

W. THEODOR ELWERT

Professore a l'Università di Monaco di Baviera

LO SVOLGIMENTO  
DELLA FORMA METRICA  
DELLA POESIA LIRICA ITALIANA  
DELL'OTTOCENTO

BARCELONA  
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS  
1949-1950

LO SVOLGIMENTO  
DELLA FORMA METRICA  
DELLA POESIA LIRICA ITALIANA  
DELL'OTTOCENTO

Extret  
d'ESTUDIS ROMÀNICS, II.

## LO SVOLGIMENTO DELLA FORMA METRICA DELLA POESIA LIRICA ITALIANA DELL'OTTOCENTO

In un mio saggio intitolato *La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento*<sup>1</sup> cercai di dimostrare come il concetto romantico di una poesia *popolare* ebbe per conseguenza una crisi del linguaggio della poesia lirica. Possiamo osservare come attraverso tutto l'Ottocento si trovano in lotta due tendenze diverse: l'una, quella di conservare alla poesia lirica un'eloquio distinto dal parlare quotidiano, sia attenendosi quanto più possibile al linguaggio aulico tradizionale, sia arricchendo questo con vocaboli non di uso comune, comunque nobili, latinismi, grecismi, arcaismi, esotismi, termini tecnici grecolatini della scienza moderna, parole dialettali latineggianti e latinizzabili (D'Annunzio), e così via; e l'altra, quella di dare sempre maggior campo alla lingua di tutti i giorni. E feci vedere come la resistenza contro la tendenza modernista fu considerevole, sia che i romantici vi fossero addirittura avversi (Manzoni, Leopardi), sia che anche i propugnatori di questa lingua *popolare* non sapessero liberarsi dalla tradizione (Berchet), dimodoché la tendenza modernista ebbe causa vinta soltanto verso la fine del periodo esaminato, cioè nei due decenni che precedettero la prima guerra mondiale, nella poesia dei Crepuscolari. In quello studio parlai incidentalmente, e solo a scopo di determinare più precisamente l'atteggiamento dei poeti dell'Ottocento rispetto alla tradizione e al movimento romantico, della forma metrica, e ne rimandai ad altra occasione l'esame più dettagliato. Accennai parecchie volte in quello studio al rapporto tra linguaggio e stile di versificazione, ma fui molto breve e sbrigativo nel parlare della metrica, perché intendevo parlare soprattutto del problema della lingua. Ora vorrei invertire i termini e occuparmi in primo luogo dei fenomeni metrici.

Comincio coll'anticipare i risultati cui sono giunto nel corso dei miei studi, per poi procedere a una più dettagliata e documentata esposizione.

1. *AILUC*, IV (1950), 36-81.



R. M. 431

Dapprima farei osservare che l'estetica romantica diede luogo non soltanto a un profondo cambiamento dell'espressione linguistica, ma sconvolse allo stesso tempo completamente il vecchio stile metrico, producendo nel campo della versificazione una rivoluzione altrettanto profonda quanto quella che cagionò nel campo linguistico.

Contrariamente a quanto avvenne nel fatto della lingua, la rivoluzione metrica ebbe effetti immediati; una volta compiuto il distacco dallo stile metrico arcadico-classicistico, non si ebbe che un procedere sempre più libero e consequenziale nella nuova direzione.

Questa rottura con la tradizione avvenne negli anni tra il 1815 e 1820, e precedette di gran lunga il modernizzamento dell'espressione linguistica. Assistiamo così per lungo tempo al fatto — già rilevato nel mio studio precedente — che lo stesso poeta può essere novatore quanto alla metrica, ma tradizionalista, aulico e classicizzante nella lingua. E questo si spiega col fatto che, mentre prevale in molti poeti, e non solo in quelli della prima metà del secolo, il desiderio di dare alla forma linguistica un aspetto scelto e fuori del comune, cioè di reazione contro la tendenza *popolare*, le nuove tendenze nel campo della metrica ebbero subito partita vinta presso tutti i poeti, senza eccezione. E ciò indubbiamente si deve al fatto che della forma linguistica si fece una *questione*, mentre della riforma metrica quasi non si parlò, sicché essa venne effettuata quasi inconsapevolmente, e senza che nessuno se ne rendesse conto.

E ciò anche perché nella forma metrica si ammetteva senz'altro, e senza opporvisi, ciò che per la lingua (e questo perché il carattere sociale del fenomeno *lingua* si faceva sentire anche a quelli che non erano poeti) si credeva di dover negare al poeta: la libertà, libertà della scelta dei suoi mezzi di espressione. Quanto alla lingua c'era la tradizione linguistica che andava rispettata; ma per la metrica: chi si rendeva veramente conto sia della tradizione, sia dell'abbandono di essa effettuato dai poeti? E non era poi il poeta sempre stato libero di scegliere la sua forma metrica? Non poteva parere libertà la varietà degli schemi strofici di cui si compiaceva la poesia arcadico-classicistica? Ed infatti, è solo a noi che riesaminiamo i fatti dopo un lungo intervallo di tempo e a grande distanza che vien fatto di accorgerci del profondo cambiamento dello stile metrico avvenuto nel passaggio dagli arcadi e dai classicisti della fine del Settecento ai poeti dell'Ottocento, cambiamento che equivale a un vero cambiamento di clima.

Questo cambiamento di clima poetico è dovuto al nuovo concetto che del carattere e dei fini della poesia si era andati elaborando nel tardo Settecento e che era stato formulato nel modo più chiaro per l'Italia dal Cesarotti, ma che venne messo in atto soltanto dalla generazione dei poeti che giunse alla maturità dopo il 1815.

Il concetto fondamentale della nuova poetica viene formulato nuovamente e con maggior insistenza e chiarezza di intenzioni da un poeta di questa stessa generazione romantica, dal Berchet, nella sua *Lettera semi-seria di Grisostomo* (1816). Vi troviamo esplicitamente ricusati i principi della poetica classicistica: il principio dell'imitazione, dell'osservanza alle regole, della distinzione dei generi letterari e così via, e d'altra parte la rivendicazione della libertà del poeta nel campo della forma come del contenuto, la sua libertà nella scelta della forma in conformità col contenuto, con la sua *ispirazione*; la superfluità, anzi nocività di tutte le poetiche. Leggiamo: «Le forme che [l'arte] assume non costituiscono la di lei essenza»; «... Le modificazioni delle forme siano corrispondenti all'argomento e alla intenzione del poeta...»; «... quale filosofia potrà dire in coscienza al poeta: "Le modificazioni delle forme sono queste, sono altre?"...»; «... Il sentimento della convenienza, che induce il poeta alla scelta di un metro piuttosto che di un altro, è contemporaneo nella mente di lui alla concezione delle idee ch'egli ha in animo di spiegare nel suo componimento ed al disegno: che lo muove a poetare...».<sup>2</sup>

Ma facciamo notare subito due cose: 1°) Le osservazioni del Berchet sono molto generiche; rivendicano la libertà del poeta nella scelta della forma in conformità con la sua ispirazione, ma non dicono nulla sulla forma stessa; e ciò si spiega facilmente: negando l'utilità dei precetti, non era più il caso di farne. 2°) Quando il Berchet rivendicava la libertà formale del poeta (cioè nel 1816), il principio da lui formulato (che non era nuovo, e che rappresentava una posizione critica già operante nella poesia fuori d'Italia) aveva cominciato a portar frutti anche in Italia; e persino i tentativi poetici del Berchet stesso non sono affatto opera da precorritore.

Conviene perciò procedere a un esame approfondito e strettamente cronologico della produzione dei migliori e più significanti poeti di questo periodo. Questo esame ci permetterà di osservare come si manifestano fin dal principio, quali risultanti dal nuovo concetto dell'opera poetica, le tendenze fondamentali della nuova poesia che reggeranno e domineranno l'intera poesia del secolo. Queste tendenze sono due: 1°) La libertà poetica si manifesta in una assoluta non-convenzionalità delle figure strofiche; anzi, è evidente, fin dal principio, il desiderio di servirsi di una quanto più grande diversità di schemi strofici, desiderio sorretto sia dall'intenzione di non ripetersi (una ripetizione avrebbe segnato una mancanza di individualità nell'ispirazione), sia di raggiungere ogni volta nuovi effetti formali; cioè la libertà della forma spinge verso una sempre maggiore predilezione delle novità formali. In principio, presso il Manzoni, il Berchet, il Leopardi, la pro-

