ma orsù il caso patetico  
lasciatemi cantare,  
ancor ch'ai cor più teneri  
èlica stille amare.

Estuava la canicola  
quel giorno che Pomona  
si dipartì volubile  
in cerca d'aria buona.

La spinse il fato invido

---

<sup>877</sup>Cfr. BELTRAMI 1991, p. 139.



nel borgo di Garniano,  
residuo palafittile  
dell'evo archeocembriano.

Vide lo speco cerulo  
la ninfa accalorata,  
e brama irresistibile  
nudrì d'una nuotata:

sciolse la veste serica  
(nessun – pensò – mi guarda)  
e con movenza agile  
si tuffolò nel Garda.

A schemi più basici guarda invece agli inizi del secolo Gozzano, il quale si serve di quartine rimate di settenari pressoché esclusivamente melici a «compenso e contenimento»<sup>878</sup> della materia narrativo-descrittiva. Se il frequente impiego di versitornello conferisce al dettato l'andamento della filastrocca, il frequente intercalare di strofe ritornellanti ha il pregio di rallentare momentaneamente il flusso del racconto aprendovi nicchie lirico-riflessive che mettono in rilievo, dietro ai fatti, i sentimenti e i pensieri degli attori in scena.

Proprio a Gozzano, così come a Saba<sup>879</sup>, guarderanno, a distanza di decenni, le quartine narrative di versi brevi a base sette-ottonaria di Giudici; del primo il poeta verrà a derivare la vivacità mimica e l'arguzia ironica, come si osserva ad esempio in *Altri particolari* (*Lume dei tuoi misteri*, 1984); dal secondo mutuerà invece la capacità di sfumare il racconto in una discorsività pacata che ben s'accorda in *Semiante* (*ibidem*) alle atmosfere soffuse del sogno e del ricordo, filtri prediletti dallo stesso Saba per mediare la narrazione:

*Altri particolari*

Però ci sono dei vuoti  
Ed egli indaga ancora –  
Salimmo per un caffè  
Tutto è chiuso a quell'ora

La casa aveva i muri  
Tinti di fresco bianchi

*Semiante*

Da molti mesi un mesto sogno  
Avevo da raccontarti  
Nel quale tu mi comparivi  
E io temevo di guardarti

Non con il viso tuo di quando  
Già sento un grigio di tempesta

---

<sup>878</sup> MENGALDO 1978, p. 92.

<sup>879</sup> Una tendenza narrativa, sia pure filtrata attraverso il ricordo e subordinata funzionalmente all'effusione lirica, si ravvisa appunto nelle canzonette sabiane di *Preludio e canzonette* che più spazio concedono alla misura endecasillabica.

Arredo da arrivato  
I ricchi mobili pesanti

E con la tua la confrontavo  
Dimessa e quasi mesta  
Ma forse lo penso adesso  
Chissà cos'avevo in testa

Parlammo di solitudini  
Poi di teatro poi di niente  
Gli dissi – tu che non mi piaci  
Tu così poco intelligente

È stato lì precisamente  
Che mi ha stretta e baciata  
Mi ha presa come se dormissi  
Non chiesto né rifiutato

E cosa altro aggiungere –  
fingevo un'aria divertita  
Lui si appartò per un istante  
E di soppiatto sono uscita

Mattiniere salivano  
Voci su dalle scale –  
Fui per brevi attimi incerta  
Se andare avanti o tornare.

.....

Negli occhi sommersi e spenti  
Nel tuo distrarre la testa

Verso il paese senza luogo  
E al punto che mai sarà  
Quel punto uguale al suo contrario  
Dove è stretta la verità

Eri in un chiuso vano e alto  
Avevi un viso di dolore  
Tu mi guardavi mi parlavi  
Ma non udivo le parole

Benché volevo accarezzarti  
Supplicarti – non far così  
Mi fai piangere, assomigli  
Senza il sorriso ad Arletty

Perdona la mia paura  
Mio solo grande peccato –  
Per quell'inezia che divide  
Ciò che non è da ciò che è stato

Ma le mie mani erano aria  
Non ti potevano tenere –  
Del sogno restò soltanto  
Un sale di lacrime vere

Con te nel chiuso vano e alto  
Da me volata via –  
Io nel mio letto steso e stanco  
Fra l'enigma e la bugia.

Più complesso è il recupero dell'intelaiatura formale del metro a fini narrativo-teatrali in Delio Tessa. Gli schemi «da canzonetta»<sup>880</sup> prediletti dall'autore vengono infatti piegati a esigenze anti-liriche che nel tempo mostrano un'evoluzione dai modi del «dialoghetti»<sup>881</sup> e del racconto eterodiegetico degli albori verso un tipo di narrazione autodiegetica in cui il poeta è «protagonista, attore secondario o mero testimone oculare»<sup>882</sup>. A questo sviluppo va parallelamente la progressiva decostruzione formale delle «quartine di sette- o ottonari rimate *abba o abab*»<sup>883</sup>, la quale riflette a sua volta un tipo di narrazione discontinua, intermittente, soggetta ai sussulti e alle suggestioni della psiche. Ciò che tuttavia maggiormente cambia dal primo all'ultimo periodo della

<sup>880</sup> MENGALDO 1978, p. 453.

<sup>881</sup> NOVELLI 2001, p. 130.

<sup>882</sup> *Ibidem*.

<sup>883</sup> MENGALDO 1978, p. 453.

produzione poetica dell'autore, vale a dire dall'anteguerra agli anni Trenta, è lo svincolamento della forma da rigide regolarità sia sillabiche, pur entro i limiti dell'endecasillabo, sia strofiche, dando vita a componimenti dalle strutture più o meno decisamente rilassate. Accanto all'allentamento dei suddetti istituti negli anni Trenta si abbandonano pressoché definitivamente le cadenze inerziali e monotone degli inizi per adottare, come accade nella seconda parte di *De là del mur*, un modello ditirambico in cui «l'assoluto divieto di una qualsivoglia continuità ritmica»<sup>884</sup> viene perseguito attuando molteplici accorgimenti. In primo luogo attraverso i «“bianchi”» tipografici, vero e proprio stilema dell'ultimo Tessa, i quali «aprono continue e imprevedibili voragini tra i versi, e alle volte separano emistichi di uno stesso verso»<sup>885</sup> al fine di segnalare un cambio di battuta o una pausa, per suggerire una nuova intonazione o per isolare un lacerto di testo, per dare rilievo a una parola o per farne risuonare il timbro. Ciò che in ogni caso viene a crearsi è una rottura del ritmo, ricostruibile solo a prezzo di forzature che oppongono una ragione metrica astratta al «disporsi nel tempo del sillabato»<sup>886</sup> tessiano. Scrive in proposito Novelli:

con simili procedimenti il metro viene ridotto a convenzione, si trasforma in un ossequio estrinseco del metrema: alle misure versali proposte resta insomma nulla più di un'esistenza astratta, “per l'occhio”, almeno se eseguiamo quelle pause che Tessa senz'altro sentiva necessarie e a cui peraltro si è spesso obbligati dai giri sintattici (con tanto di frequenti “rinforzi” interpuntivi). [...] Il ricorso sistematico alle spezzature – sulla falsariga di Pascoli e Gozzano – si presenta assai invitante a chi, come Tessa, intenda incrinare le strutture metriche proposte.<sup>887</sup>

La spezzatura del verso e dunque del ritmo, sulla quale influiscono inoltre l'insistenza su «serie di ostinati monosillabi» e la presenza di «cascate interpuntive»<sup>888</sup>, oltre a produrre un effetto del tutto «anticantabile»<sup>889</sup>, ha significative ripercussioni sul modo di condurre e restituire la narrazione la quale procede «per intermittenze e spezzoni disarticolati e poi montati, brandelli di vita, con continue digressioni, interpolazioni, alternanze di “voci”»<sup>890</sup>. Sono proprio i varchi tipografici a creare, ad esempio, lo spazio «per innestare nel vivo dei testi materiali eterogenei come canzoni,

---

<sup>884</sup> NOVELLI 2001, p. 122.

<sup>885</sup> Ivi, p. 105.

<sup>886</sup> Ivi, p. 122.

<sup>887</sup> Ivi, p. 107.

<sup>888</sup> Ivi, p. 122.

<sup>889</sup> MENGALDO 1978, p. 453.

<sup>890</sup> Ivi, p. 454.

filastrocche, rumori del traffico, o anche litanie in latino»<sup>891</sup>, saldandoli in continuità coi versi secondo una tecnica che Isella fa risalire alla tragedia dannunziana *La nave*<sup>892</sup>, contribuendo in questo modo alla rappresentazione sincronica della complessità del reale. Il montaggio di piani narrativi diversi e non gerarchizzati, l'intrecciarsi delle voci, l'oscillazione dei tempi verbali e diversi altri aspetti della narrazione vengono dunque veicolati attraverso una forma capace di esplodere e sfaldarsi seguendo i continui sussulti e scarti di una narrazione in sé disgregata e anti-discorsiva. Culmine compositivo dell'ultima fase della poesia tessiana è la seconda parte di *De là del mur*, risalente alla prima metà degli anni Trenta<sup>893</sup>, in cui, dopo la precedente rievocazione dell'allontanamento in bicicletta dalla città di Milano verso la campagna, si vengono a intersecare e sovrapporre le impressioni, le fantasie, le voci e gli incontri che accadono al poeta a Mombell, cittadina che ospita il manicomio milanese. Qui il soggetto, assorbito dall'alterità del mondo che si dischiude tra le mura della clinica, immagina di poterle superare raggiungendo una realtà dove gli è possibile «liberass / di penser... andà in oca» (vv. 247-248), e dimenticarsi «del Roveda, di Edison / che tracolla...la gent / balenga, i scagg de guerra» (vv. 250-252), tanto da poter abbandonare perfino la propria identità («Mi seri fors “quel tescia” / del Milio, sceticasc / troia d'on advocatt / giudes conciliador?... / chi se regorda ammò / alias de quell che seri?...», vv. 254-259) e acquistarne una nuova, quella del folle («chì sont el Matt», v. 262). In accordo al contenuto le strutture del metro e della narrazione subiscono quindi un processo di liberazione, che investe tanto la prosodia quanto l'ordine razionale e cronologico del racconto, cui lo stesso rilassamento metrico concorre. La forma segue infatti i sussulti di una coscienza che va e viene tra epoche diverse accostando e sovrapponendo momenti ed eventi lontani tra loro, mescolando sogni, ricordi, ambienti, voci e canzoni. Emblematico in questo senso il passo in cui il poeta, suggestionato dall'immagine di uno spazio aperto suggerita dalla parola «Mombell», rievoca il ricordo di un prato visto in sogno. Il richiamo dell'esperienza onirica si rivela difficoltoso, configurandosi come tentativo di separarne e purificarne gli elementi dall'intorbidamento provocato dalla faticosa nottata, tormentata dai rumori e dalle vibrazioni del soffitto per l'agitarsi dell'inquilino del piano di sopra («-Vanni!-»). Il racconto si sviluppa dapprima

---

<sup>891</sup> NOVELLI 2001, p. 106.

<sup>892</sup> ISELLA 1985, p. XXII.

<sup>893</sup> Cfr. la nota metrica di Isella al termine della poesia in TESSA 1985, p. 224.

all'imperfetto, «Me seri dessedaa / con tant de grinta, in luna / stramba e in setton sul lett», vv. 116-118, per poi virare al presente della forma diretta seguendo i pensieri del protagonista in quella notte: «...tas ch'el se quietta giò... / (forsi el mangia un limon... / o fors...) / ...ma, no... / sent ch'el se moeuv ammò, / ch'el torna a camminà!», vv. 127-131. Prima che il sonno sopraggiunga la ricostruzione dei movimenti di Vanni si compatta in sequenze versali di una certa corposità:

132 L'è in de quell fond de tomba  
 133 di sò penser ch'el luma,  
 134 el tasta  
 135 e come se l'andass  
 136 adree a ona nastà...  
 137 ... sèntel adess ch'el va  
 138 in sala... de là.