2. G. BERCHET, *Opere*, A cura di E. BELLORINI (Bari 1911), II, 27 sg.

pensione verso la varietà dei schemi metrici si presenta moderata; ma col procedere dei tempi assume dimensioni sempre più larghe, portando verso un vero virtuosismo nell'inventare nuovi schemi metrici, che culmina nella produzione dannunziana e pascoliana, per poi risolversi sia nella rilassatezza che porta verso un ritorno alle forme tradizionali della poesia italiana, sia nella negazione di ogni schema metrico col versolibrismo di provenienza francese. 2°) La libertà del poeta si manifesta in un rinnovamento dei procedimenti ritmici; anche in questo caso assistiamo a un movimento che comincia moderatamente e finisce nella negazione del concetto del ritmo stesso. Il Manzoni e il Berchet si contentano di introdurre alcuni nuovi ritmi, conservando d'altronde quelli della poesia precedente; ma più ci avviciniamo alla metà del secolo col Prati, col Giusti e col Carducci, più si cerca di realizzare nuovi effetti ritmici, finché si giunge al colmo e alla più squisita raffinatezza artistica nell'impiego del ritmo con la poesia pascoliana, per poi arrivare anche qui al dissolvimento del ritmo nei versi liberi e le *parole in libertà*. E bisogna rilevare che è proprio nel campo del ritmo, cioè dell'adeguamento dell'impressione acustica alla modulazione del pensiero che più di tutto si adoperarono i poeti di questo periodo, e che in questo risiede anche la loro maggiore gloria; mai, e in nessun'epoca della poesia italiana, vien fatto di imbattersi in effetti ritmici così raffinati e squisiti come presso questi poeti dell'Ottocento, del tardo Ottocento, perché tentativi del Berchet e del Prati rimangono purtroppo per lo più accorgimenti esteriori e conati puerili. Mi pare che per afferrare meglio le intenzioni dei poeti romantici e postromantici bisogna cercare di seguirli nei loro esperimenti e ritrovamenti ritmici.

Aggiungerei un terzo tratto caratteristico della poesia lirica italiana dell'Ottocento (e non solo di quella italiana), tratto caratteristico derivante dallo storicismo romantico, e che si manifesta non soltanto nella scoperta e la introduzione di soggetti storici nella poesia epica e lirica (nonché nella produzione prosastica): e ciò sarebbe la riesumazione degli schemi metrici della poesia italiana delle origini, della trecentesca e quattrocentesca, cioè di quelle forme antiche che la poesia secentesca, barocca, aveva ricacciate per due secoli:<sup>3</sup> la canzone petrarchesca, la ballata antica, il madrigale antico. Allo stesso tempo la corrente *popolare* porta all'assorbimento di forme *popolari*: rispetti, strambotti, stornelli. E l'esotismo parnassiano del D'Annunzio porta all'adozione di schemi metrici esotici. La libertà del poeta si esprime dunque non solo nella sua assoluta libertà nel creare nuovi schemi metrici, anzi nell'obbligo di crearne, ma anche nella libera scelta che egli può fare tra le forme arcaiche, popolari o esotiche per raggiungere speciali effetti

3. Vedasi il mio articolo *Zur Charakteristik der italienischen Barocklyrik*, *RJ*, III (1950), 421-498.

estetici. Ed è anche questo un modo di variare. Rinuncio a dire qui quali sorprendenti e anche felici risultati vennero così ottenuti.<sup>4</sup>

Dopo aver dato questo sguardo d'insieme allo svolgimento della forma metrica della lirica ottocentesca entriamo nei particolari. Nel nostro studio sulla crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento scegliemmo come punto di partenza il linguaggio poetico di creazione petrarchesca nella sua configurazione settecentesca. Per dare risalto alle innovazioni metriche operate dai romantici ci tocca fare altrettanto. Cerchiamo prima di tutto di farci un'idea degli schemi metrici e degli accorgimenti ritmici della poesia lirica settecentesca. Cercheremo di distinguere anche qui, per ragioni metodiche, tra la poesia del primo Settecento e quella del periodo classicistico,<sup>5</sup> benché questa distinzione abbia minor importanza per la metrica che non per il linguaggio, le innovazioni metriche dei classicisti essendo meno significanti che il cambiamento del loro stile linguistico.

Come si sa,<sup>6</sup> la forma metrica prediletta della lirica arcadica fu la canzonetta melica di origine chiabrerresca. Essa consiste di strofe di 6, di 7 o di 8 versi, oppure anche di 4 versi, o di 4 più 4 versi collegati dalla rima finale; l'architettura della strofa poggia sulla rima; danno il loro aspetto caratteristico a queste strofe le rime tronche e sdrucchiole che servono ad accelerare o ad interrompere il ritmo ad intervalli determinati; talvolta vengono adoperate solo le rime sdrucchiole (oltre alle piane che s'intendono da sé), talvolta solo le tronche, talvolta tutte due; ma sono piuttosto eccezionali (almeno nel Settecento) le strofe senza né tronche né sdrucchiole. La strofa si compone unicamente di metri brevi; è piuttosto eccezionale l'uso dell'endecasillabo in combinazione coi metri brevi. La strofa del Chiabrera si compone di ottonari e di quadernari, oppure di settenari soli, o di settenari o di quinari, più raramente di senari. La mescolanza di parisillabi ed imparisillabi non è esclusa, ma non è neanche frequente. Eccone un esempio:

$$a_{11} b_{7tr} a_{11} b_{7tr} c_8 c_8 d_4 d_4 b_{11tr}^7$$

Le canzonette meliche del Rolli, del Metastasio, del Frugoni sono architettate sullo stesso principio, con qualche variazione o predilezione particolare. Nel Settecento c'è una certa propensione alla strofa tetrastica, o alla tetrastica doppia o anche a schemi più complicati, come per esempio la

4. Vi accennai nel mio articolo *La crisi ecc.* a pag. 76 sg.

5. Ottime sono le due antologie di lirica settecentesca curate dal CARDUCCI: *Poeti erotici del secolo XVIII* (Firenze 1868); e *Lirici del secolo XVII* (Firenze 1871).

6. F. FLAMINI, *Notizia storica dei versi e metri italiani dal medioevo ai tempi nostri* (Livorno 1919), 101.

7. «Già tornano le chiome agli arboscelli...», ed. MANNUCCI (Torino 1926), 137.

canzonetta del Rolli *Donne, l'Amore*:<sup>8</sup> 4+4+4+3. Notevole nel Rolli la preferenza data al ritmo trocaico dei parisillabi brevi. La mescolanza dei ritmi è generalmente evitata (nella strofa delle canzonette, ben inteso: delle cantate si parlerà più in là), ma non è esclusa; si veda per esempio la canzonetta *L'Estate* del Metastasio<sup>9</sup> architettata sulla schema di:

$a_{8p} b_{8p} b_{8p} a_{4p} c_{5tr}$  (bis).

Un poco diverso, ma non profondamente separato dallo stile delle canzonette, è lo stile dei componimenti dei poeti classicisti della seconda metà del secolo, del Savioli, di A. Paradisi, del Cerretti e degli altri riuniti nel volumetto del Carducci. Tuttavia vanno segnalate le seguenti particolarità nella costruzione delle loro *odi* (lasciando da parte le canzoni encomiastiche di costruzione libera sul tipo ideato dal Chiabrera e degli altri secentisti):<sup>10</sup> prevalenza assoluta del settenario con esclusione dei parisillabi, cioè ritorno al metro della poesia petrarchesca; le strofe sono di 5, 6, 7, 8, 9 versi, generalmente isometriche; come rima che serve a marcare la struttura è preferita la sdruciola, mentre la tronca viene adoperata meno. Appare già in questi poeti l'endecasillabo inserito nella serie dei settenari, anche esso come elemento architettonico, per esempio come chiusa nell'ode *In morte della Marchesa Matilde Hercolani* di A. Paradisi:<sup>11</sup>

$a_{7p} b_{7sdr} a_{7p} b_{7sdr} c_{11tr}$

oppure in altra sede, come nell'*Urania* dello stesso Autore:<sup>12</sup>

$a_{7p} b_{11p} a_{7p} b_{11p} c_{7p} d_{7p} c_{7p} d_{7p} c_{7p}$ .

Essendo diverso il metro, non occorre che sia di carattere diverso la rima; tuttavia, come si vede dal primo esempio, vengono adoperati anche gli endecasillabi con rima tronca o sdruciola. Sono di questo tipo le odi del Parini, solo che egli diede preferenza ancor maggiore all'endecasillabo come mezzo di raggruppamento o di contrasto. (Solo due volte adoperò l'ottinario: *L'Impostura*; *Le nozze*.)

Degli endecasillabi falèci, e dei tentativi di versificazione *metrica* del Rolli e del Fantoni, nonché delle cantate parleremo più avanti. Ricorderemo soltanto che nel primo Settecento il gusto dei versi brevi diede nascita ad una notevole quantità di sonetti minori e minimi (di settenari e di quinari).

8. P. ROLLI, *Liriche*, A cura di C. CALCATERRA (Torino 1926), 116 sgg.

9. *Poeti erotici*, ed. CARDUCCI, 81 sgg.

10. Per la canzone non più vincolata alle leggi metriche trecentesche il FLAMINI, l. c., 103 ricorda solo il Filicaia; ma ne compose già prima di lui il Chiabrera.

11. *Lirici ecc.*, ed. CARDUCCI, 81 sgg.

12. Ivi, 63 sgg.

È noto poi come il classicismo del tardo Settecento mise in voga i versi sciolti; e predomina l'endecasillabo nella poesia alfieriana e fosciana, sia nei sciolti, sia nei sonetti, ché, anche codesto — schema tradizionale — riconquista il favore dei poeti e del pubblico.

Esaminiamo ora il canzoniere del poeta che fu di moda nel periodo in cui si formò la mente di un Manzoni, di un Leopardi, di un Berchet: alludiamo al Monti.

Il canzoniere del Monti offre un aspetto ben diverso da quello di un Rolli o di un Metastasio, ma anche di un Parini.<sup>13</sup> In quella parte della sua produzione lirica che qui ci interessa principalmente, quella anteriore al 1815 segnaliamo che: a) Il Monti segue la tradizione dei classicisti settecenteschi, componendo odi del tipo sopra descritto; ma, si noti, con spiccata preferenza per i versi imparisillabi, ed evitando schemi strofici complicati; egli preferisce la strofa tetrastica isolata o collegata a due a due per mezzo della rima finale; inoltre il Monti segue i classicisti settecenteschi nell'uso della saffica rimata. — b) Il Monti segue il gusto del tardo classicismo settecentesco adoperando l'endecasillabo sciolto nei brevi componimenti lirici; si serve anche del settenario sciolto; vengono così a riacquistare la loro vecchia importanza i metri tradizionali della lirica italiana presecentesca; e poichè negli sciolti classicistici viene adoperato solo il verso piano, viene a scomparire sempre di più il ritmo saltellante della poesia melica. — c) Il Monti rimette in onore la terzarima dantesca, nei poemi (che chiama *cantiche*) è in componimenti lirici più brevi; la terzina era tornata di moda col culto di Dante (Varano) sorto in seguito alla poesia preromantica della notte e delle tombe; ma costituisce allo stesso tempo un ritorno alla tradizione, senza essere però un indizio di tendenza storicizzante. — d) Un ritorno alla tradizione è bensì l'uso che il Monti fa della canzone petrarchesca regolare. Questo fatto è un'innovazione importante e segna già il trapasso alla poesia romantica. L'importanza del fatto sta in questo: che il Monti abbandona la canzone pseudopetrarchesca dei secentisti e settecentisti per tornare alla forma regolare; e poi: che egli se ne serve per argomenti politici: *Per il Congresso di Udine*, *Il Congresso cisalpino di Lione*; come per il contenuto, così anche per la forma il Monti ha voluto rievocare con queste poesie il modello petrarchesco. — e) Non pare, ed è invece un rinnovamento notevole, l'impiego dell'ottonario nell'ode *Per la liberazione dell'Italia* («Bella Italia, amate sponde»); dico: pare, perchè l'uso dell'ottonario come metro della canzonetta e dell'ode (da essa derivata<sup>14</sup>) non è affatto nulla di nuovo; fu anzi preferito dal Rolli e ricorre ancora in qualche ode del Parini. Ma è qualche cosa di nuovo inquantoché

13. V. MONTI, *Liriche, tragedie e poemi* (Firenze 1938).

14. F. FLAMINI, *l. c.*, 102.

il Monti nelle sue altre odi e in tutti gli altri suoi componimenti ne rifugge; se ne serve invece qui, in un componimento di tono patriottico. E anche la strofa è diversa da quella solita: è isometrica ed è tetrastica; per essere una strofa di canzonetta o di ode dovrebbe essere o eterometrica, o di più di quattro versi, o tutt'e due; oppure, se tetrastica, almeno geminata; ma non è nemmeno questo. Nel complesso della produzione montiana l'ottonario si riveste di un nuovo significato: pare riservato alla poesia politico-patriottica; e viene a rinforzare quest'impressione il fatto che l'unico altro caso in cui il Monti si serve di un verso di ritmo fortemente scandibile e non giambico, è anche un componimento di carattere patriottico, cioè l'inno: *Il tiranno è caduto, Sorgete...* Ma c'è da fare una riserva: anche il decasillabo non è del tutto nuovo, e non è senz'altro caratteristico della poesia patriottica.<sup>15</sup> Del decasillabo di ritmo anapestico-dattilico si era già servito il Rolli in alcune odi di carattere encomiastico nelle *Tudertine*<sup>16</sup> e nell'*Ode in Lode dell' Augusta Taurina*,<sup>17</sup> pure di carattere encomiastico, di stile aulico e non propriamente di carattere patriottico. Il decasillabo acquista la sua particolare tinta solo nel complesso della poesia montiana; qui viene addoperato per una poesia di sentimento patriottico ed è, insieme all'ode *Bella Italia*, l'unico suo componimento di ritmo non giambico. Poi dal Monti viene sottolineata la forte scansione mediante la rima tronca (i decasillabi rolliani sono tutti piani); e si avverte anche una certa cura di evitare in principio di verso le parole coll'accento sulla prima sillaba, il che assicura un fluire più regolare del ritmo ta-ta-tám, mentre il Rolli, evidentemente per evitare appunto la monotonia, non rifugge dal porre nella prima tesi una sillaba accentata.

È su questo sfondo della poesia montiana e settecentesca che bisogna vedere lo svolgimento della poesia romantica e ottocentesca in genere. Per non abusare della pazienza del lettore cercherò di essere breve, e mi occuperò principalmente della questione più importante, e che è quella delle innovazioni ritmiche.

Scarsa, ma tanto più significativa, la produzione lirica del Manzoni. I primi saggi sono di carattere prettamente classicistico: in terzarima dantesca, riesumata dai preromantici settecenteschi e amorevolmente accolta dal classicista Monti, il *Trionfo della libertà* (1800); tengono dietro vari componimenti in endecasillabi sciolti, metro classicistico per eccellenza (taccio dei sonetti, perché di sonetti se ne composero in tutti i tempi, e

15. E. LI GORRI, *G. Berchet* (Firenze 1933); a pag. 264 l'autore osserva: «La nascente poesia patriottica pareva tuttavia preferisse, sull'esempio del Monti, la strofa di rumoreggianti decasillabi e la snella strofetta di ottonari...».

16. Ed. cit., 283 sgg., 284 sgg., 290 sgg.

17. Ed. cit., 187 sgg.

tranne per i tempi delle origini e per i sonetti minori, se ne può fare deduzioni stilistiche solo in rapporto allo stile linguistico; dirò solo che questi sonetti manzoniani sono classicistici, fra l'altro, per la tecnica dell'*enjambement*); e arriviamo agli Inni Sacri fra cui conviene includere *Il 5 Maggio*, che è pure una poesia etico-religiosa e non politica (il che ne costituisce la grandezza!). Orbene, in questo gruppo di liriche manzoniane ci vien fatto di osservare qualche cosa di assai significativo: sopravvive bensì la strofa classicistico-settecentesca dell'oda; e il Manzoni la compone di settenari, mettendo in prima e in terza sede uno sdrucchiolo, e in ultima uno tronco, che serve a collegare le strofe a due a due; così nel *Natale*, similmente la *Pentecoste* e il *5 Maggio*; di strofe saffiche rimate è il *Nome di Maria*; ma gli altri inni portano qualche cosa di nuovo: sono composti di ritmi da scansione forte, di decasillabi anapestici la *Passione*, di ottonari la *Risurrezione*, pure di ottonari le *Strofe per una prima comunione*, e di novenari anapestici l'*Ognissanti*; il congegno della strofa rimane quello dell'ode, ma i metri sono cambiati; nel complesso anche l'ottonario, da cui rifuggiva la scuola classicista settecentesca, entra a far parte dei nuovi ritmi che ora diventano caratteristici della nuova poesia, e che perciò possiamo chiamare romantici. E facciamo osservare che questa innovazione del ritmo avviene già nelle poesie religiose del Manzoni, dunque senza che le due poesie patriottiche del Monti abbiano potuto servire di modello. Ed ora passiamo alle poesie patriottiche del Manzoni, fra cui bisogna includere i cori delle tragedie. Il Manzoni segue dapprima l'esempio del Monti adottando la canzone petrarchesca: *Aprile 1814, Il Proclama di Rimini*. Il procedimento storicizzante del ritorno alla forma petrarchesca di stretta osservanza appare anche qui determinato dal soggetto patriottico. Ma il Manzoni non si è fermato qui. La forma chiusa e artificiosa doveva riuscirgli ostica; il fervore del sentimento richiedeva ritmi più forti, dalle battute fisse, ritmi più cantabili e di marcia, più popolari, più guerrieri. Ed eccolo ricorrere al decasillabo anapestico inaugurato come metro patriottico dal Monti nell'inno alla memoria di Teodoro Koerner: «Soffermati sull'arida sponda» (Marzo 1821) e nel coro del *Carmagnola*: «S'ode a destra uno squillo di tromba». E non basta questo cambiamento; ci vuole un verso dal fluire più ampio ancora; ed ecco il dodecasillabo dattilico-anapestico del primo coro dell'*Adelchi*: «Dagli atri muscosi, dai fori cadenti...» È notevole poi anche la struttura della strofa. In tutti i tre casi abbiamo strofe geminate per mezzo della rima finale; questa rima, essendo tronca, serve a dare maggior rilievo al ritmo anapestico.<sup>18</sup> Le strofe ge-