139 Alla mattina poeu,  
 140 alla mattina dopo...  
 141 gh'è lì di numeritt  
 142 in su ona carta scritt...

143 ... «ooh... bell!...»  
 (... Nott... sogn...)

fiao

144 de la mamma che dorma...

145 Ma se 'l plafon el scrizza  
 146 (presonee che cammina...  
 147 cammina)  
 148 disfi che l'è torna  
 149 de chì,  
 150 per dopo la mattina  
 151 quand el se desgarbia  
 152 trovass in del ciffon  
 153 quell'orinari ras  
 de pissa...

154 ... «ooh... bell!!!!...»

Di tanto in tanto, tuttavia, questi agglomerati vengono interrotti da versi isolati e spesso spezzati a gradino che introducono alcuni elementi di disturbo: nuovi rumori da interpretare, come le esclamazioni dello stesso Vanni (vv. 143 e 154) che influenzano le interpretazioni del protagonista, il battere delle ore notturne del «pendolo

monosillabico»<sup>894</sup> («...Nott...sogn...», v. 143) e il respiro di un terzo personaggio («fiaa / de la mamma che dorma...», vv. 143-144). Questo incedere per frammenti di impressioni e sensazioni sarà la maniera dei versi immediatamente successivi, quando il sonno sopraggiunge e la percezione diventa via via più sfumata e intermittente:

155 (Nott... sogn... nott...)  
... i pee,  
156 i pee...  
157 sent qui pee... mi senti  
158 sul cô  
159 fintant che m'indormenti  
adree...  
(... nott... sogn...)  
160 ... voo giù,  
161 giù...  
162 – tenebror de sepolcher! –  
(VVanni!)  
163 qui pesciatoni  
164 to...  
(VVVanni!)  
165 qui cappelloni  
166 negher... qui cascianivol...

Il poeta discende nella morsa del sonno seguendo il movimento ondulatorio di inarcature in equilibrio su inneschi e *rejet* puntiformi, costituenti spesso gli unici elementi del verso («[...] ...i pee, / i pee...», vv. 155-156, «[...] ... voo giù, / giù...», vv. 160-161, «[...] qui pesciatoni / to...», vv. 163-164). L'entità versale è infatti ormai pulviscolare: lunghezze minime fluttuanti nel bianco della pagina, spezzate a gradino o diluite dai puntini sospensivi, e versi isolati da parentesi sono l'immagine di una metrica polverizzata come i pensieri di una coscienza ormai offuscata dal sonno.

Tra i modelli che Novelli segnala per questa seconda parte di *De là del mur* vi è, «senza arrivare a supporre meccaniche derivazioni dirette», la strofe lunga dannunziana, «basata sull'incondizionato alternarsi di misure comprese tra il ternario e il

---

<sup>894</sup> Cfr. la nota di Isella in *ivi*, p. 192.

decasillabo»<sup>895</sup>. Malgrado le notevoli divergenze, *in primis* il mancato isostrofismo e la bassa frequenza delle più inflazionate lunghezze usate nelle strofi lunghe dannunziane, senaria e novenaria, alcuni tratti di continuità rispetto al supposto modello possono essere rilevati. Se, ad esempio, nella *Pioggia nel pineto*, pur nell'assenza di schematicità, ogni verso risulta rimato, anche in Tessa, ad eccezione di alcune terminazioni irrelate, la maggior parte dei versi presenta questo fenomeno; significativa inoltre la presenza di corrispondenze interne, atte a rilevare, piuttosto che la lunghezza versale, le singole parole e i rapporti sonori e logici tra queste, come sovente accade in D'Annunzio ed esemplarmente ne *L'onda*, dove una fitta trama di parallelismi, rime interne e altre figure di suono mettono in rilievo le singole parole, i loro suoni e legami semantici<sup>896</sup>. Esempio a questo proposito l'*incipit* della sezione ma un qualsiasi altro passo può essere preso a campione. Si osservino ad esempio i vv. 172-185<sub>a</sub>:

172 ... quell de vèssom insognAA  
 173 ch'el Gianetti... el Vanni e el Cros  
 174 pascolaven in d'on prAA,  
 175 mutignaven... (crU... crU... crU...)  
 176 e savevi...  
 177 che quell pradesell rapAA  
 178 l'era giUsta... e quella mUra...  
 179 (... crU... crU...)  
 180 quella riga... bianca... longa...  
 181 ... longa... e de qui trij  
 182 vUn col pUgn alla muraja...  
 183 – pUmm... pUmm... pUmm... –  
 184 (al de là del mUr cantaven!)  
 185<sub>a</sub> – pUmm... pUmm... –

Ma è forse soprattutto attraverso il *Meriggio* alcyonio che D'Annunzio funge in qualche modo da antecedente, accanto a Pascoli, per una delle soluzioni formali più frequentemente adottate da Tessa nella sua ultima fase poetica: la spezzatura interna del verso breve e il suo trattamento prosastico, fenomeni per altro osservabili, come si è visto, in *Gorgon (La Chimera, 1890)*. Rispetto alle altre strofi lunghe, *Meriggio* si presenta infatti ricco di brusche spezzature interne, segnalate dalla punteggiatura, e di spigolosi *enjambement*. Complice anche un certo lessico impoetico, fonicamente duro e sillabicamente denso, tale da determinare una distribuzione non sempre armonica degli

<sup>895</sup> NOVELLI 2001, p. 121, testo e n. 61.

<sup>896</sup> Cfr. GIOVANNETTI-LAVEZZI 2010, pp. 74-75.

*ictus*, il trattamento ritmico dei versi, guastato da contraccenti, può dunque risultare talora anticantabile:

1 Mezzo il giorno  
2 sul Mare etrusco  
3 pallido verdicante  
4 come il dissepolto  
5 bronzo dagli ipogei, grava  
6 la bonaccia. Non bava  
7 di vento intorno  
8 alita. Non trema canna  
9 su la solitaria  
10 spiaggia aspra di rusco,  
11 di ginepri arsi. Non suona  
12 voce, se ascolto.  
13 Riga di vele in panna  
14 verso Livorno  
15 biancica. Pel chiaro  
16 silenzio il Capo Corvo  
17 l'isola del Faro  
18 scorgo; [...].<sup>897</sup>

Similmente, in Tessa spezzature e inarcature dei versi rappresentano la norma. Il carattere spesso cataforico dell'*enjambement*, che costringe a una lettura di legato tra innesco e *rejet*, fa sì che gli *ictus* contigui, evitati all'interno del verso andando a capo, vengano comunque percepiti intersversalmente:

199 Pantopon... Calminn... gh'òo via  
200 mi do parolett per ti  
201 ch'hin on Sedobroll... on Dial...  
202 che te calma... che te mett  
203 quiett...  
204 ... arbor – pensa – on pradesin  
205 verd;  
206 ... arbor – varda – ona finestra  
207 averta su qui primm  
208 butt...

Da questi pochi esempi si comprende come nell'ultima fase poetica di Tessa delle quartine rimate di sette-ottonari degli inizi resti ben poco: non solo il verso breve viene infatti piegato a una finalità del tutto estranea al ventaglio di funzioni normalmente ad esso assegnate dalla linea maestra della tradizione letteraria italiana, ma viene

---

<sup>897</sup> Si cita da D'ANNUNZIO 1984, p. 484.



soprattutto stravolto per vestire un profilo più duttile, capace di aprire le proprie maglie alle varie necessità della narrazione.

Tra forma e dissoluzione, «tra i ritmi dell'ode-canzonetta e quelli di un canto più disteso e intimo» si è mossa in anni recenti Bianca Tarozzi ne *La buranella* (1996), dove, nelle prime poesie ambientate al tempo dell'infanzia, «ci si imbatte in un ritmo arcadico [...] con strofette di endecasillabi e settenari a rime facili e sonore»<sup>898</sup>. Nella seconda e quarta parte di *Inverno al Ginnasio Minghetti* si possono incontrare, ad esempio, vivaci quartine connesse da rime tronche la cui cantabilità non tarda però a incrinarsi nell'elusione della rima e in costrutti prosastici e colloquiali:

## II

109 Certo, ci si poteva innamorare  
110 di qualcuno... di chi?  
111 Non dei compagni della quarta C,  
112 non di Saint Preux...

113 E perfino il fioretto mi tradì:  
114 lasciai il corso,  
115 ero carente di  
116 «preparazione atletica adeguata».

## IV

45 leggevo accovacciata  
46 in poltrona, sul letto,  
47 sul tavolo da stiro, al gabinetto  
48 e leggevo di tutto:

49 Brontë e Banti,  
59 Dostoevskij e Zola,  
51 Puškin e Gogol',  
52 Melville e Dumas.

53 «Ebbene, come va?»  
54 Mi chiese il Montanari del suo umore  
55 più benevolo, quasi con amore.  
56 «Va... bene. Non c'è male.

Il passo della canzonetta, tuttavia, non manca d'imprimere alle strofe l'orma degli schemi della tradizione, come accade ad esempio ne *Il castello*, dove il primo

---

<sup>898</sup> RONCEN 2017, p. 64.

endecasillabo dell'ottava strofetta è sdrucchiolo e dove tutti i restanti settenari risultano più o meno perfettamente rimati (34-37):

Era un castello piccolo, domestico  
quasi, neppure nOSTrO  
ma era quiETO, nascOSTO  
dalle siepi, segrETO.

O come si verifica anche nella penultima poesia del libro, *I burattini*, nella cui quarta sezione ai vv. 22-25 si legge

*Calma, grazia agilissima  
leggerezza ideale  
nessun uomo mortale  
è tanto delicato, tanto lieve!*

dove la formula rimico-sillabica ricorda quella delle emistrofe delle stanze geminate del tipo /saaB<sub>t</sub> : sccB<sub>t</sub>/ che si possono trovare ad esempio in Frugoni<sup>899</sup>, salvo disattendere tanto nella clausola piana tanto nel proseguo della seconda metà della strofa («*Mai la passione / confonde questi cuori manufatti / propriamente perfetti in quanto vuoti*», vv. 26-28) la struttura inizialmente suggerita.

Geometrie simili si ritrovano anche nei poemetti di Ruffilli; in *Prodotti notevoli* (*Piccola Colazione*, 1987), ad esempio, la narrazione polifonica ai vv. 86-102 viene per un momento interrotta per lasciare spazio al lacerto di un tema svolto in classe, articolato in sequenze di versi brevi per lo più rimati che ora chiudono su tronche tra loro in rima (vv. 90 e 99), ora iniziano su sdrucchiole anarime (v. 91):

*...sono tutti d'accordo  
che il mondo è cambiATO  
e che lo studio è diventATO  
il problema numero uno  
per la gioventÙ.*

*Oggi, con le macchine  
col progresso della sciENzA,  
l'ignorante è spaesATO  
nella civiltà modErNA...*

*...di noi*

---

<sup>899</sup> Cfr. ZUCCO 2001, p. 138, tipo 2.4.1.

quando saremo grandi,  
cosa faremo mai  
che cosa non fare EMO.  
Il tempo stringe sempre piÙ.

...per ritrovarci un giorno  
a nostro agio, spErO,  
nel **mondo** in cui vivrEMO.