18. *Marzo 1821*: a<sub>10</sub> b<sub>10</sub> b<sub>10</sub> c<sub>10tr</sub> a<sub>10</sub> d<sub>10</sub> d<sub>10</sub> c<sub>10tr</sub>.  
*S'ode a destra*: a<sub>10</sub> b<sub>10</sub> a<sub>10</sub> c<sub>10tr</sub> b<sub>10</sub> d<sub>10</sub> d<sub>10</sub> c<sub>10tr</sub>.  
*Dagli atri*: a<sub>12</sub> a<sub>12</sub> b<sub>12tr</sub> c<sub>12</sub> c<sub>12</sub> b<sub>12tr</sub>.

minate per mezzo della rima finale sono, come vedemmo, un vecchio accorciamento della lirica melica continuatasi nell'ode e nell'inno; ma queste nuove strofi manzoniane prendono un aspetto del tutto diverso: a) per la minore distanza tra tronco e tronco, per cui il Manzoni riunisce le due semistrofi in una sola, e b) per la lunghezza del verso, oltre che c) della diversità del ritmo. È bensì una strofa derivata dalla strofa dell'ode, ma completamente nuova; proporrei di chiamarla strofa manzoniana, o strofa romantica, perché ha fatto fortuna presso i romantici. Venne adoperata dal Carducci e, dopo di lui, da altri, sempre con variazioni, ma rimanendo entro questo tipo. Con il secondo coro dell'*Adelchi* («Sparsa le trecce morbide...») torniamo a un tipo di strofa adoperato dal Manzoni negli Inni Sacri, tipo classicistico:

a<sub>7edr</sub> b<sub>7p</sub> a<sub>7sdr</sub> b<sub>7p</sub> a<sub>7sdr</sub> c<sub>7tr</sub> abbinatc!

È lo stesso metro del 5 *Maggio*, cioè con un verso piano di meno che nei rispettivi Inni Sacri. E così si viene a notare il forte risalto dato all'elemento ritmico mediante il continuo cambiamento della qualità della rima il che dà più forte rilievo al ritmo giambico del settenario. E questo equivale a dire che il Manzoni mette in evidenza l'elemento ritmico anche nei componimenti di struttura vicinissima alla struttura dell'ode classicistica. Questo fatto, insieme alla novità dei suoi ritmi, e — (terzo punto) — alla diversità dei ritmi da lui impiegati, rende la sua produzione lirica essenzialmente diversa dalla lirica melica e classicistica, e ne costituisce il carattere romantico, novecentesco.

Passando ora al Berchet vedremo che la tecnica versificatoria manzoniana si raccorda molto meglio con questa berchettiana che con quella precedente. Anche il Berchet prese lo spunto, nelle sue poesie giovanili, dalla tradizione classicistica e compose varie poesie, sia originali, sia traduzioni, in endecasillabi sciolti;<sup>19</sup> ma ben presto lo vediamo servirsi dei metri parisillabi fortemente ritmati; prima l'ottonario, per la traduzione delle ballate del Bürger, e evidentemente per rendere con un metro italiano popolare,<sup>20</sup> e dalle forti battute capaci di riprodurre l'energica

19. Ed. BELLORINI, I, 297 sgg.

20. LI GOTTI, l. c., 265 sg.: «L'ottonario — usato già dal Monti, e dal Manzoni negli Inni — colla sua forma facile e snella pareva il più indicato per dare alla poesia un tono semplice e quasi popolare». Si ricordi che la ballata antica, quando divenne schema metrico popolare sotto il nome di barzelletta nel Quattrocento, non era più composta di endecasillabi e settenari, ma prevalentemente di ottonari; la musica richiedeva la regolarità delle battute del metro parisillabo. Il FLAMINI, l. c., 29, dice, in occasione della barzelletta quattrocentesca: «...sostituendo l'ottonario, più gradito all'orecchio del popolo, agli endecasillabi...»

scansione dei versi dell'originale tedesco, il tono dell'originale;<sup>21</sup> nella romanza, rimasta inedita vivente l'autore, *Il Castello di Monforte*, composta probabilmente verso il 1819,<sup>21a</sup> cioè contemporaneamente al coro del Carmagnola, e presumibilmente conoscendo le vedute manzoniane, il Berchet si servì del decasillabo. E fedele a questo indirizzamento il Berchet restò. Le romanze pubblicate nel 1824 sono tutte di metri fortemente scandibili; eccezion fatta di una, son tutte in metri parisillabi; le strofe sono del tipo che dissi *romantico*, con suddivisione per mezzo di rime tronche; *Clarina* - ottonari, *Il Romito* - ottonari, il *Rimorso* - decasillabi anapestici (*manzoniani*); *Matilde* - di senari anapestici, di cui uno sdruciollo e due tronchi in sede finale e controfinale; *Giulia* - dodecasillabi del tipo *Adelchi*; e solo il *Trovatore* è di imparisillabi, ma sono settenari e quinari, col ritmo sottolineato dai tronchi. Con queste ballate, o romanze, il Berchet venne a rinforzare la riforma manzoniana, e allo stesso tempo consacrò l'uso dei nuovi ritmi, che dal Monti e dal Manzoni erano stati adoperati per la poesia patriottica e religiosa, come metri della poesia epico-lirica di contenuto storico e fiabesco. (Tuttavia il Manzoni anche in questo caso aveva battuto la strada coi cori delle sue tragedie.) Vero novatore fu il Berchet con i suoi polimetri *I profughi di Parga* (1823) e *Le Fantasia* (1829), i quali furono preceduti dalla ballata *Edvino*, tratta da un capitolo del *Vicario di Wakefield*, e inclusa nella traduzione che il Berchet ne fece e pubblicò nel 1810.<sup>22</sup> Per valutar meglio l'importanza di quest'innovazione berchettiana facciamo osservare che il polimetro in sé non ha nulla di romantico,<sup>23</sup> e che di polimetri ce ne sono di varie specie: il polimetro barocco di selve di settenari e endecasillabi con inframmezzate canzonette di tipo chiabresco, come negli *Idilli favolosi* del Marino, che diede il tono per tutti i polimetri secenteschi; poi c'è il polimetro più svariato, detto *dilirambo*, pure d'invenzione barocca chiabresca-rediana;<sup>24</sup> sulla fine del Seicento vengono di moda le cantate del Lemene, ma lo schema tipico è quello del Rolli o del Metastasio;<sup>25</sup> con uno o due brani di settenari e endecasillabi piani liberamente intrecciati (selve), alternano (pre-

21. LI GOTTI, *l. c.*, 265: «Era [l'ottonario] anche il metro delle due poesie bürgeriane, che il Berchet aveva tradotte...»; si osservi però che il metro tedesco era di ritmo giambico; l'ottonario riproduce dunque solo l'intensità dell'accentazione dell'originale tedesco, oltre al numero delle sillabe, ma non il ritmo.

21a. Ed. BELLORINI, 427.

22. Ed. BELLORINI, 424.

23. LI GOTTI, *l. c.*, 264: «La poetica romantica ammetteva la mescolanza dei metri, così come (ma con assai maggior restrizioni) la poetica classica (cf. il *Bardo* del Monti); e nel contempo voleva si rendesse in modo più sensibile il variare degli affetti.»

24. Mi si permetta un rimando al mio articolo *Zur Charakteristik* ecc.

25. Le cantate del Lemene sono componimenti di strofe di varia lunghezza e struttura, non poco diversi dalle cantate del Rolli.

cedendo o seguendo, o procedendo e seguendo) una o due strofette di settenari tronchi, o di settenari piani e tronchi, o di settenari e quinari tronchi, o piani e tronchi, oppure — ed è questo un fatto importante — di versi parisillabi cioè di ritmo non giambico: decasillabi, ottonari, senari, quadernari, piani e tronchi; le selve servono per il recitativo, le strofette per le arie. Le cantate riproducono cioè, entro limiti più brevi, il sistema dei libretti d'opera. Orbene, il Berchet si ricollega a questa tradizione, ma poi se ne distacca per creare qualche cosa di nuovo. Nella ballata *Edvino* egli segue il vecchio sistema che direi metastasiano-rolliano: endecasillabi e settenari intrecciati liberamente (per il racconto d'autore), e, di mezzo, strofette meliche di quinari, settenari, ottonari; notevole il racconto in bocca al personaggio, che è in terzarima di decasillabi, il che sembra condurci fuori del sistema tradizionale; ma non è così, perché il decasillabo viene adoperato pure nelle strofette delle cantate, per esempio nella cantata 17 del Rolli: *Son gelsonimo...*<sup>26</sup> Più evoluta, però, e diversa dal sistema settecentesco, è il congegno delle rime nei *Profughi*. I metri cambiano da capitolo a capitolo, e lo sfondo non è dato dal racconto in endecasillabi o endecasillabi misti con settenari; l'endecasillabo ha ceduto il posto ai metri dalla forte scansione. Si comincia con strofe *romantiche* di decasillabi; seguono terzine di decasillabi cui stanno attaccate due strofette di senari sdruccioli e tronchi (questo di mettere quasi in appendice le strofette di ritmo leggero è un residuo di tecnica operistica); e si conchiude con strofe *romantiche* di decasillabi. Più svariate ancora sono le *Fantasie*: il metro cambia entro lo stesso canto, e in ogni canto; ma predominano sempre i parisillabi (ottonari, decasillabi e dodecasillabi); la canzone dell'esule è di strofette geminate di quinari tronchi e sdruccioli, del tipo adoperato dal Berchet nella ballata il *Trovatore*, cioè sempre di forti effetti ritmici. È evidente nelle *Fantasie* il desiderio di adeguare il metro al contenuto, e più di ciò:<sup>27</sup> di adattarla al tono del racconto, al *variare degli affetti*, alla *stimmung*. Quindi la giustificazione che il Berchet anteponeva al suo poemetto: «I sogni vengono come vogliono essi».<sup>28</sup> Il polimetro divenne una forma preferita della ballata romantica italiana, col Carrer, e soprattutto col Prati, che «si sfrenò per tutti i metri più svariati».<sup>29</sup>

26. Ed. cit., 146.

27. Nel polimetro secentesco il motivo prevalente per la variazione del metro è la ricerca di nuovi effetti acustici e formali; nella cantata settecentesca il motivo è pure formale (recitativo, aria) e tra le diverse parti c'è un distacco netto; nel polimetro romantico invece si cerca di dare un passaggio graduato, quasi insensibile, e senza nessuna regola fissa.

28. Ed. BELLORINI, 65.

29. LAUDOMIA CECCHINI, *La ballata romantica in Italia* (Firenze 1901), 74; a pag. 72-74 l'autrice raccoglie in appendice notizie metriche sul Berchet, il Carrer e il Prati.

Un'altra strada seguì nello svincolarsi dalla metrica classica il Leopardi, perché da essa pur egli si svincolò, come anche egli si allontanò dalla tradizionale lingua aulica della poesia lirica;<sup>30</sup> e come egli si creò un'espressione linguistica nuova, tutta sua, ricavando nuove risorse da vecchie fonti, così pure fece nella creazione della sua forma metrica, in apparenza tradizionale, in verità nuova e originale. Tra i suoi versi puerili<sup>31</sup> leggiamo sonetti, canzonette meliche, settenari a rima baciata (di tipo rolliano), cioè i metri della poesia arcadica ancora in auge; ma tra questi tentativi incontriamo anche i metri che per il Leopardi acquisteranno maggiore importanza: i versi sciolti del classicismo (*L'amicizia, idillio*),<sup>32</sup> le terzine preromantiche e classicistiche pur' esse (*La Morte di Catone*),<sup>33</sup> e una canzone, sebbene non di fattura petrarchesca, ma secentesca (*La morte di Saulle*; schema: ABcBDEeFGG).<sup>34</sup> Ma non appena il Leopardi cominciò a prendere coscienza di se stesso, egli trascurò completamente la canzonetta e l'ode. Dell'ode si servì più tardi una sola volta, nella sua maturità, nell'inno *Il Risorgimento* (aprile 1828), e molto appropriatamente, quando, superata la crisi che lo aveva fatto tacere, tornò a poetare con nuovo vigore; quest'ode isolata viene così a trovarsi all'inizio del suo periodo maturo, in cui egli raggiunse — anche — la pienezza della sua originalità nella versificazione. Con il consapevole e deciso abbandono della canzonetta-ode il Leopardi venne a trovarsi fuori del movimento che, attraverso le innovazioni del Manzoni e del Berchet, portò la rivoluzione romantica nel campo del ritmo. Il Leopardi, superati i primi tentativi fanciulleschi, si attenne rigorosamente, in tutta la sua opera di poeta, ai metri tradizionali della poesia italiana, all'endecasillabo e al settenario. Poco si curò della forma rigida, e non per tanto perfino anche banale, del sonetto; fanno classe a sé i sonetti burleschi «In persona di ser Pecora fiorentino beccaio», appunto perché burleschi; e anch'essi appartengono al periodo degli inizi, essendo del 1817.<sup>35</sup> Magior simpatia dimostrò per la terzarima da poco tempo tornata in voga, e verso cui egli si sentiva anche indirizzato dalla sua ammirazione di Dante. Ma anche a questo metro non si affezionò; è un fatto assai significativo che i componimenti in terzarima di carattere elegiaco appartengono tutti al periodo degli inizi, cioè sono anteriori al 1818, oppure non posteriori al 1819, e rimasero in parte inediti, oppure furono in parte ripudiati: l'*Appressamento della morte*, del 1816, fu pubblicato dopo la

30. Vedi il mio saggio *La crisi ecc.* a pag. 50 sg.

31. *Tutte le opere di G. Leopardi*, A cura di F. FLORA (Milano 1940), 711 sgg.

32. Ed. cit., 717 sg.

33. Ed. cit., 721 sgg.

34. Ed. cit., 716 sg.

35. Ed. cit., LXV.

morte del poeta, e delle due *Elegie*, solo una (*Il primo amore*) fu accolta nei *Canti*, mentre la seconda, pubblicata nell'edizione bolognese del 1826, non fu riammessa nella prima edizione dei *Canti* del 1831.<sup>36</sup> (L'impiego della terzarima ne *I nuovi credenti*, del 1835, è giustificato dal genere: il capitolo è metro tradizionale della satira.) Ricordiamo inoltre che il Leopardi non seguì l'andazzo dei metri alla maniera degli antichi (tranne per le sue traduzioni oraziane, s'intende): saltellanti endecasillabi falèci cari al Rolli (e ad altri arcadici, appunto per il loro ritmo saltellante), strofe alcaiche, saffiche rimate (che egli ritrovava pure presso il Parini e perfino nel canzoniere manzoniano), e tutto il repertorio classico e pseudoclassico del Fantoni. Il Leopardi si staccò dunque decisamente, e fin dall'inizio, sia dalla ancor vegeta poesia melico-arcadica, sia dalla poesia classicistica. Del classicismo egli conservò solo il gusto dell'endecasillabo sciolto, e soprattutto nella sua prima maniera (dopo il '28 solo in tre componimenti), e modificandolo profondamente. I versi sciolti fanno il collegamento tra la poesia fanciullesca e ancora immatura del Leopardi (*L'amicizia*, anteriore al 1816; *Le rimembranze*, del 1816; ripudiato e pubblicato postumo) e quella della prima maniera, tra cui i famosi *Idilli* degli anni 1818-19, e fanno da intermezzo tra la prima e la seconda maniera (*Al Conte Carlo Pepoli*, 1826). Gli sciolti accompagnano e inframmezzano i componimenti nella forma che il Leopardi predilesse e che egli fece tutta sua trasformandola profondamente: la canzone. Egli prese le mosse dalla canzone petrarchesca, tornata di moda nel classicismo come espressione adeguata di sentimenti patriottici o comunque civili. Il fatto che egli si rifece al Petrarca nella metrica corrisponde al suo rifarsi al linguaggio petrarchesco, cui si accennò sopra. È va rilevato questo: nell'uno e nell'altro caso, cogli sciolti e con la canzone petrarchesca, il ritorno ad una tradizione più vecchia segna un distacco netto dalla tradizione immediatamente precedente. Bisogna anche tener presente che il verso sciolto, malgrado la sua voga nel classicismo settecentesco, non era necessariamente classicistico, e riportava per lo meno anche all'anticheggiare cinquecentesco. È significativo poi anche che la canzone libera leopardiana non si riallaccia direttamente alla canzone libera dell'epoca barocca, creazione del Guidi, come già vide bene il Carducci,<sup>37</sup> e neanche alla canzone petrarchesca modificata, pur'essa secentesca, cui tennero dietro l'Alfieri e il Foscolo nelle loro canzoni di ispirazione civile; ma che il Leopardi fa ritorno diretto al Petrarca (come il Monti e il Manzoni), anche questo un fatto giustamente ricordato dal

36. Ed. cit., 1131.

37. Nel saggio *Degli spiriti e delle forme nella poesia di G. Leopardi*; il rispettivo brano è stato riportato da G. FEDERZONI nel suo manualetto *Dei versi e dei metri italiani* (Bologna 1904), 105 sg.