Nello stesso poemetto non mancano poi passi ritmicamente inerziali, tutti tessuti su moduli paralleli e tramati fittamente di rime, entro e in punta ai versi, di allitterazioni e paronomasie che associando termini antitetici rivelano il gusto per il gioco verbale e il non-*sense* tipico della filastrocca:

Vita vivente stato  
patente latente  
azione funzione  
diaframma del nulla  
dal nulla  
muscolo diastole.  
Vita vagante stato  
incitante inibente  
azione ragione  
nesso catena  
muscolo sistole.  
Vita fluente stato  
stagnante corrente  
azione scissione  
parte mischia miscuglio  
combinazione.<sup>900</sup>

Piena che porta  
che piega che smonta  
da sponda a sponda  
che cala che salta.  
Onda che prende  
che piomba e dilaga  
che versa che fonde  
che spande  
che dissipa avvolge  
congiunge.<sup>901</sup>

Più spiccatamente teatrale è invece la vocazione della palazzeschiana *Lasciatemi divertire* (*L'incendiario*, 1910), sottotitolata *Canzonetta*, tutta giocata su incalzanti interrogative e sull'ostentazione di un dialogo "parlato" quasi gesticolante, su una teatralità che spesso si risolve, con Mengaldo, «nell'inerzia meccanica della filastrocca»<sup>902</sup> L'autore, mentre libera la forma dal vincolo sillabico, strofico e rimico, plasma una cantilena giocata prevalentemente su versi brevi e liberamente rimati, in cui la mimesi del parlato si concretizza nei frequenti cambi di soggetto e di punti di vista, nei discorsi diretti mai introdotti da virgolette, negli imperativi esortativi, nelle

---

<sup>900</sup>RUFFILLI 2006, p. 154.

<sup>901</sup>RUFFILLI 2006, p. 156,

<sup>902</sup>MENGALDO 1978, p. 50.

interrogative, nell'adozione di aggettivi («queste») e avverbi con funzione deittica («così», «oggi», vv. 84-85), nell'uso del «che» polivalente, nella tessitura consequenziale del discorso, snodato attraverso congiunzioni e avverbi che ne scandiscono le fasi («Ebbene», «Ma», «Infine») e nell'adozione di un lessico comune tipico del parlato (in particolare «roba», «cosa», «cose»):

- |    |                                    |    |   |
|----|------------------------------------|----|---|
| 1  | Tri, tri tri                       | 49 | Una <u>cosa</u> molto volgare.            |
| 2  | Fru fru fru,                       | 50 | <i>Ebbene</i> , così mi piace di fare.    |
| 3  | uhi uhi uhi,                       |    |   |
| 4  | ihu ihu, ihu.                      | 51 | Aaaaa!                                    |
|    |                                    | 52 | Eeeee!                                    |
| 5  | Il poeta si diverte,               | 53 | liii!                                     |
| 6  | pazzamente,                        | 54 | Qoooo!                                    |
| 7  | smisuratamente.                    | 55 | Uuuuu!                                    |
| 8  | Non lo state a insolentire,        | 56 | A! E! I! O! U!                            |
| 9  | lasciatelo divertire               |    |   |
| 10 | poveretto,                         | 57 | <i>Ma</i> giovinotto,                     |
| 11 | <b>queste</b> piccole corbellerie  | 58 | diteci un poco una <u>cosa</u> ,          |
| 12 | sono il suo diletto.               | 59 | non è la vostra una posa,                 |
|    |                                    | 60 | di voler con così poco                    |
| 13 | Cucù rurù,                         | 61 | tenere alimentato                         |
| 14 | rurù cucù,                         |    | un <b>sì</b> gran fuoco?                  |
| 15 | cuccucurucù!                       |    |   |
|    |                                    | 62 | Huisc... Huiusc...                        |
| 16 | Cosa sono <b>queste</b> indecenze? | 63 | Huisciu... sciu sciu,                     |
| 17 | <b>Queste</b> strofe bisbetiche?   | 64 | Sciukoku... Koku koku,                    |
| 18 | Licenze, licenze,                  | 65 | Sciu                                      |
| 19 | licenze poetiche.                  | 66 | ko  |
| 20 | Sono la mia passione.              | 67 | ku.                                       |
|    |                                    | 68 | Come si deve fare a capire?               |
| 21 | Farafarafarafa,                    | 69 | Avete delle belle pretese,                |
| 22 | Tarataratarata,                    | 70 | sembra ormai che scriviate in giapponese. |
| 23 | Paraparaparapa,                    |    |   |
| 24 | Laralaralarala!                    | 71 | Abi, alì, alarì.                          |
|    |                                    | 72 | Riririri!                                 |
| 25 | Sapete cosa sono?                  | 73 | Ri.                                       |
| 26 | Sono <u>robe</u> avanzate,         |    |   |
| 27 | non sono grullerie,                | 74 | Lasciate pure che si sbizzarrisca,        |
| 28 | sono la... spazzatura              | 75 | anzi, è bene che non lo finisca,          |
| 29 | delle altre poesie.                | 76 | il divertimento gli costerà caro:         |
|    |                                    | 77 | gli daranno del somaro.                   |
| 30 | Bubububu,                          |    |   |
| 31 | fufufufu,                          | 78 | Labala                                    |
| 32 | Friù!                              | 79 | falala                                    |
| 33 | Friù!                              | 80 | falala                                    |
|    |                                    | 81 | eppoi lala...                             |
| 34 | Se d'un qualunque nesso            | 82 | e lala, lalalalala lalala.                |
| 35 | son prive,                         |    |   |
| 36 | perché le scrive                   | 83 | Certo è un azzardo un po' forte           |
| 37 | quel fesso?                        | 84 | scrivere delle <u>cose</u> <b>così</b> ,  |
|    |                                    | 85 | che ci son professori, <b>oggi</b> ,      |
| 38 | Bilobilobilobilobilo               | 86 | a tutte le porte.                         |
| 39 | blum!                              |    |   |

40	Filofilofilofilofilo	87	Ahahahahahahah!
41	flum!	88	Ahahahahahahah!
42	Bilolù. Filolù,	89	Ahahahahahahah!
43	U.		
44	Non è vero che non voglion dire,	90	<i>Infine,</i>
45	vogliono dire qualcosa.	91	io ho pienamente ragione,
46	Voglion dire...	92	i tempi sono cambiati,
47	come quando uno si mette a cantare	93	gli uomini non domandano più nulla
48	senza saper le parole.	94	dai poeti:
		95	e lasciatemi divertire!

È «specificamente teatrale»<sup>903</sup> anche la vocazione delle strofette cantilenanti delle *Poesie scritte col lapis* (1910) di Marino Moretti, dove lo pseudo-dialogismo si concreta in incalzanti interrogative – spesso assunte anche come titolo delle poesie – e nervose esclamazioni, in frequenti imperativi ed esortazioni al congiuntivo, in frasi brevi e paratattiche, sovente ripetute, nell’impiego di vocativi, particelle deittiche e di espressioni pleonastiche e colloquiali. Resta ferma la strofa metrico-sintatticamente chiusa, per lo più tetrastica, di ottonari rimati dalla struttura ritmico-accentativa tendenzialmente varia:

<i>Mi mandi via?</i>	<i>Ti ribelli?</i>
1 Io rubo, fornico, uccido,	1 Ti ribelli? ti ribelli?
2 faccio il mezzano e la spia:	2 Ma come? non sai che sei
3 ebbene? mi mandi via?	3 la mia schiava e ch’io potrei
4 ti rido in faccia, ti rido.	4 afferrarti per i capelli?
[...]	5 Io son colui che ha la bava
	6 qui qui tra labbra e gengiva
17 Ci credi tu, sii sincero,	7 e tu sei ben remissiva
18 ci credi punto per punto	8 e tu sei ben la mia schiava.
19 alle virtù di un defunto?	
20 Se ci credo io? No davvero.	9 Ecco, ora il bisogno io sento
	10 d’afferrarti per le braccia
21 Essere onesto! ma è come	11 nude e di gettarti in faccia
22 porre una foglia di fico	12 le ingiurie del mio tormento;
23 su un tondino d’ombelico:	
24 eccesso di precauzione.	

<sup>903</sup> MENGALDO 1978, p. 168.

*Datti pace*

1 Velleda, piccola buona  
 2 Velleda, va', datti pace:  
 3 mentre che il mio labbro tace  
 4 fa' che il tuo dica: perdona.

5 Non voglio farti del male,  
 6 non voglio mandarti via  
 7 con disprezzo dalla mia  
 8 povera vita mortale.

9 Voglio prenderti la mano  
 10 e darti un tenero addio,  
 11 mia piccola cara, mio  
 12 piccolo amore ormai vano.

13 No, tu non fosti loquace  
 14 né col labbro né col gesto.  
 15 Cara, non esserlo in questo  
 16 momento, va', datti pace.

*Non t'illudere*

1 Non t'illudere, fratello,  
 2 se il cielo è tutto di rosa  
 3 e l'anima riposa  
 4 sotto il suo triste fardello:  
 5 sappilo, non ti rimane  
 6 che un pezzo di pane.

7 Non t'illudere per via  
 8 se in ora crepuscolare  
 9 tutto qui sembra affrettare  
 10 l'ansia dell'avemaria:  
 11 sappilo, non ti rimane  
 12 che un suon di campane.

13 Non t'illudere: hai finito  
 14 di pretendere qualcosa:  
 15 colta hai l'ultima tua rosa,  
 16 l'hai sciupata in un convito:  
 17 è molto se ti rimane  
 18 fedele il tuo cane.

Sommamente teatrale in Moretti è anche la più volte citata *Romanza della padella (Il giardino dei frutti, 1915)*, in cui torsione del genere e gestione ironica della forma – /a<sub>9</sub>bax<sub>t</sub>: c<sub>9</sub>bcx<sub>t</sub>/ – si combinano al massimo grado.

Fenomeno opposto e parimenti ironico all'impiego narrativo e pseudo-dialogico delle forme canzonettistiche è l'uso melico-lirico del metro narrativo della terzina dantesca che viene ibridato con quello della canzonetta: i versi e le dimensioni dei componimenti si accorciano e la forma tende in vari modi alla chiusura. Dopo le terzine incatenate di settenari della pascoliana *Alba festiva (Myrica)* la terzina incatenata di versi brevi acquista progressivamente con Corazzini, Buzzi e Penna nuove peculiarità, accomodandosi in configurazioni sempre più lontane dall'originale assetto incatenato fino alle più recenti e ambigue prove di Giudici. In *Lazzaretto (Quanto spera di campare Giovanni, 1993)*, dopo aver accennato con deboli assonanze l'intelaiatura incatenata nelle prime terzine, l'autore viene a rimescolare la sequenza delle connessioni strofiche, allacciando a distanza le rime. In quest'abbozzo d'ordine, nel suo successivo sfaldarsi e riannodarsi a intermittenza, nel suo esserci e negarsi, si proiettano i paradossi del contenuto, le antitesi prospettiche che fanno del «buon fumare» il «turpe peccato» a causa del quale l'uomo è bandito come il cane «Dalla bottega del pane»:

Linda odorosa di forno	-orno	a
È la bottega del pane	- <b>AnE</b>	ḃ
Casto cibo di ogni giorno	-orno	a
Ma non ardisco più entrare	-ArE	b
Da che il più turpe peccato	- <u>ato</u>	ċ
È per gli sciocchi il buon fumare	-ArE	b
Io che fumando pian piano	- <u>ano</u>	c
Do aroma al mondo col mio	-IO	d
Castissimo mezzo toscano	- <u>ano</u>	c
Dalla bottega del pane	- <u>ane</u>	b
Bandito mi scopro e reietto	-ETTO	e
Sto fuori come sta il cane	- <u>ane</u>	b
Infilo il muso alla porta	-orta	f
Invoco in grazia di Dio	-IO	d
La mano che pane mi sporga	-orta	f
Mite lebbroso qui aspetto,	-ETTO	e
Mario, con te per la via	-ia	p
Che fu in Milano lazzeretto.	-ETTO	e

Stabiliti, sulla base della riflessione giudiciana, i due poli astratti del riuso della canzonetta in una tendenza al recupero sperimentale e alla risemantizzazione costruttiva e propositiva del metro, fiduciosa nelle sue possibilità espressive, e nel prelievo ironico e puramente esteriore della forma, precisata l'esistenza di una gamma intermedia di combinazioni dove sperimentazione e ironia si miscidano in diverse proporzioni e individuata per la stessa gestione ironica della forma un ruolo non puramente estrinseco ma passibile di investimento semantico, delineato cioè in "quali" canzonette ci si possa ancora imbattere nel Novecento fino agli anni Duemila resta da riassumere il "come" di queste canzonette.