Carducci.<sup>38</sup> Il punto di partenza fu dunque il Petrarca, ma ben presto il Leopardi se ne allontanò, a passo a passo, e gradatamente, e si foggì la sua forma tutta soggettiva, individuale, diversa e rinnovata ogni volta, a seconda degli affetti, anch'essa obbediente all'ideale romantico della forma personale e individuale, dettata dalla struttura interna della poesia, dall'andamento dei pensieri e dei sentimenti. Si può seguire la modulazione del pensiero leopardiano negli effetti ritmici che egli seppe trarre dall'uso dell'endecasillabo e del settenario; e su di ciò si possono leggere alcune pagine interessanti del Vossler.<sup>39</sup> E si può seguire lo svolgimento della canzone leopardiana dai suoi inizi petrarcheschi fino alla sua forma matura, veramente leopardiana. Ed è questa forma della canzone leopardiana che è il contributo essenziale del Leopardi alla riforma metrica del romanticismo italiano, essendosi egli tenuto lontano, come dicemmo, dagli esperimenti ritmici; e lo stesso ritmo dei suoi endecasillabi è concepibile solo in funzione dell'intera struttura delle sue poesie. Cercheremo di dare un abbozzo di questo sviluppo, attenendoci, secondo l'intenzione di questo scritto, principalmente ai fatti esteriori, metrici. È evidente l'intenzione di seguire il modello petrarchesco nell'accuratezza della partizione metrica *a*) della canzone *All'Italia* (1818) e *b*) della canzone *Sopra il monumento di Dante* (1818). La fronte è tenuta separata dalla sirima, e in *a*) la fronte è anche bipartita; ma troviamo già qui alcuni indizi di indipendenza. In conformità con un uso prepetrarchesco (si noti la tendenza arcaizzante!) le strofe pari hanno una struttura diversa dalle strofe dispari:

in *a*) I + III + V + VII : ABcd/ABC-eFGeFHIKhlMkM  
II + IV + VI : AbCD/aBD-EFgEfHgIHKLiL.

in *b*)                    dispari : aBcA/DBeFDGefGHIhI  
                             pari : ABcA-DbEEDGEfGHIhi.

In *a*) la fronte non è perfettamente simmetrica; ma nella variazione tra strofe pari e dispari la differenza consiste principalmente solo nel mettere endecasillabi al posto dei settenari e viceversa.<sup>40</sup>

38. «Ma nella correzione ed esattezza della partizione metrica vanno accosto al Petrarca soli il Monti nella canzone del 1797, e il Manzoni...». *L. c.*, 105. In verità, quest'asserzione del Carducci va un pochino corretta. Una canzone rigidamente di struttura regolare il Leopardi non la compose mai. Ma tra la prima canzone fanciullesca (*La morte di Saulle*) di tipo secentesco, e le canzoni del 1818 è evidente l'avvicinarsi al modello petrarchesco, come cerchiamo di far vedere in seguito.

39. *Stil, Rhythmus und Reim in ihrer Wechselwirkung bei Petrarca und Leopardi*, «Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf» (Bergamo 1903), 453-481.

40. Rappresentano la stessa fase morfologica le due canzoni del 1819 non raccolte tra i *Canti*: *Per una donna inferma* ecc. (schema : aBCAB/DdEIEGfG), e *Nella morte di una donna* ecc. (schema : I. nelle strofe dispari : AbCAdB/deFGEhFH ; II. nelle strofe pari : aBCaBdEfdGFHgh).

Più regolari sono le canzoni seguenti, *Ad Angelo Mai* (1820), *A un vincitore nel pallone* (1821) e *Alla sorella Paolina* (1821);<sup>41</sup> anch'esse, però, dimostrano piccole irregolarità nella fronte; d'altra parte la chiusa della sirima ha un carattere spiccatamente dantesco colla rima baciata e lo schema ritmico 11 : 7 : 11. A partire dal *Bruto minore* (1821) il Leopardi comincia poi a scostarsi più decisamente dal modello antico, petrarchesco e dantesco; è conservata la separazione di fronte e sirima, ma tanto nell'una quanto nell'altra canzone compaiono versi scompagnati di rima, e solo la fine continua ad essere segnata dalla rima baciata.<sup>42</sup> Un nuovo passo avanti, via dal modello petrarchesco, è segnato dalle canzoni *Alla primavera* (1822), colle strofe di settenari e endecasillabi liberamente rimati, senza divisione in fronte e sirima, e *l'Ultimo canto di Saffo* (1882), le cui strofe sono tutte di endecasillabi sciolti, ma terminano in rima baciata, il che è il caso anche per le strofe della canzone *Alla primavera*.<sup>43</sup> Il Leopardi si avvicina qui alla libertà delle selve del Tasso e del Guarino, del Marino e dei secentisti, ma si tiene sempre discosto dal Guidi, in quanto che le strofe sono tutte della stessa lunghezza, mentre principio fondamentale della canzone libera del Guidi è appunto la diversa lunghezza degli elementi strofici. D'altra parte il Leopardi si mantiene fedele al vezzo che appare nelle sue canzoni petrarcheggianti, cioè di chiudere la strofa con rima baciata. Ed è degno di osservazione il fatto che il Leopardi raggiunge anche qui la diversità e la forma individuale rifacendosi al passato. Ultima della serie di questi tentativi è la canzone *Alla sua donna* (1823).<sup>44</sup> La forma libera della canzone leopardiana si è già quasi costituita in queste canzoni, ma manca ancora un'elemento, quello del variare la lunghezza delle strofe. Questo particolare, curiosamente, fa la prima sua apparizione nei componimenti in versi sciolti: *La vita solitaria* (1819-21), *l'Inno ai patriarchi* (1822). La combinazione dei due principi, cioè quello della libertà dello schema ritmico e della rima, e quello della variabilità della lunghezza della strofa, appare per la prima volta nella canzone *A Silvia* (1828) che apre il periodo della maturità.<sup>45</sup> Non ci dilungheremo nell'analisi della canzone leopardiana ma-

41. *Ad Angelo Mai*: AbCB/DeFGDeFGHH.  
*A un vincitore*: AbCBAC/DEFDFgG.  
*Alla sorella Paolina*: aBCACB/DefGFEGhH.
42. *Bruto Minore*: AbCDC/EfGhIKHlM.
43. *Alla primavera*: aBCDbEFGHHGiklMNOMPP.  
*Ultimo canto di Saffo*: ABCDEFGHIKLMNOPQR.
44. *Alla sua donna*: I. aBacdBdEdFF;  
 II. abcDEFcGFgGG;  
 III. aBCDbDEFEGG;  
 IV. aBcDEFgHGII;  
 V. aBCdCFGHFII.

45. Per questa ragione mi pare che dica bene il MORONCINI (*Canti*, Bologna 1927, pag. 396) che il *Passero solitario* rimonti per la concessione al periodo degli *Idilli*,

tura; faremo osservare soltanto che in questi capolavori il Leopardi ha abbandonato la troppo rigida e schematica chiusa a rima baciata; egli si contenta oramai di segnare la chiusa, se e quando ne sente il bisogno, ponendo una rima baciata in vicinanza della fine (zxx), oppure mettendo vicino alla fine soltanto in qualunque modo una rima (zxx), valendosi solo occasionalmente della rima baciata finale. È tacciamo della scaltrezza con cui egli si serve della rima, liberamente inserita nella serie dei versi sciolti, per creare suddivisioni di carattere strofico; si rilegga per esempio il *Sabato del villaggio*.

Rintracciando la genesi della canzone leopardiana crediamo di aver messo incidentalmente in evidenza la sua derivazione dalla canzone petrarchesca e non da quella del Guidi. Ma ciò che importava nel complesso di questa trattazione era di far vedere come il Leopardi varia incessantemente la sua forma, allo stesso modo degli altri romantici; come rifugge dagli schemi fissi; come cerca di variare soprattutto rispetto alla struttura strofica e al complesso del componimento poetico (i suoi tentativi rimangono limitati allo schema della canzone), e in minore misura riguardo al metro; e che egli raggiunge la massima libertà e soggettività valendosi di mezzi e di modelli tradizionali, ma di una tradizione remota, in parte petrarchesca-trovadoresca, in parte cinquecentesca.

È troppo evidente presso tutti i poeti posteriori al Manzoni e al Berchet la sfrenata voglia di creare sempre nuovi schemi strofici, perché sia necessario insistervi. È evidentissima questa tendenza nel Prati, e forse ancor più nel Grossi (della cui predilezione per il polimetro tipo Berchet con le sue variazioni di ritmo già si è parlato), ed è anche chiaramente riconoscibile nell'opera del Carducci, del D'Annunzio, del Pascoli; tendenza che presso ognuno di questi si manifesta in diverso modo, modo caratteristico e che tradisce determinate intenzioni e particolari indirizzi di gusto. Trattarne varrebbe soltanto la pena se nel contempo si volesse dare una caratteristica dello stile di questi poeti, il che non si può fare qui. Vorremmo qui accennare soltanto al fatto che lo storicismo romantico, il gusto della rievocazione del passato si tradisce nel ritorno alle vecchie forme poetiche italiane, e questo già presso i poeti della prima metà del secolo. Il Giusti, per esempio, si serve della nonarima (del dugentesco poema *L'Intelligenza*) in una poesia *A Gino Capponi*, e dopo di lui se ne servirono il Marradi e il D'Annunzio.<sup>46</sup> Il Carducci rinnova la ballata antica<sup>47</sup> e il rispetto.<sup>48</sup>

«ma la versificazione assai probabilmente alla primavera del '29...»; ciò che al Moroncini pare probabilità, a me pare certezza. Il Flora pure la assegna a questo periodo: autunno '30 (ed. cit., LXXXII).