La forma subisce nel Novecento, com'è perfino ovvio, un processo di liberazione che a seconda degli autori e dei periodi, delle poetiche e delle finalità della realizzazione, può essere circoscritta a minime alterazioni o a stravolgimenti sostanziali. Volendo ancora una volta stabilire due estremi si possono mettere in punta al primo capo tanto le sperimentazioni di Saba – ora conservative, ora moderne nella forma ma sempre fedeli nel rigore – quanto gli ammodernamenti – espressivi – di Penna, tanto certi recuperi "archeologici", spiccatamente ironici, di Moretti, quanto le lirichette un

po' prosastiche e dimesse del secondo Giotti<sup>904</sup>, puntualissime nello schema ma stilisticamente abbassate da una sintassi discorsiva e colloquiale:

*Putela*  
(*Caprizzi, Canzonette e stòrie*)

«Te son ormai grandeta;  
ciolte un lavor, putela:  
cusi, o pur fa la tela,  
impara a ricamar.

E iùtighe anca a mama:  
scova, sùghighe i piati;  
xe lavoreti adati  
par ti, che te pol far.»

E ela la fa. La cusi  
pulito, la ricama,  
e la ghe iuta a mama  
un poco a distribar.

Sì: ma anca andar ghe piasì  
caval de 'na carega;  
ciorghe al fradel la sega  
e ela marangonar.

Tra i recuperi esatti della forma andranno infine annoverate le canzonette *Se mai laida...* e *Ancora sul Golfo* di Fortini (*Composita solvantur*) che ripristinano, per fini e con modalità stilistiche differenti, rispettivamente metri di Chiabrera e Manzoni.

All'altro capo saranno da porre, accanto al versoliberismo della *Canzonetta* palazzeschiana, le canzonette libere di versi brevi di Bertolucci e del primo Caproni, nonché tutti quei componimenti para-canzonettistici di versi medio-brevi, indivisi o caratterizzati da uno strofismo debole, che presentino i tratti rimici, ritmici o ritornellistici propri della canzonetta.

Al mezzo una gamma di sfumature intermedie a partire dall'impiego di schemi rimici settecenteschi esattamente replicati ma abbinati a formule sillabiche nuove (ad es. in Betocchi, cfr. tav. D.9) o realizzati secondo formule sillabiche irregolari (ad es. in Valeri, cfr. tav. A.II.15.c), all'allusione strofico-versale non perfettamente compiuta delle strutture tradizionali (ad es. *Come tu passi e vai* in *Empie Stelle*, 1996, di Giudici, cfr. tav. B.II.27), dall'infrazione minima – entro una più regolare riproposizione di

---

<sup>904</sup> Cfr. PASOLINI 1957, p. 33.



schemi elementari – dei vincoli sillabico, strofico, rimico o ritmico, alla trasgressione sistematica dei *pattern*, modalità entrambe attestate, ad esempio, nelle quartine di settenari a rima alterna di Gatto:

Aria d'estate, vv. 9-20  
(*La memoria felice, Poesie* 1939)

Anche il mare si spoglia  
di pietre alle rotaie,  
confonde malavoglia  
di cielo alla città.

Se ricordo la nuca  
del mio vecchio bambino  
alle mani caduca  
mi resta la pietà

nella carezza vuota  
del vento sull'arena.  
La sua morte remota  
tramonta sulla città.

*Disegno*  
(*La forza degli occhi*, 1954)

Dal colore alla notte  
il passo non è mai compiuto,  
il silenzio inghiotte  
lo sgocciolio minuto

di un albero alla finestra.  
Così il grigio tramonta  
sulla mano destra  
e la sinistra è pronta

a regger solo il *lume*  
del soffio che le **manca**,  
sino a farsi bianca  
di piume.

A fronte di queste del tutto prevedibili tendenze sarà interessante piuttosto ricapitolare quali siano le configurazioni strofiche e gli istituti tradizionali più longevi della forma e quali invece i fenomeni di nuova codificazione.

Come si è già avuto modo di rilevare il *pattern* strofico settecentesco più produttivo nel Novecento, naturalmente dopo quello della quartina indivisa rimata a schema per lo più alterno, è quello del tetrastico geminato rimante secondo lo schema astratto /PAAB : PCCB/. Lo schema arriva al Novecento attraverso la mediazione di Carducci (tra le altre *Pianto antico* e *San Martino*, /paab<sub>t</sub> : pccb<sub>t</sub>/, 4, in *Rime nuove*) e D'Annunzio (*Romanza*, «*Ondeggiano i letti di rose*», /p<sub>9</sub>aaX<sub>112</sub>/, 4, ne *La Chimera*); Saba lo impiega nelle sue prime prove canzonettistiche in strofette di ottonari e settenari (*Ammonizione*, /paab<sub>t</sub> : pccb<sub>t</sub>/, 4, *Canzonetta*, /p<sub>8</sub>aaX<sub>t</sub>/, 4, in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, 1900-1907) che devono aver influito sulla produzione di Penna («*È pur dolce il ritrovarsi*», in *Tutte le poesie* 1970, /p<sub>8</sub>aaX<sub>t</sub>/, 3; «*Ritorna dunque il tempo*», in *Stranezze* 1976, /p<sub>7</sub>aa<sub>t</sub> : p<sub>7</sub>ccb<sub>t</sub>/, 1). Anche il Giotti di *Caprizzi*, *Canzonette e stòrie* pare guardare per la medesima forma a Saba, al quale si dovrà comunque affiancare l'influenza della tradizione canzonettistica popolare triestina, mentre a D'Annunzio pare

risalire il recupero in Valeri, tanto per l'associazione dello schema a versi medio-lunghi e lunghi, quanto per la resa ritmica fortemente inerziale.

Per la strofa geminata, si registrano poi alcuni altri recuperi puntuali, quantomeno per schema delle rime (emblematico Moretti in *Così – Fraternità*, 1905 – /s<sub>9</sub>asa<sub>6</sub>x<sub>13</sub>/, 3, e nella già ricordata *Romanza della padella*, /a<sub>9</sub>bax<sub>t</sub> : c<sub>9</sub>bcx<sub>t</sub>/, 3), mentre maggioritari sono i casi di nuova forgiatura – basti pensare alle strofe coniate pressoché *ex novo* da Saba (si veda il primo tipo strofico /a<sub>5</sub>a<sub>5</sub>b<sub>7</sub>Bc<sub>5</sub> : d<sub>5</sub>d<sub>5</sub>e<sub>7</sub>Ec<sub>5</sub>/) – e di riadattamento di *pattern* basici – ancora una volta rappresentativo il caso di Moretti che ad esempio nella strofa tetrastica sovrappone all'incrocio delle rime degli elementi ritornellanti continui (si veda ad esempio *Stupore* in *Diario senza le date*, 1966, schema rimico /xaax/, 5).

Le strofe composte registrate, ridotte normalmente a singole coppie strofiche, non rivelano una chiara intenzionalità di recupero dei moduli di composizione settecenteschi, limitandosi il più delle volte a connettere in maniera asimmetrica due strofe concepite più come unità indivise che come sottoparti di un unico nucleo strofico. Rispetto a queste osservazioni fa sicura eccezione *Canto di una vendemmiatrice (Altre poesie*, 1939) di Betocchi, dove lo schema speculare per le rime /P<sub>10</sub>a<sub>5</sub>a<sub>8</sub>b<sub>7</sub> : B<sub>10</sub>c<sub>5</sub>c<sub>8</sub>p<sub>7</sub>/ (cfr. tav. B.II.7) è ripetuto per ben sei volte.

Per la strofa indivisa nel Novecento una buona fortuna tocca alla quartina indivisa riconducibile al tipo astratto /PAPA/, praticata da Rebora, Giotti (forse attraverso la narrativa *Faida di comune* delle *Rime nuove* di Carducci), Betocchi, Noventa e Magrelli; la produttività di tale strofa andrà comunque ricollegata, prima che alle possibilità costruttive accordate ai versi anarimici dalla canzonetta settecentesca, ai fenomeni di decostruzione formale attivi a partire dalla fine dell'Ottocento e al ruolo assunto da quel momento dalla cosiddetta “rima-zero”, esito di liberazione metrica.

Sistemi strofici doppi e complessi proliferano invece nel Novecento senza però assestarsi in tipi ricorrenti. Il meccanismo produttivo si basa frequentemente sull'alternanza, regolata o libera, di strofe indivise e strofe ritornellanti ma all'origine dei sistemi complessi sta più spesso il lassismo delle strutture strofiche.

Dal punto di vista prosodico il Novecento vede il settenario, verso principe dell'ode-canzonetta settecentesca, affrancarsi dalla sua specializzazione melica, tanto che in taluni casi è la variante con *ictus* di 3<sup>a</sup> a essere assunta come tipo esclusivo,

acquisendo per sé la funzione che era stata del settenario giambico (ne è un esempio la caproniana *Sono donne che sanno*, in *Finzioni*, 1941). Non mancano tuttavia recuperi interessanti del tipo melico, primo fra tutti quello operato da Gozzano nelle sue poesie narrative dove il settenario di 4<sup>a</sup> risulta pressoché esclusivo. Recuperi in ambito più propriamente canzonettistico si riscontrano nelle quartine di Gatto, dove la pur possibile alternanza con il tipo di 3<sup>a</sup> risulta frequentemente regolata secondo modalità del tutto simili a quelle individuate nelle poesie dell'*Intermezzo melico* della *Chimera* dannunziana: in Gatto come in D'Annunzio, infatti, i settenari con *ictus* di 3<sup>a</sup> vengono ora a sottolineare la struttura metrica delle stanze, segnandone ad esempio l'*incipit* o la conclusione, ora a demarcare le sequenze logiche del discorso, evidenziandone gli stacchi espressivi o i limiti logici. Si crea così un nesso solidale tra variante melica, che resta dominante, e tipo di 3<sup>a</sup> che viene a sottolineare espressivamente, per contrappunto, la cadenza del primo.

D'Annunzio, *Mattinata*, vv. 1-10  
(*Intermezzo melico*, *La Chimera*)

Spandono le campane	1	6
a la prim'alba l'Ave.	3-4	6
Spandono questa mane	1	4 6
un suon grave e soave	2-3	6
le campane lontane.	3	6
Nivea come neve	1	4 6
la nebbia copre il mare,	2	4 6
Fluttua lieve lieve;	1	4 6
è rosea; scompare	2	6
Bocca d'oro la beve.	1	3 6

Gatto, *Alle pupazze del foglio*  
(*La forza degli occhi*, 1954)

O regine d'inchiostro	3	6
merletto di pennino,	2	6
al forte calco il vostro	2	4 6
rigoglio s'indovina.	2	6
Occhio nell'occhio mai	1	4 6
che all'occhio sia di freno,	2	6
il pulpito del seno	2	6
s'ammaglia nel viavai	2	6
dello svolazzo pieno.	4	6

Ora al nudo del foglio	1	3	6
la penna v'impennacchia,	2		6
v'allarga nell'imbroglione	2		6
più fulgida la macchia.	2		6
E cantate troiane		3	6
di riccioli al ventaglio	2		6
delle città lontane.		4	6
Nerissime, un fermaglio	2		6
di brividi sul bianco	2		6
della pagina morta.		3	6
Chi vi dirà ch'è stanca	1	4	6
la mano che vi porta?	2		6

La variante melica torna come ritmo maggioritario in alcune poesie di Noventa, Penna e Giudici ma la sua specializzazione nel Novecento, non più sostenuta da motivazioni metriche fortemente distintive, non ha più ragion d'essere e viene a perdersi.

Anche l'ottonario è soggetto a liberazione, ferma comunque restando la larga fortuna della variante trocaica e l'impiego in chiave melica, per quanto non molto frequente, del tipo con *ictus* portante di 4<sup>a</sup>. Ottonari tendenzialmente liberi sono quelli delle quartine delle *Poesie scritte col lapis* di Moretti:

Chinar la testa che vale,  
che vale fissare il sole  
e unir parole a parole  
se la vita è sempre uguale?

Si discorre d'avvenire,  
Si rammemora il passato?  
Chi è vivo deve morire,  
chi è morto è bell'e spacciato.

(*Che vale?*, vv. 1-8)

Come liberi risultano pure quelli che contraddistinguono *Silenziosa ansia (Realtà vince il sogno)* di Betocchi, secondo soluzioni prosodiche sicuramente debitorie, in entrambi i casi, della lezione pascoliana dei *Canti di Castelvecchio*. A Novecento ormai maturo ancora irregolarità prosodiche più che semplici aritmie si rilevano nell'ottonario del primo Giudici, quando cioè il ritmo binario giambico-trocaico del verso "onieghiniano" non si è ancora affacciato nella produzione poetica in proprio dell'autore.

L'ottonario con accento di 4<sup>a</sup> viene invece impiegato in maniera predominante da Moretti in *Signora Rima (Il giardino dei frutti, 1915)*, mentre si registra un solo altro caso di impiego esclusivo in *Serenata doppia in Siena (Poesie Disperse)* di Betocchi.

L'ottonario trocaico, attestato in serie isoritmiche in Govoni (*Suonatina di primavera ne Il flauto magico, 1932*), Palazzeschi (*Il convento delle Nazarene in Poemi 1909* e poi in *Opere giovanili, 1958*), Gozzano (*La bella del re ne La via del rifugio, 1907*), Rebora (*XLI in Frammenti lirici, 1913*), Valeri (*Veneziana e Mezzodì in Scherzo e finale, 1937*), Betocchi (tra le altre *Il giorno dei morti in Altre poesie*), Noventa (tra le altre *C'eran critici e vatini... in Versi e poesie*), Fortini (tra le altre *Se mai laida... in Composita solvantur*), Giudici (tra le altre *Brindisi in Quanto spera di campare Giovanni*) e De Signoribus (*Memoria del chiuso mondo*), resta invece, per il suo ritmo scandito e immediatamente cantabile, la configurazione melica preferita per la misura anche nel Novecento e nei primi anni Duemila.

Nel segno della discontinuità rispetto alla tradizione settecentesca e ottocentesca della forma si pone invece l'impiego del novenario ad anfibrachi riscoperto e promosso da Pascoli. La diffusione del verso rappresenta la più significativa novità nella versificazione regolare di ambito canzonettistico. Oltre al precedente pascoliano, la misura associata al ritmo conquista il campo melico attraverso D'Annunzio che impiega il verso in «*O falce di luna calante*» e in «*Si frangono l'acque odorose*» di *Canto Novo* – in entrambi i casi in combinazione con il doppio senario –, nella *Romanza «Ondeggiano i letti di rose»* dell'*Intermezzo melico* della *Chimera* – in combinazione con il dodecasillabo ad anfibrachi – e in *Sopra un'aria antica* del *Poema paradisiaco* – in associazione al senario. I titoli metrici e intertestuali dei componimenti novecenteschi che si servono del novenario di 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> attestano la piena promozione del verso a strumento del *melos*: di Moretti si ricorda *Romanza della padella* ne *Il giardino dei frutti* (/a<sub>9</sub>bax<sub>t</sub> : c<sub>9</sub>bcx<sub>t</sub>/, 3), di Betocchi *Alla danza, alla luce, ode* in *Realtà vince il sogno* (/a<sub>9</sub>babs<sub>8</sub>p<sub>9</sub>/, 6) e di Valeri la seconda delle *Autunnali* di *Crisalide*, ispirata alle atmosfere della romanza verlainiana *Chanson d'automne*. Ma il verso si trova ancora attestato in Moretti (*Così* in *Fraternità*, /s<sub>9</sub>asa<sub>6</sub>x<sub>13</sub>/), Rebora (*XXXVIII* in *Frammenti lirici*, /p<sub>9</sub>apa/), Gatto (da *La forza degli occhi* in poi), Montale (*Nella serra* e *Nel parco*

ne *La bufera e altro*, 1957) e Marin (tra le altre *Xe rosse le vide* ne *I canti de l'isola* 1970).

Il decasillabo anapestico non si riscontra invece con altissima frequenza. Esso risulta attestato in area dialettale: mentre Noventa ne fa ampio uso comprendendolo tra i versi prediletti, in Marin ricorre assai parcamente. Significativo l'impiego in *Come presto...* di Fortini (*Composita solvantur*), con probabile intento allusivo all'ode civile *Marzo 1821* di Manzoni.

Per l'endecasillabo si attesta la sopravvivenza della specializzazione melica del tipo dattilico registrata in Rebora (in *XLII* dei *Frammenti lirici*), Valeri – che ne fa ampio uso da *Le gaie tristezze*, 1913, a *Il flauto a due canne*, 1958 – e Betocchi (in *Musici, giocolieri, bambini, gioia di Realtà vince il sogno*). In associazione al decasillabo anapestico e al doppio quinario l'endecasillabo dattilico si trova impiegato a fini canzonettistici anche in *Trallarallà* ne *La forza degli occhi* di Gatto.

Il doppio quinario è attestato nell'opera in versi di due poeti “appartati” di vocazione schiettamente melica come Valeri e Noventa. Non manca di utilizzarlo Gatto ne *La forza degli occhi* in associazione alla sottomisura quinaria (*L'amore è un vento*) e a versi dal ritmo scalarmente compatibile come decasillabi anapestici ed endecasillabi dattilici (*Trallarallà* e *Marcetta*) oppure abbinato al settenario melico (*Strada di mare*).

La cantabilità melica, che nei componimenti di versi isosillabici veniva ottenuta tramite l'identità del profilo accentuale delle lunghezze, viene perseguita nelle canzonette polimetriche novecentesche e degli anni zero secondo diverse modalità di armonizzazione. Tra le soluzioni più frequentate vi è l'accordo scalare tra le misure, realizzato ora tra piedi trisillabici (Valeri, Betocchi), ora bisillabici (Caproni, Giudici). Il paradigma scalare viene spesso spalleggiato da strategie complementari d'accordo come l'identità verticale di porzioni versali più o meno estese (Noventa, Pusterla) e la combinazione di versi medio-lunghi con le rispettive sottomisure (Noventa).

Soluzioni di volta in volta differenti sono messe in atto nelle para-canzonette del Caproni de *Il seme del piangere* (1959) dove pare di scorgere, oltre al solito principio

scalare e all'azione orientativa svolta dal piede giambico, un modello accentuale basato sulla ricorrenza di uno stesso numero di *ictus* per verso.

Principalmente fondata sull'accordo tra verso e frase la musicalità delle canzonette bertolucciane si appoggia invece a correttivi di tipo fonico volti a compattare orizzontalmente la linea del verso.

Non sempre tuttavia nelle canzonette novecentesche viene perseguito un accordo ritmico tra i versi. È anzi la dissonanza a essere ricercata in certe canzonette e para-canzonette di Govoni, Rebora, Betocchi, Giudici e Fortini. Particolarmente interessante risulta il caso di Betocchi che compagina secondo schemi regolari misure parisillabe e imparisillabe ritmicamente incompatibili e in alcun modo armonicamente accordate (si veda ad esempio *Canto di una vendemmiatrice* in *Altre poesie*, /P<sub>10</sub>a<sub>5</sub>a<sub>8</sub>b<sub>7</sub> : B<sub>10</sub>c<sub>5</sub>c<sub>8</sub>p<sub>7</sub>/, 6).

Tra gli istituti metrici più longevi indiscusso appare il primato della terminazione tronca, tanto rimata quanto anarimica, sia come connettivo strofico sia come elemento di suggello tanto metrico che sintattico, estendendo in questi ultimi due casi il proprio magistero anche a domini extra-canzonettistici. Rispetto alla tradizione settecentesca, tuttavia, il terreno della tronca con funzione di collegamento e di chiusura viene in parte eroso dal crescente ruolo della rima piana e dall'affacciarsi di nuove funzionalizzazioni della terminazione sdrucchiola anarima. Se infatti quest'ultima, che nel Novecento mantiene il proprio valore strutturante, si ritrova con buona frequenza assegnata alle sedi canonizzate dalla tradizione della canzonetta settecentesca, nondimeno si trova anche a occupare nuove posizioni, distribuendosi più liberamente. Talora, a seconda del diverso autore, sembra appunto di poter individuare nuove specializzazioni distributive che estendono la funzione d'apertura a un ruolo latamente liminare.

Non manca infine nel Novecento la ripresa, e non solo nelle canzonette e nelle para-canzonette, della clausola metrica costituita da settenario tronco più quinario piano o dalle sue varianti equivalenti. Il nesso mensurale che ricostruisce interserialmente un endecasillabo, venuta meno la sua funzione di sistematico suggello strofico, viene a convertirsi, nella poesia in versi brevi del Novecento e dei primi anni Duemila, in segnale marcato di fine.

Quale canzonetta dunque? Ma sarà più corretto domandarsi “quali canzonette”, visto che nel Novecento fino ai giorni nostri si danno molteplici soluzioni tanto metriche che d’impiego della forma. Si possono comunque rilevare alcune costanti. Innanzitutto, la canzonetta conosce, anche nelle sue forme più strutturate e rigorose, un processo di innovazione e di smantellamento di alcuni istituti. Basti pensare che il settenario delle rigorosissime neo-coniazioni sabiane presenta un profilo accentuale del tutto libero e che per le sue ironiche canzonette Moretti impiega il novenario ad anfibrachi. In secondo luogo la canzonetta perde, in linea di massima, la forte connotazione di genere prestandosi a una rifunzionalizzazione tanto semantica quanto strumentale. Tendenzialmente persistente resta invece la componente stilistica della cantabilità, variamente perseguita sui piani metrico, metrico-sintattico e fonico-rimico, ed è forse proprio in questo impulso melico – ora pienamente accolto ora contrappuntato – che si può riassumere il *quid* della canzonetta novecentesca e degli anni zero, specie quando essa viene a perdere il proprio profilo metrico istituzionale e si rilassa in forme più lasche. Una cantabilità che si ottiene non tanto o non solo in base a un principio isosillabico ma specialmente grazie alla ricerca di un’inerzia per cellule ritmiche, accordabili scolarmente. È quest’ultima una certa acquisizione pascoliana che ha permesso al Novecento di accordare con vantaggio quegli imparisillabi e parisillabi che per tradizione non trovavano combinazione se non solo, e raramente, proprio entro il metro della canzonetta. Ma da Pascoli si deve far derivare anche una seconda tendenza, contrapposta, che ha trovato applicazione nelle strofette talora scordate di Moretti e in certe dissonanti impalcature strofiche di Betocchi: la possibilità cioè di combinare versi brevi isosillabici ma differenti da un punto di vista ritmico. A ben vedere l’anticantabilità, in qualsiasi modo venga perseguita e ottenuta, rappresenta l’altra faccia della canzonetta novecentesca: prosastiche sono le canzonette di Govoni e, all’altro capo del secolo, le prime prove di Giudici, ma dissonanti sono pure tante delle “*Canzonette*” in versi lunghi di un poeta di certa vocazione melica come Valeri. L’anticantabilità si dà infatti nella canzonetta del Novecento tanto come – letteralmente – controcanto ironico quanto come risorsa espressiva, capace di rinnovare, rinvigorire e risemantizzare le forme della melica. Se infatti, da una parte, l’impulso musicale di tante canzonette e para-canzonette novecentesche permette di ricondurre latamente al genere



e alla tradizione stilistica del metro componimenti dalle deboli strutture formali, fungendo così da primo fattore caratterizzante, d'altra parte l'anticantabilità si realizza entro componimenti più decisamente strutturati e riconducibili alla forma per una metricità forte.

Più della resistenza delle forme strofiche e più della longevità degli istituti, il canto, affermato o negato, diventa dunque nel Novecento parametro discriminante fondamentale che ora determina l'inclusione entro il dominio canzonettistico di forme lasche, ora misura la distanza stilistica tra le realizzazioni metricamente più strutturate e i modelli della tradizione.



## Bibliografia

### *Opere citate e consultate*

APOLLINAIRE 1977: Guillaume Apollinaire, *Bestiario, o Il corteggio d'Orfeo*, Incisioni di Raoul Dufy, a cura di Giovanni Raboni, Parma, Guanda.