46. F. FLAMINI, *l. c.*, 49 sg.

47. *Rime nuove*, 55.

48. *Ibid.*, 51 sgg.

Il Giusti si rivolse alla poesia latina medievale e riprodusse il metro dello *Stabat mater* di Jacopone nel *Dies irae*: «Dies irae! È morto Cecco...», e più volte in altri componimenti. Ma l'arcaismo metrico storicizzante raggiunge il colmo nella fioritura di forme dugentesche e trecentesche nell'*Isotteo* dannunziano: ballate antiche, nonarima, sestine dantesche, madrigali antichi. L'arcaismo si tinge poi di esotismo con la riproduzione di antiche forme metriche tradizionali della poesia francese, coi *rondò* e il *lai* della *Chimera*, nella quale silloge del resto il tono dominante, non è l'arcaismo, ma l'esotismo con la riproduzione di altre forme francesi, e perfino di una forma giapponese, l'*outa*, oltre ai sonetti minimi di stampo settecentesco: siamo in pieno virtuosismo formale parnassiano. E tutto ciò non è che un piccolo saggio della esuberante fantasia metrica del D'Annunzio. La quale forse viene perfino superata dall'inventiva del Pascoli.

Cercheremo ora di completare questa trattazione insistendo sul fatto che il midollo della riforma romantica della forma poetica fu la liberazione del ritmo, oppure, meglio: la scoperta delle possibilità ritmiche. Questa scoperta non è che una estensione del gusto romantico per i metri fortemente scanditi e di lungo respiro, gusto che continuava ad operare nel rinnovamento del martelliano effettuato dal Carducci, che se ne servì non di rado, e la creazione di un verso ancora più lungo, dell'ottonario accoppiato; così come il Manzoni era passato dal decasillabo al dodecasillabo (senario accoppiato), così anche il Carducci passò ancora oltre, ai ritmi ancora più lunghi. E la finezza d'orecchio del Carducci, nonché le maggiori esigenze di un pubblico già scaltrito per le sfumature di ritmo, portarono il Maremmano ad evitare la monotonia del ritmo giambico del vecchio martelliano; nei settenari degli emistichi egli si avvantaggiò delle possibilità insite alla metrica italiana, cioè di variare il ritmo dei settenari, facendoli ora giambici, ora anapestici, e lasciando alternare in fine di verso, o di emistichio, la chiusa piana con la sdrucchiola e la tronca:

«Da i monti sorridenti nel sole mattutino  
Scende l'epos d'Omero, che va fiume divino  
Popolato di cigni pe'l verde asiaco pian.»

(A *Vittore Hugo*)

«Ahi, da' prim'anni, o gloria, nascosi del mio cuore  
Ne' superbi silenzi il tuo superbo amore.  
Le frondi alte del lauro nel penoso splendor  
Mi sfolgorar da' gelidi marmi el petto un raggio,  
Ed obliai le vergini danzanti al sol di maggio...»

(*Avanti! Avanti!, II.*)

L'ottonario doppio invece non serve che ad assicurare un più lungo sobbalzare del ritmo trocaico:

«Quando cadono le foglie, quando emigrano gli uccelli  
E fiorite a' cimiteri son le pietre de gli avelli...»

(*La sagra di Enrico Quinto*).

Ma più che altro si rivela il gusto degli effetti ritmici nella metrica delle rime barbare, anzi direi, la predilezione del gioco ritmico fu il motivo essenziale e fondamentale che portò il Carducci alla creazione delle sue *Odi barbare*. (Esse sarebbero dunque indizio di atteggiamento romantico e non di classicità; giusto invece è vedervi un atteggiamento parnassiano: il disprezzo della poesia facile e il desiderio della perfezione formale [«Odio l'usata poesie: concede | comoda al vulgo i floschi fianchi...»]).

Questa asserzione apparirà forse un po' sorprendente; ma vorrei fare osservare alcune particolarità della poesia *barbara* carducciana. a) In primo luogo il Carducci rinunzia espressamente alla rima — alla rima che non andava mai disgiunta da tutta la poesia *metrica* del Sei e Settecento, dal Chiabrera al Fantoni —; nella poesia *metrica* che accompagna la poesia barocca, e che culmina nel classicismo del tardo Settecento, la rima appare non soltanto come un elemento lecito, ma persino necessario in tutte le combinazioni strofiche riproducenti schemi oraziani, nonché nelle creazioni strofiche pseudo-oraziane di quel periodo. Il Carducci invece ne fa a meno, e lo dichiara programmaticamente nell'ode-proemio:

«A me la strofe vigile, balzante  
co 'l plauso e 'l piede ritmico ne' cori»:

vale a dire che egli rinunzia alla rima con l'intenzione di dare maggior *gioco* all'elemento ritmico. Infatti, abolita la rima, il carattere di *oratio poetica* doveva basarsi unicamente sul ritmo.

Ma ci sono altre divergenze caratteristiche con la poesia *metrica* classicistica fantoniana che vengono ad offrirci la conferma dell'importanza che ora viene a rivestire il ritmo. La poesia *metrica* classicistica si occupa b) principalmente di riprodurre i sistemi chiusi della poesia lirica oraziana e non si occupa di riprodurre l'esametro (surrogato dell'esametro era fin dal Cinquecento l'endecasillabo sciolto), e tanto meno il distico elegiaco; il Carducci non solo riproduce i sistemi lirici, ma si ingegna con evidente impegno, e con il felice risultato che si sa, di riprodurre tanto l'esametro quanto il distico elegiaco. Questo si spiega soltanto per il fatto che il Carducci si sentiva tentato dall'arduo problema di riprodurre il ritmo dattilico dell'esametro con i mezzi della poesia italiana, il che non era raggiungibile né col senario, né col dodecasillabo, né col decasillabo soli, ma solo

mediante la combinazione di vari versi italiani; e ciò offriva d'altra parte la possibilità di evitare la monotonia, di dare una grande varietà ai versi così composti, e di adeguarne anche la struttura al *variare degli affetti*, come lo esigeva la poetica romantica.

c) È un fatto assai caratteristico della poesia classicistica fantoniana che, quanto ai suoi mezzi di espressione, essa si mantiene entro i limiti della tradizionale versificazione italiana, dico tradizionale volendo dire petrarchesca-cinquecentesca. Infatti, se si guarda un pochino da presso la grande foggia di schemi metrici del Fantoni (si veda anche l'elenco dei suoi schemi nell'edizione curata dal Solerti)<sup>49</sup> ci si accorge ben presto che questa sbalorditiva varietà si riduce in fondo a poca cosa, a poca cosa cioè dal punto di vista ritmico. Gli elementi di cui il Fantoni compone le sue poesie classiche e oraziane sono esclusivamente i metri imparisillabi, endecasillabi, settenari e quinari nella loro triplice varietà: di tronchi, di piani e di sdruccioli. Aggiungasi poi che c'è la rima, e che abbondano i tronchi e gli sdruccioli; così si viene ad intravedere senz'altro che questa poesia oraziana fantoniana non è altro che una elaborazione della poesia melica settecentesca; essa non è, come l'ode dei classicisti settecenteschi, che la continuazione della canzonetta melica. Ed è anche molto caratteristico il fatto che il Fantoni si distacca perfino dai tentativi secenteschi di poesia *metrica*, in quanto che egli sostituisce ai metri estranei alla tradizione petrarchesca (metri da cui non rifuggivano i secentisti) dei metri meno eterodossi: quinari o settenari. Valga come esempio la strofe alcaica che il Chiabrera aveva molto ingegnosamente costruita in modo da riprodurre assai fedelmente il ritmo latino; il Chiabrera, nell'*Ode per l'anniversario dell'elezione d'Urbano VII*, aveva impiegato per i primi due versi un quinario doppio, sdrucciolo in fine; per terzo, un novenario anapestico; per quarto, un decasillabo del tipo detto endecasillabo acefalo:<sup>50</sup>

«Sesto d'agosto, dolci luciferi,  
sesto d'agosto, dolcissimi esperi,  
sorgete dal chiuso orizzonte  
tutti sparsi di faville d'oro...»