BANDINI 2018: Fernando Bandini, *Tutte le poesie*, a cura di Rodolfo Zucco, Milano, Mondadori.

BENZONI 1991: Ferruccio Benzoni, *Fedi nuziali*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.

ID. 1995: *Numi di un lessico filiale*, Venezia, Marsilio.

BERTOLUCCI 2001: Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori [1997<sup>1</sup>].

BETOCCHI 1984: Carlo Betocchi, *Tutte le poesie*, introduzione di Luigi Baldacci, nota ai testi di Luigina Stefani, Milano, Mondadori.

BUZZI 1955: Paolo Buzzi, *Selecta (1898-1954)*, Torino, Edizioni Impronta.

CAPRONI 1998: Giorgio Caproni, *L'Opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori.

CARDUCCI 1923: Giosuè Carducci, *Poesie*, Milano, Barion.

ID. 2006: *Levia gravia*, a cura di Barbara Giuliattini, Modena, Mucchi.

ID. 2011: *Rime nuove*, in ID. *Opere, II, Poesie*, a cura di Emma Giammattei, Milano-Napoli, Ricciardi, 2011, pp. 75-336.

ID. 2014: *Nuove Poesie*, a cura di Chiara Tognarelli, Venezia, Marsilio.

CHIABRERA 1610: Gabriello Chiabrera, *Rime del sig. Gabriello Chiabrera. Le lodi de diversi eroi. Lacrime sopra la lor morte. Canzonette, & sonetti. Scherzi past. Vendemie di Parnaso. Rapimento di Cefalo. L'Erminia. L'Alcina prigioniera. Sacre.*, Parte prima, raccolta da Piergirolamo Gentile, Venezia, Sebastiano Combi.

ID. 1807: *Rime di Gabriello Chiabrera. Volume secondo contenente Canzonette amorose e morali, Scherzi, Sonetti, Epitaffj, Vendemmie, Egloghe e Sermoni.*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani.

CORAZZINI 1968: Sergio Corazzini, *Poesie edite e inedite*, a cura di Stefano Jacomuzzi, Torino, Einaudi.

D'ANNUNZIO 1955: Gabriele D'Annunzio, *L'Isottee-La Chimera*, con interpretazione e commento di Enzo Palmieri, Bologna, Zanichelli.

ID. 1959: *Elegie romane, Poema paradisiaco, Odi navali*, con interpretazione e commento di Enzo Palmieri, Bologna, Zanichelli.

ID. 1984: *Alcyone* in ID. *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, voll. 2, II, pp. 411-642.

ID. 2001: *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, voll. 2, I [1982<sup>1</sup>].

DE SIGNORIBUS 2002: Eugenio De Signoribus, *Memoria del chiuso mondo*, con una nota di Andrea Cavalletti, Macerata, Quodlibet.

ID. 2008: *Poesie (1976-2007)*, Milano, Garzanti.

ID. 2011: *Trinità dell'Esodo*, Milano, Garzanti.

D'ORLEANS 1927: Charles D'Orléans, *Rondeaux*, édité par Pierre Champion, Paris, Champion. Publié en ligne par la Base de français médiéval, [http://catalog.bfm-corpus.org/cdo\\_rondeaux](http://catalog.bfm-corpus.org/cdo_rondeaux). Dernière révision le 02-11-2012 [ultimo accesso in data 30/09/2019].

FANTONI 1913: Giovanni Fantoni, *Poesie*, a cura di Gerolamo Lazzari, Bari, Laterza.

FERRARI 1999: Ivano Ferrari, *La franca sostanza del degrado*, Torino, Einaudi.

FIORI 2014: Umberto Fiori, *Poesie (1986-2014)*, Introduzione di Andrea Afribo, Milano, Mondadori.

FORTINI 2018: Franco Fortini, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori [2014<sup>1</sup>].

FRUGONI 1779: Carlo Innocenzo Frugoni, *Opere poetiche*, Parma, Stamperia reale, tomi 10.

ID. 1779<sub>a</sub>: *Canzoni liriche in vario metro*, in ID. 1779, V.

ID. 1779<sub>b</sub>: *Canzoni liriche in vario metro*, in ID. 1779, VI.

ID. 1779<sub>c</sub>: *Poesie famigliari, Baccanali, Ditirambi, Estemporanei e Brindisi*, in ID. 1779, IX.

ID. 1779<sub>d</sub>: *Supplemento alle Opere poetiche*, in ID. 1779, X.

GATTO 1950: Alfonso Gatto, *Nuove poesie 1941-1949*, Milano, Mondadori.

ID. 2017: *Tutte le poesie*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori [2005<sup>1</sup>].

GIOTTI 1986: Virgilio Giotti, *Opere. Colori, altre poesie, prose*, a cura di Rinaldo Derossi, Elvio Guagnini e Bruno Maier, introduzioni di Mario Fubini e Pier Paolo Pasolini, Trieste, LINT.

GIUDICI 1983: Giovanni Giudici, *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, con prefazione di Gianfranco Folena, Milano, Garzanti.

ID. 2000: *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, cronologia a cura di Carlo Di Alessio, Milano, Mondadori.

GNOLI 1907: Domenico Gnoli, pseud. GIULIO ORSINI, *Fra terra ed astri*, in ID., *Poesie edite ed inedite*, Torino-Roma, Società tipografico-editrice nazionale già Roux e Viarengo.

GOVONI 1932: Corrado Govoni, *Il flauto magico*, Roma, Al tempo della fortuna.

ID. 1992: *Armonia in grigio et in silenzio. Poema*, a cura di Adriana Scarano, Bari, Palomar.

ID. 2008: *Gli aborti. Le poesie d'Arlecchino. I cenci dell'anima*, a cura di Francesco Targhetta, Genova, San Marco dei Giustiniani.

GOZZANO 2012: Guido Gozzano, *Poesie*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Milano, BUR [1977<sup>1</sup>].

GRAF 1922: Arturo Graf, *Poesie*, a cura di Vittorio Cian, Torino, Casa Editrice Giovanni Chiantore.

JANOUCHE 2014: Gustav Janouch, *Conversazioni con Kafka*, traduzione di Maria Grazia Galli, Parma, Guanda [1991].

LAMBERTI 1835: Antonio Maria Lamberti, *Nuova collezione di poesie scritte in dialetto veneziano da Antonio Lamberti*, Treviso, tipografia di Francesco Andreola, voll. 3.

ID. 1835<sub>a</sub>: vol. I, in ID. 1835.

ID. 1835<sub>b</sub>: vol. II, in ID. 1835.

LUZI 2014: Mario Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di Stefano Verdino, Milano, Garzanti.

MACCARI 2009: Paolo Maccari, *Fuoco amico*, Firenze, Passigli.

ID. 2013: *Contromosse*, prefazione di Luca Lenzi, postfazione di Giuseppe Di Bella, Monghidoro, Con-fine Edizioni.

MAGRELLI 2018: Valerio Magrelli, *Le cavie*, Torino, Einaudi.

MANZONI 2017: Alessandro Manzoni, *Inni sacri e odi civili*, introduzione e commento di Pierantonio Frare, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoniani.

MARCOALDI 1996: Franco Marcoaldi, *A mosca cieca*, Torino, Einaudi.

ID. 2000: *L'isola celeste*, Torino, Einaudi.

ID. 2006: *Animali in versi*, Torino, Einaudi.

ID. 2008: *Il tempo ormai breve*, Torino, Einaudi.

MARI 2019: Claudio Mari, *Dalla cripta*, Torino, Einaudi.

MARIN 1970: Biagio Marin, *I canti de l'isola (1912-1969)*, Trieste, Cassa di Risparmio di Trieste.

ID. 1981: *I canti de l'isola (1970-1981)*, Trieste, LINT.

ID. 1994: *I canti de l'isola (1982-1985)*, Trieste, LINT.

MAROT 1921: Clément Marot, *Œuvres Complètes*, avec une notice et un glossaire par Abel Grenier, Paris, Garnier, 2 voll., I.

METASTASIO 2007: Pietro Metastasio, *Melodrammi e canzonette*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, Fabbri Editori.

MONTALE 1980: Eugenio Montale, *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi.

ID. 1984: *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.

MORETTI 1966: Marino Moretti, *Tutte le poesie*, a cura di Geno Pamploni, Milano, Mondadori.

NIEVO 1970: Ippolito Nievo, *Poesie*, a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori.

NOVENTA 1986: Giacomo Noventa, *Versi e poesie*, a cura di Franco Manfriani, Venezia, Marsilio.

ORELLI 2016: Giorgio Orelli, *Tutte le poesie*, a cura di Pietro De Marchi, Milano, Mondadori [2015<sup>1</sup>].

PALAZZESCHI 2002: Aldo Palazzeschi, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori.

PARINI 1929: Giuseppe Parini, *Odi, Canzonette, Scherzi* in ID., *Poesie*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, voll. 2, II.



PASCOLI 2012: Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, introduzione e note di Giuseppe Nava, Milano, BUR [1983<sup>1</sup>].

ID. 2016: *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Milano, BUR [2015<sup>1</sup>].

PASOLINI 1993: Pier Paolo Pasolini, *Bestemmia. Tutte le poesie*, a cura di Graziella Chiarocossi e Walter Siti, prefazione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti.

PENNA 1970: Sandro Penna, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti.

ID. 1976: *Stranezze 1957-1976*, postfazione di Cesare Garboli, Milano, Garzanti.

ID. 1977: *Il viaggiatore insonne*, introduzioni di Natalia Ginzburg e Giovanni Raboni, Genova, San Marco dei Giustiniani.

ID. 2017: *Poesie, prose e diari*, a cura e con un saggio introduttivo di Roberto Deidier, Milano, Mondadori.

PINDEMONTI 1858: Ippolito Pindemonte, *Le poesie originali di Ippolito Pindemonte*, Firenze, Barbera Bianchi e Comp.

PUSTERLA 1999: Fabio Pusterla, *Pietra e sangue*, Milano, Marcos y Marcos.

ID. 2003: *Bocksten*, Milano, Marcos y Marcos [1989<sup>1</sup>].

ID. 2004: *Folla sommersa*, Milano, Marcos y Marcos.

ID. 2014: *Argéman*, Milano, Marcos y Marcos.

RABONI 2006: Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori.

RANCHETTI 2001: Michele Ranchetti, *Verbale*, Milano, Garzanti.

REBORA 2008: Clemente Rebora, *Le poesie*, a cura di Gianni Mussini e Vanni Scheiwiller, Milano, Garzanti.

ROLLI 1926: Paolo Rolli, *Liriche*, a cura di Carlo Calcaterra, Torino, UTET.

RUFFILLI 1990: Paolo Ruffilli, *Diario di Normandia*, Montebelluna, Amadeus, 1990.

ID. 1992: *Camera Oscura*, con una nota di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti.

ID. 2001: *La gioia e il lutto*, Prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Venezia, Marsilio.

ID. 2006: *Piccola colazione. Kleines Frühstück*, Prefazione di Giuseppe Pontiggia, Traduzione di Tobias Burghardt e Rüdiger Fischer, Regensburg, Verlag im Wald.

ID. 2008: *Le stanze del cielo*, Prefazione di Alfredo Giuliani, Venezia, Marsilio.

SABA 1988: Umberto Saba, *Il Canzoniere*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori.

ID. 2002: *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in ID., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2002 [2001<sup>1</sup>], pp. 107-352.

SANGUINETI 2002: Edoardo Sanguineti, *Il gatto lupesco. Poesie (1982-2001)*, Milano, Feltrinelli.

SCARABICCHI 2003: Francesco Scarabicchi, *L'esperienza della neve*, Roma, Donzelli.

SCATAGLINI 1987: Franco Scataglioni, *Rimario Agontano*, a cura di Franco Brevini, Milano, Scheiwiller.

TAROZZI 1996: Bianca Tarozzi, *La buranella*, Venezia, Marsilio.