Il Fantoni invece sostituì, ai metri scelti dal Chiabrera, per gli ultimi due versi, dei settenari piani a rima baciata, cioè metri più comuni e tradizionali. Il Carducci invece seguì tanto il sistema fantoniano (*Primavere elleniche III*) quanto quello chiabreresco (*Ideale*);<sup>51</sup> ma non solo questo: egli trovò per il quarto verso anche tre altre soluzioni, e le impiegò talvolta

49. G. FANTONI, *Le odi*, Con prefazione e note di ANGELO SOLERTI (Torino 1887).

50. Seguo con poche variazioni la descrizione data dal FLAMINI, *l. c.*, 127.

51. FLAMINI, *ibid.*

tutte e tre, variando da strofa a strofa, nello stesso componimento, come nell'ode *Per la morte di Napoleone Eugenio*.<sup>52</sup> Il classicista Fantoni si contentava di una sola soluzione con mezzi offertigli dal classico tra i lirici italiani, il Petrarca (*classico* detto qui in senso di 'ottimo', 'modello', non nel senso di classificazione stilistica). Il Carducci invece ha di mira la variazione ritmica, sia per tentare sempre nuovi accostamenti al ritmo del verso latino, sia — indubbiamente — anche per aver maggior libertà espressiva, maggior possibilità di adeguare la forma al pensiero.

Senza entrare nei dettagli — interessantissimi — sul modo adottato dal Carducci nella riproduzione dell'esametro e del distico, appare evidente da quanto si è detto, la differenza che corre tra la poesia barbara carducciana e la poesia *metrica* del classicismo settecentesco; e, a mio modesto parere, sembra d'altra parte anche chiara la connessione tra la poesia barbara carducciana e le tendenze inerenti alla poesia romantica, di cui, nonostante differenze caratteristiche, la poesia carducciana viene a far parte. La continuazione di quanto tentò il Carducci con le sue *Odi barbare* ci viene offerta dalla poesia del D'Annunzio, il quale procedette a ideare nuovi schemi strofici alla maniera latina, allargando così in modo quasi impensato la possibilità di creare nuovi e sempre nuovi effetti; tuttavia, nella poesia *barbara* egli rimase sempre sulla via segnata dal Carducci. Seguace del Carducci fu anche il Pascoli, e anch'egli inventò nuovi sistemi, non solo cercando nuovi modi di riprodurre il ritmo del verso latino, ma anche inventando nuovi schemi pseudoclassici, come avevano fatto tanto i settecentisti, come il Rolli e il Fantoni, quanto il Carducci stesso e — su una più vasta scala — il D'Annunzio. Ma il Pascoli si scostò dalla pratica carducciana tornando (come, del resto, fece anche il D'Annunzio) ai vecchi procedimenti dei classicisti settecenteschi, non solo servendosi di nuovo della rima (la saffica rimata, anzi, divenne uno dei metri suoi prediletti), ma anche cercando di riprodurre, con maggior precisione che non aveva fatto il Carducci, il ritmo dell'esametro latino non attenendosi ai metri tradizionali italiani, ma per via diretta. Tutto questo però rimane sempre entro i limiti della, e si spiega con la — mi si passi la parola — *filoritmia* romantico-ottocentesca.

W. THEODOR ELWERT

Università di Monaco di Baviera.

52. FLAMINI, *ibid.*



# ESTUDIS ROMÀNICS

PUBLICATS A CURA DE  
R. ARAMON I SERRA  
Membre de l'Institut d'Estudis Catalans

BARCELONA  
INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS

# VOLUM I

(1947-1948)

## TAULA

	Pàgines
MIQUEL COLL I ALENTORN: <i>La llegenda d'Otger Cataló i els Nou Barons.</i>	1
R. ARAMON I SERRA: <i>Sobre l'atribució d'«Arondeta de ton chantar m'azir».</i>	49
PAUL AEBISCHER: <i>Par quelle voie «bosque» est entré en espagnol.</i> . . .	69
SALVADOR Galmés: <i>Ramon Llull no és l'autor del llibre «Benedicta tu in mulieribus»</i> . . . . .	75
JOSEP M. DE CASACUBERTA: <i>Jacint Verdaguèr, collector de cançons populars.</i>	89
HORTÈNSIA COROMINES: <i>Cat. ant. «llevar de carrera» i «dirimir, solucionar».</i>	131
SAMUEL GILI I GAYA: <i>Noves recerques sobre «Tirant lo Blanch»</i> . . . .	135
PERE BOHIGAS: <i>Nota sobre el «Tractat de cavalleria» del rei Pere III.</i> .	149
ENRIC GUITER: <i>Algunes infiltracions del lèxic occità en el domini lingüístic català</i> . . . . .	153
R. ARAMON I SERRA: <i>Dues cançons populars italianes en un manuscrit català quatrecentista.</i> . . . .	159
SAMUEL GILI I GAYA: <i>«Flor de cavalleria»</i> . . . . .	189
Recensions de R. Aramon i Serra, Miquel Dolç, M. Sanchis i Guarner, A.-M. Badia i Margarit, S. Gili i Gaya, J. Carbonell i de Ballester, Francesc de B. Moll, Giovanni M. Bertini, M. Coll i Alentorn, Pere Bohigas, Ferran Soldevila, Jordi Rubió, J. M. Solà i Solé, Maria Buirra, Hortènsia Curell, J. Carreras i Artau i Hortènsia Coromines . . . .	193
Sigles usades en aquest volum . . . . .	353
Collaboradors del volum primer . . . . .	355

## VOLUM II

(1949-1950)

### TAULA

	<u>Pàgines</u>
SIEGFRIED BOSCH : <i>Les fonts orientals del «Tirant lo Blanch»</i> . . . . .	1
FRITZ KRÜGER : <i>Alte Erntegeräte in der Romania</i> . . . . .	51
CEBRIÀ BARAUT : <i>Les Cantigues d'Alfons «el Savi» i el primitiu «Liber miraculorum» de Nostra Dona de Montserrat</i> . . . . .	79
ISTVÁN FRANK : <i>La vie catalane de sainte Marguerite du manuscrit de Barcelone</i> . . . . .	93
J. M. SOLÀ I SOLÉ : <i>Alguns arabismes catalans</i> . . . . .	107
W. THEODOR ELWERT : <i>Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento</i> . . . . .	113
RAMON GUBERN I DOMÈNECH : <i>Notes sobre la redacció de la Crònica de Pere «el Cerimoniós»</i> . . . . .	135
WILLIAM J. ENTWISTLE : <i>«Tirant lo Blanch» and the Social Order of the End of the 15<sup>th</sup> Century</i> . . . . .	149
MIQUEL BATLLORI : <i>«Ço que ara s'és descobert en la província de Toscana»</i> .	165
PAUL AEBISCHER : <i>Le «Cant de la Sibilla» en la cathédrale d'Alghero la veillée de Noël</i> . . . . .	171
ALFONS SERRA I BALDÓ : <i>Els «délassesments» poètics de Miquel-joan-Josep Jaume</i> . . . . .	183
Recensions de R. Aramon i Serra, W. Theodor Elwert, Miquel Dolç, Enric Guter, Alwin Kuhn, M. Sanchis i Guarnier, István Frank, J. Carbonell i de Ballester, Tommaso Nobile, Adalbert Hämel, Pere Bohigas, M. Nubiola i Callís, E. Hernández i Roig, H. Curell de Carbonell, R. Gubern i Domènech, A. Serra i Baldó, J. Carreras i Artau, Manuel Alvar, Rosalia Guilleumas, Giovanni M. Bertini, Maria Buira i A.-M. Badia i Margarit . . . . .	215
Sigles usades en aquest volum . . . . .	343
Collaboradors del volum segon . . . . .	347

## VOLUM III

(1951-1952)

Contindrà, entre altres, els següents treballs :

JOSEP M. DE CASACUBERTA : *Sobre la gènesi de «L'Atlàntida» de Jacint Verdaguer.*

MANUEL ALVAR : *Cinco romances de asunto novelesco recogidos en Tetuán.*

JORDI CARBONELL : *Sobre la correspondència literària de Rois de Corella amb el Príncep de Viana.*

FRANK PIERCE : *«Blanquerna» and «The Pilgrim's Progress» compared.*

SIEGFRIED BOSCH : *La batalla «a ús e costum de França» en el «Tirant lo Blanch».*

ERICH KÖHLER : *Reichtum und Freigebigkeit in der Trobadordichtung.*

M. COLL I ALENTORN : *La historiografia de Catalunya en el període primitiu.*

I articles i recensions de R. Aramon i Serra, Miquel Batllori, Giovanni M. Bertini, Pere Bohigas, J. Carreras i Artau, Joan Coromines, Miquel Dolç, W. Theodor Elwert, István Frank, I. González-Llubera, R. Gubern i Domènech, Enric Guiter, Heinrich Kuen, Alwin Kuhn, Robert Lorient, Constantín Marinescu, Tommaso Nobile, Gerhard Rohlfis, Jordi Rubió, M. Sanchis i Guarner, A. Serra i Baldó, Ferran Soldevila, Brian Tate, A. Zamora Vicente i altres.



FU-13-2

Casa Provincial de Caritat  
Impremta - Escola