TESSA 1985: Delio Tessa, *L'è el dì di mort, aлегher!, De là del mur e altre liriche*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi.

TESTA 1994: Enrico Testa, *In controttempo*, Torino, Einaudi.

ID. 2001: *La sostituzione*, Torino, Einaudi.

ID. 2008: *Pasqua di neve*, Torino, Einaudi.

TOMMASEO 1872: Niccolò Tommaseo, *Poesie*, Firenze, Le Monnier.

VALERI 1913: Diego Valeri, *Le gaie tristezze*, Palermo, Sandron.

ID. 1921: *Crisalide*, Ferrara, Taddei [1919<sup>1</sup>].

ID. 1924: *Ariele*, Milano, Mondadori.

ID. 1937: *Scherzo e finale*, Milano, Mondadori.

ID. 1942: *Tempo che muore*, Milano, Mondadori.

ID. 1950: *Terzo tempo*, Milano Mondadori.

ID. 1951: *Il campanellino*, Torino, S.E.I [terza edizione accresciuta].

ID. 1952 : *Poesie vecchie e nuove*, Milano, Mondadori [1930<sup>1</sup>].

ID. 1958: *Il flauto a due canne*, Milano, Mondadori.

ID. 1962: *Poesie. 1910-1960*, Milano, Mondadori.

ID. 1975: *Calle del vento*, Milano, Mondadori.

ID. 2008: *Umana*, a cura di Matteo Giancotti, Genova, San Marco dei Giustiniani.

VILLON 1867: François Villon, *Œuvres complètes de François Villon. Suivies d'un choix des poésies de ses disciples*, édition préparée par La Monnoye, mise au jour, avec notes et glossaire par M. Pierre Jannet, Paris, Picard.

VITTORELLI 1911: Jacopo Vittorelli, *Poesie*, a cura di Attilio Simioni, Bari, Laterza.

### *Antologie*

AFRIBO 2007: Andrea Afribo (a cura di), *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci.

ALFANO 2005: Giancarlo Alfano et al. (a cura di), *Parola plurale : sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Roma, Sossella.

ARCADI 1780: *Rime degli arcadi. Tomo decimo terzo*, Roma, Paolo Giunchi.

BREVINI 1999: Franco Brevini, *La poesia in dialetto*, Milano, Mondadori, voll. 3, III.

CUCCHI-GIOVANARDI 1996: Maurizio Cucchi, Stefano Giovanardi (a cura di), *Poeti italiani del secondo Novecento*, Milano, Mondadori, voll. 2.

GELLI-LAGORIO 1980: Piero Gelli, Gina Lagorio (a cura di), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, voll. 2, II.

MENGALDO 1978: Pier Vincenzo Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori [ed. cit. 2018].

PASCOLI 1985: Giovanni Pascoli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, a cura di Cesare Garboli, Torino, Einaudi.

ID. 2014: *Antologia pascoliana*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Roma, Carocci.

TESTA 2005: Enrico Testa (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi.

VIVALDI 1967: Cesare Vivaldi (a cura di), *Poesia satirica nell'Italia d'oggi*, Parma, Guanda.

*Manuali, studi, contributi, interviste e interventi critici citati e consultati*

AA. VV. 1962: *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, voll. 3.

ANCESCHI 1962: Luciano Anceschi, *Pascoli verso il Novecento*, in AA. VV. 1962, III, pp. 15-34.

ANDREOLI-LORENZINI 2001: Annamaria Andreoli, Niva Lorenzini, *Note*, in D'ANNUNZIO 2001, pp. 767-1189.

ARRIGONI 2009: Luigi Ernesto Arrigoni, *La metrica di Alfonso Gatto. Strutture formali e paradigmi artistici*, tesi di dottorato, supervisore Prof. Luca Carlo Rossi, Bergamo, Università degli studi di Bergamo, Dottorato di ricerca in teoria e analisi del testo, XXII ciclo.

BAIONI 2011: Paola Baioni, *Dalla rivista «Il Ferruccio» di Pistoia, due poesie di Mario Luzi mai raccolte in volume*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXIX, 1, 2011, pp. 127-133.

BALDACCI 1972: Luigi Baldacci, *Per un'antologietta di Diego Valeri* in ID., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 108-129.

BANDINI 1997: Fernando Bandini, *Mai dire ma suggerire*, in «L'indice dei libri del mese», XIV, 2, 1997, pp. 6-7.

ID. 2006: *Raboni primo e secondo*, in ADELE DEI-PAOLO MACCARI (a cura di), *Per Giovanni Raboni*. Atti del Convegno di Studi, Firenze 20 ottobre 2005, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 11-18.

BARBIERI 2004: Daniele Barbieri, *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo*, Milano, Bompiani.

BECCARIA 1975: Gian Luigi Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.

ID. 1989: *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in ID., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, romanzo, fiaba, canto*, Milano, Garzanti, pp. 163-179.

ID. 2018: *Bandini, una tempra di grazia*, in BANDINI 2018, pp. V-XX .

BELTRAMI 1991: Pietro Giorgio Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino [ed. cit. 2009].

BENZI 2005: Elisa Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore.

BERTOLUCCI 1981: Attilio Bertolucci et al., *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*, Parma, Pratiche.

BERTONI-JEMMA1993: Alberto Bertoni, Salvatore Jemma (a cura di), *Conversazioni con Giudici sulla poesia*, in «Gli immediati dintorni», III, 5, primavera 1993, pp. 73-99.

BETOCCHI 1937: Carlo Betocchi, *Premesse e limiti di un ritorno al canto*, in ID., *Confessioni minori*, Firenze, Sansoni, 1985.

BIGI 1962: Emilio Bigi, *La metrica delle poesie italiane del Pascoli*, in AA. VV. 1962, II, pp. 29-56.

BOZZOLA 1989: Sergio Bozzola, *Strutture strofiche e versificazione nella Bufera*, in ID., *Seminario montaliano*, Bonacci, Roma, 2006, pp. 35-55.

ID. 2016: *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*, Firenze, Cesati.

BRUGNOLO 1983: Furio Brugnolo, *Il sogno di una forma. Metrica e poetica del Pasolini friulano*, in ID., *Forme e figure del verso. Prima e dopo Petrarca, Leopardi, Pasolini*, Roma, Carocci, 2016, pp. 143-204.

CALCATERRA 1951: Carlo Calcaterra, *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli.

CAPOVILLA 1978: Guido Capovilla, *Occasioni arcaizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba*, in «Metrica», I, pp. 95-145.

ID. 2006: *D'Annunzio e la poesia «barbara»*, Modena, Mucchi.

CARDUCCI 1904: Giosuè Carducci, «*La Caduta*», in ID., *Opere*, Edizione Nazionale, voll. 30, Bologna, Zanichelli, 1937, XVII, pp. 363-394.

CAVALLETTI 2002: Andrea Cavalletti, *Musichetta politica* in DE SIGNORIBUS 2002, pp. 39-44.

CERNEAZ 2018: Sara Cerneaz, *L'Onegin di Giovanni Giudici. Un'analisi metrico-variantistica*, Milano, Ledizioni.

COLETTI 1987: Vittorio Coletti, *Metri e lingua di Betocchi*, in ID. *Italiano d'autore. Saggi di lingua e letteratura del Novecento*, Genova, Marietti, 1989, pp.138-152.

CUSATELLI 1980: Giorgio Cusatelli, *Attilio Bertolucci*, in GELLI-LAGORIO 1980, pp. 589-592.

DARRA 2013: Daniele Darra, *A misura di canto. Aspetti della metrica nei libretti scritti per Verdi*, tesi di dottorato, supervisore Prof. Sergio Bozzola, Padova, Università degli Studi di Padova, Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie, XXIV ciclo.

DEBENEDETTI 1923: Giacomo Debenedetti, *La poesia di Saba* in ID., *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 193-231.

DE CORNULIER 2009: Benoît de Cornulier, *De la métrique à l'interprétation. Essais sur Rimbaud*, Paris, Classiques Garnier, 2009 [Études rimbaldiennes].

DEDIER 2017: Roberto Dedier, curatela in PENNA 2017.

DEL CORONA 1987: M. Del Corona, *Il percorso poetico di Giovanni Raboni, l'antirealtà di «Canzonette mortali» e oltre*, in «Annuario» del Liceo Classico Statale Carducci (Milano), 3, A. S. 1987-88, pp. 126-34.

DE ROBERTIS 1939: Giuseppe De Robertis, «*Poesie*», in ID., *Collaborazione alla poesia. Scritti scelti sul Novecento italiano (1930-61)*, a cura di Paola Giangrande e Simone Giusti, Lecce, Pensa MultiMedia, 2001, pp. 293-297.



ESPOSITO 1992: Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Francoangeli.

FASANI 1992: Remo Fasani, *Endecasillabo e cesura*, in ID., *La metrica della «Divina Commedia» e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, pp. 69-90.

FOLENA 1983: Gianfranco Folena, *Un cambio di cavalli*, in GIUDICI 1983, pp. VII-XV.

FOLENA-TITOLI 1991: Anna Laura Folena, Maria Elena Titoli, *Simmetria e circolarità nella metrica del secondo Saba*, in «Studi Novecenteschi», XVIII, 41, 1991, pp. 103-122.

FORTINI 1956: Franco Fortini, *Noventa e la poesia*, in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 76-92.

ID. 1973: *Manzoni e gli scrittori*, in ID., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 138-140.

GARBOLI 1985: Cesare Garboli, curatela in PASCOLI 1985.

GIANCOTTI 2008: Matteo Giancotti, *Introduzione*, in VALERI 2008, pp. 7-33.

GIOVANNETTI 1999: Paolo Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio.

ID. 2001: *Modernità metrica del primo Alfonso Gatto*, in ID., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 111-132.

GIRARDI 1981: Antonio Girardi, *Il giovane Penna*, in ID. 1987, pp. 49-65.

ID. 1984: *Metrica e stile del primo Saba*, in ID. 1987, pp. 5-48.

ID. 1987: *Cinque storie stilistiche*, Genova, Marietti.

ID. 2003: *Le canzonette di Bertolucci*, in «Belfagor», 58, 3, pp. 327-336.

ID. 2005<sub>a</sub>: *Un Saba neoclassico*, in «Lingua e stile», 2, 2005, pp. 229-236.

ID. 2005<sub>b</sub>: *Le stagioni del «Canzoniere»*, in «Stilistica e metrica italiana», 5, 2005, pp. 195-218.

GIUDICI 1964: Giovanni Giudici, *La gestione ironica*, in ID., *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti 1959-1975*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 207-217.

ID. 1981: *Gli aeroplanini di Kafka ovvero: Riflessioni sul poema*, in ID., *La dama non cercata*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 26-36.

ID. 2002: *Il fanciullo De Signoribus*, in «l'Unità», 5 giugno 2002, p. 29.

GIULIANI 2008: Alfredo Giuliani, *Prefazione* in RUFFILLI 2008, pp. 5-10.

GIULIATTINI 2006: Barbara Giuliattini, curatela in CARDUCCI 2006.

INGLESE 2004: Andrea Inglese, *Scrivere di guerra; Fortini e Buffoni*, in «Qui. Appunti dal presente», 9, primavera 2004, pp. 41-49 [DOI: [http://www.quiappuntidalpresente.it/pdf/italiano/Qui\\_9\\_Primavera\\_2004\\_davanti\\_al\\_dolore\\_degli\\_altri.pdf](http://www.quiappuntidalpresente.it/pdf/italiano/Qui_9_Primavera_2004_davanti_al_dolore_degli_altri.pdf) ; ultimo accesso in data 30/09/2019].

ISELLA 1968: Dante Isella, *L'officina della "Notte" e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi.

ID. 1985: *Introduzione*, in TESSA 1985, pp. VII-XXIII.

JENNI 1962: Adolfo Jenni, *Pascoli tecnico*, in AA. VV. 1962, II, pp. 9-28.

JORI 2003: Giacomo Jori, *Memoria del chiuso mondo*, in «Semicerchio», XIX, 2003, pp. 72-73.

LAGAZZI 2001: Paolo Lagazzi, *Note ai testi*, in BERTOLUCCI 2001, pp. 1423-1556.

LAVAGETTO 1988: Mario Lavagetto, *Introduzione*, in SABA 1988, pp. XI-LXIX.

LAVEZZI 2008: Gianfranca Lavezzi, *La disciplina della libertà nella metrica di Alcyone*, in EAD., *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, pp. 149-164.

ID. 2016: curatela in PASCOLI 2016.

LENZINI 2017: Luca Lenzini, *Appunti su Manzoni in Fortini (e viceversa)*, in «Testo», 74, XXXVIII/2, 2017, pp. 37-53.

LORENZINI 1999: Niva Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in «Il Verri», 9, maggio 1999, pp. 124-134.

LUZI 2012: Mario Luzi, *La parola civile di Mario Luzi. Una poesia e un discorso pronunciato a Sant'Anna di Stazzema nel 2004*, in «L'Unità», 7 settembre 2012, p. 19.

MAGRELLI 2005: Valerio Magrelli, *Che cos'è la poesia?*, Roma, Sossella.

MAGRO 1999: Fabio Magro, *La metrica del primo Bertolucci*, in «Studi Novecenteschi», XXVI, 57, pp. 109-156.

ID. 2002: *La metrica del primo Raboni*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V, 2, 2002, pp. 347-407.

ID. 2008: *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Pasion di Prato, Campanotto.

MANFREDINI 2012: Manuela Manfredini, *Custodia* in «Nuova Corrente», 150, 2, pp. 59-66.

MANFRIANI 1986: Franco Manfriani, *Note e varianti*, in NOVENTA 1986, pp. 201-321.

MARCON 2002: Giorgio Marcon, *Notte di vento: una myrica dispersa fra le carte del Fanciullino*, in «Rivista Pascoliana», 14, pp. 155-181.

MAZZONI 1997: Guido Mazzoni (a cura di), *Classicismo e sperimentazione contro la perdita di significato. Intervista a Giovanni Raboni*, in «Allegoria», IX, 25, 1997, pp. 141-146.

MENGALDO 1981: Piervincenzo Mengaldo, *Un'introduzione a «Myricae»*, in ID., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 79-137.

ID. 1989: *Questioni metriche novecentesche*, in ID. 1991, pp. 27-74.

ID. 1990<sub>a</sub>: *Titoli poetici novecenteschi*, in ID. 1991, pp. 3-26.

ID. 1990<sub>b</sub>: *Ancora sui novenari di Castelvechio*, in ID. 1991, pp. 91-116.

ID. 1991: *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi.

ID. 1995: *Per Franco Fortini*, in ID. 2000, pp. 255-270.

ID. 1996<sub>a</sub>: *Marin come lirico*, in ID. 2000, pp. 47-52.

ID. 1996<sub>b</sub>: *Un aspetto della metrica di Fortini*, in ID. 2000, pp. 271-290.

ID. 2000: *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri.

ID. 2001: *Prefazione*, in RUFFILLI 2001, pp. 5-10.

ID. 2014: curatela in PASCOLI 2014.

MENICHETTI 1993: Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

ID. 2000: *Approssimazioni alla metrica di Betocchi*, in ID., *Saggi metrici*, a cura di Paolo Gresti e Massimo Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 385-398.

ID. 2007: *Osservazioni sulla metrica*, in ANNA DOLFI (a cura di), *Alfonso Gatto. «Nel segno di ogni cosa»*, Atti di Seminario, Firenze, 18-19 dicembre 2006, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 27-36.

MODENA 1985: Anna Modena, *Sulla metrica delle poesie in dialetto di Giotti*, in «Autografo», II, 6, pp. 34-46.

NAVA 2012: Giuseppe Nava, introduzione e note in PASCOLI 2012.

NERI 1920: Ferdinando Neri, *Il Chiabrera e la Pléiade francese*, Torino, Fratelli Bocca Editori.

NOVELLI 2001: Mauro Novelli, *I saggi lirici di Delio Tessa*, Milano, LED Edizioni Universitarie.

PALMIERI 1955: Enzo Palmieri, interpretazione e commento in D'ANNUNZIO 1955.

ID. 1959: interpretazione e commento in D'ANNUNZIO 1959.

PASOLINI 1957: Pier Paolo Pasolini, *La lingua della poesia*, in GIOTTI 1986, pp. 25-41.

PASQUINI 1991: Emilio Pasquini, *Osservazioni sul linguaggio di «Myrica»*, in MARIO PAZZAGLIA (a cura di), *Nel centenario di Myrica*. Atti del convegno pascoliano di San Mauro Pascoli, 19-20 Maggio 1990, Firenze, La Nuova Italia, pp. 123-139.

PAZZAGLIA 1974: Mario Pazzaglia, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron.

ID. 1974<sub>a</sub>: *Figure metriche pascoliane: i novenari di Castelvechio*, in ID. 1974, pp. 77-127.

ID. 1974<sub>b</sub>: *La strofe lunga di Alcyone*, in ID., pp. 157-220.

PIETROPAOLI 1983: Antonio Pietropaoli, *Strutture in Gatto*, in ID., *Le strutture della poesia. Saggi su Campana, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Quasimodo, Gatto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1983, pp. 115-163.

PINCHERA 1991: Antonio Pinchera, *Gabriele D'Annunzio, dal metro al ritmo (Prolegomeni ad Alcyone)*, in *Studi su D'Annunzio. Un seminario di studio*, Genova, Marietti, pp. 87-126.

POLACCO 1998: Marina Polacco, *L'intertestualità*, Bari, Laterza [edizione digitale cit.: ottobre 2005].

PONTIGGIA 1987: Giuseppe Pontiggia, *Prefazione*, in RUFFILLI 1987, pp. 4-13.

PORTINARI 1963: Folco Portinari, *Umberto Saba*, Milano, Mursia.

PRALORAN 1991: Marco Praloran, *Il «cantar» allusivo. Metrica e stile in Noventa*, in «Rivista di Letteratura Italiana», IX, 3, 1991, pp. 521-564.

PRALORAN – SOLDANI 2003: Marco Praloran, Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in PRALORAN (a cura di), *La metrica dei «Fragmenta»*, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123.

RABONI 1961: Giovanni Raboni, *Per la seconda edizione di Noventa*, in ID. 1976, pp. 35-39.

ID. 1965: *La vita in versi*, in ID. 1976, pp. 115-120.

ID. 1976: *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti.

ID. 1977: *Caproni al limite della salita*, in «Paragone», 334, 1977, pp. 112-116.

ID. 1992: *Nota*, in RUFFILLI 1992, pp. 101-103.

ID. 2003: «*Vivere almeno al 50 per cento*», a cura di Daniele Piccini, in «Poesia», XVI, 168, gennaio 2003, pp. 2-14.

RAMAT 2017: Silvio Ramat, *Introduzione. Un viaggio da isola a isola*, in GATTO 2017, pp. V-XXXVI.

RIFFATERRE 1983: Michael Riffaterre, *Semiotica della poesia*, introduzione all'edizione italiana di Arnaldo Pizzorusso, Bologna, Il Mulino.

RONCEN 2017: Francesco Roncen, *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni ottanta a oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 47-71.

SERONI 1940: Adriano Seroni, *Universo che mi spazia e m'isola*, in ID., *Ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi, 1944, pp. 111-121.

SINFONICO 2017: Damiano Sinfonico, *Intorno al quinto libro di Valerio Magrelli (Disturbi del sistema binario, 2006)*, in «Nuova corrente», 160, luglio-dicembre 2017, pp. 113-123.

SOLDANI 2016: Arnaldo Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo, in Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, a cura di Mario Allegri e Francesco Bruni, tomi 2, II, *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Atti del Convegno di Rovereto (4-5 dicembre 2014), Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, pp. 547-587.

SOLMI 1926: Sergio Solmi, *Saba 1926*, in ID. 1992, pp. 40-48.

ID. 1947: *Conclusioni su Saba*, in ID. 1992, pp. 275-286.

ID. 1992: *La letteratura italiana contemporanea. Scrittori negli anni*, a cura di Giovanni Pacchiano, Milano, Adelphi.

STARA 1988: Arrigo Stara, curatela in SABA 1988.

TALAMO 2009: Roberto Talamo, *Per una lettura delle Sette canzonette del Golfo di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», rivista online, 16 giugno 2009 [<http://www.ospiteingrato.unisi.it/per-una-lettura-delle-sette-canzonette-del-golfo-di-franco-fortini/> ; ultima consultazione in data 30/09/2019].

TONON 2011: Stefano Tonon (a cura di), *Intervista a Fernando Bandini del 27 ottobre 2011*, Vicenza, in ID. 2014, pp. 251-259.

ID. 2014: *Il "trobar leu" di Fernando Bandini*, tesi di dottorato, supervisore Prof. Tiziano Zanato, tutore Prof.ssa Ricciarda Ricorda, Venezia, Università Ca' Foscari, Scuola Dottorale di Ateneo, dottorato di ricerca in Italianistica, XXV ciclo.

VERDINO 2014: Stefano Verdino, *Note ai testi*, in LUZI 2014, pp. 9-22.



VOLPINI 1971: Valerio Volpini, *Carlo Betocchi*, in «Il castoro», 57, 1971.

ZINATO 2005: Emanuele Zinato, *Ronda dei conversi*, «l'immaginazione», 217, novembre-dicembre 2005, pp. 63-64.

ZUCCO 1993: Rodolfo Zucco, *Fonti metriche della tradizione nella poesia di Giovanni Giudici*, in «Studi novecenteschi», XX, 45-46, 1993, pp. 171-208.

ID. 1997-1998: *Ariette e canzonette: qualche implicazione retorica e metrica* in ZUCCO 2017, pp. 85-107.

ID. 1999<sub>a</sub>: *Sul verso di Ruffilli*, in «I Quaderni del Battello Ebbro», X, 22, giugno 1999, pp. 63-66.

ID. 1999<sub>b</sub>: *Imitazioni metriche oraziane nel Settecento*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», II, 2, 1999, pp. 355-396.

ID. 2000: *Apparato critico*, in GIUDICI 2000, pp. 1355-1828.

ID. 2000-2001: *Per uno studio della rima: Principio del giorno*, in ID. 2017, pp. 109-141.

ID. 2001: *Istituti metrici del Settecento: l'ode e la canzonetta*, Name, Genova.

ID. 2003: *Citazione e allusione in Raboni*, in ID. *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Nino Aragno Editore, 2013, pp. 77-101.

ID. 2005<sub>a</sub>: *Metastasio nella sperimentazione metrica del Settecento (e appunti ottocenteschi)*, in «Giornale Storico della letteratura italiana», CLXXXII, 599, 2005, pp. 340.-361.

ID. 2005<sub>b</sub>: *Caproni e la tradizione melica*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 26, 2005, pp. 101-114.

ID. 2006<sub>a</sub>: *Introduzione* a RABONI 2006, pp. XXI-LXIV.

ID. 2006<sub>b</sub>: *Apparato critico* in RABONI 2006, pp. 1373-1799.

ID. 2006<sub>c</sub>: «*E Bandini?*». *Note per una lettura di Memoria del futuro*, in ERASMO LESO (a cura di), *Omaggio a Fernando Bandini*, Padova, Esedra, pp. 49-77.

ID. 2008: *Paradigmi metrici mariniani*, in «Stilistica e metrica italiana», 8, 2008, pp. 253-286.

ID. 2009: *Per le Anacreontiche ad Irene di Jacopo Vittorelli*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVII, pp. 125-178.

ID. 2017: *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio De Signoribus*, Milano, Biblion.

ZULIANI 2009: Luca Zuliani, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, Bologna, Il Mulino.

ID. 2013: *Poesia contemporanea e canzonette (dal punto di vista metrico)*, in «L'Ulisse», 16, 2013.

### *Vocabolari*

DEUMM: *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, diretto da Alberto Basso, voll. 16, Torino, Utet, 1983-1999.

GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, voll. 21, Torino, Utet, 1961-2002.