



Istituto Veneto
di Scienze Lettere
ed Arti



ACCADEMIA ROVERETANA
DEGLI AGIATI

ISTITUTO VENETO DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI
ACCADEMIA ROVERETANA DEGLI AGIATI

TOMMASEO POETA
E LA POESIA DI MEDIO OTTOCENTO

a cura di
MARIO ALLEGRI e FRANCESCO BRUNI

II
LE DIMENSIONI DEL SUBLIME
NELL'AREA TRIVENETA

VENEZIA
2016

ISBN 978-88-95996-61-5

Il volume riporta le relazioni presentate al Convegno
Tommaseo e la poesia di medio Ottocento nell'area triveneta
promosso dall'Accademia Roveretana degli Agiati
in collaborazione con l'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti
(Rovereto, 4-5 dicembre 2014)

Il volume è stato sottoposto a revisori anonimi

Progetto e redazione editoriale: RUGGERO RUGOLO

© Copyright Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti - Venezia

30124 Venezia - Campo S. Stefano 2945
Tel. 0412407711 - Telefax 0415210598
ivsla@istitutoveneto.it
www.istitutoveneto.it

INDICE

II

<i>Presentazione</i>	Pag. IX
--------------------------------	---------

LE DIMENSIONI DEL SUBLIME NELL'AREA TRIVENETA

PATRIZIA PARADISI, <i>Tommaseo e la poesia latina: contributi preliminari per l'edizione dei carmi giovanili</i>	» 347
FABIO MICHIELI, <i>Le poesie giovanili (1820-1833) di Tommaseo e la loro circolazione tra carteggi e stampe rare</i>	» 423
ANNA RINALDIN, <i>Versi esclusi: criteri di selezione per la costituzione di un canzoniere</i>	» 453
ARNALDO SOLDANI, <i>Osservazioni sulla metrica di Tommaseo</i> . .	» 547
FABIO DANELON, <i>L'edizione 1872 delle Poesie</i>	» 589
GABRIELE SCALESSA, <i>Fra Daniello Bartoli e Antonio Rosmini: rerum concordia (atque incrementa) e iniziativa del singolo nel sublime tommaseiano</i>	» 629
CHIARA GALARDONI, <i>Se manca l'«affetto»: Tommaseo e Giovanni Prati</i>	» 659
DONATELLA RASI, <i>Tommaseo e Dall'Ongaro</i>	» 675
MADDALENA RASERA, <i>Tommaseo e Luigi Carrer</i>	» 721
EMILIO TORCHIO, <i>Tommaseo e Gazzoletti</i>	» 735

ALESSANDRA ZANGRANDI, « <i>Quella poesia oratoria ch'oggi sola piace</i> »: <i>Tommaseo e Aleardi tra patria e poesia</i>	Pag. 781
MARIO ALLEGRI, « <i>Abiette ingenerosità</i> » e « <i>torvi giudizi</i> »: <i>Tommaseo critico della letteratura contemporanea nel carteggio con Gino Capponi e in altri scritti</i>	» 819
Indice dei nomi	» 849
Elenco dei relatori	» 873

I

<i>Presentazione</i>	» IX
--------------------------------	------

LE DIMENSIONI DEL POPOLARE

MANLIO PASTORE STOCCHI, <i>Tommaseo e la poesia del cosmo</i>	» 3
DONATELLA MARTINELLI, <i>Per una nuova edizione dei Canti popolari toscani (storia esterna, predecessori, contribuenti)</i>	» 25
ANNALISA NESI, <i>Geografia e Etnografia nei Canti corsi di Niccolò Tommaseo</i>	» 55
ELENA MAIOLINI, <i>Vent'anni dopo: i Canti greci di Tommaseo e gli Chants populaires de la Grèce moderne di Fauriel</i>	» 95
MARIJA BRADAŠ, <i>Sul sublime «popolare» nei Canti illirici di Tommaseo</i>	» 113
FRANCESCA MALAGNINI, <i>Poesia popolare e civiltà del popolo</i>	» 137
CARLA MARCATO, <i>Sulle orme di Tommaseo: i Canti del popolo veneziano di Angelo Dalmedico</i>	» 173

TAVOLA ROTONDA

- Un problema storico e storiografico: la nazione e le nazioni tra il 1840 e il 1860*, a cura di FRANCESCO BRUNI ed EGIDIO IVETIC
 Partecipanti: Mario Allegri, Franco Arato, Francesco Bruni, Emanuele Cutinelli Rendina, Fabio Danelon, Stefano De Luca, Egidio Ivetic, Annalisa Nesi, Roberto Pertici, Gilberto Pizzamiglio Pag. 189
- GILBERTO PIZZAMIGLIO, *Tommaseo e la Venezia di antico regime* » 239
- CRISTIANA BRUNELLI, *Tommaseo e la ballata romantica italiana* » 251
- MARA NARDO, *Luigi Carrer e Niccolò Tommaseo: osservazioni su un rapporto difficile* » 263
- ANNA RINALDIN, *Le Canzoni (1869) di Niccolò Tommaseo, poesia popolare Per le famiglie e per le scuole: prassi traduttive e derivazioni bibliche della lirica religiosa* » 279
- AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, *«Ella ha fatto veramente di sua proprietà un mio concetto»: i rapporti tra Tommaseo e Achille Millien (1838-1927)* » 307
- BOŠKO KNEŽIĆ, *La percezione del pensiero tommaseo in Dalmazia a cavallo tra Ottocento e Novecento* » 331

ARNALDO SOLDANI

OSSERVAZIONI SULLA METRICA DI TOMMASEO*

1. L'importanza indiscutibile di Tommaseo nel settore della metrica è sancita da almeno un aspetto che rende la sua esperienza se non unica almeno rara nel panorama italiano: il fatto cioè che con pochi altri – e che altri: Dante, Bembo, Chiabrera, in parte Leopardi, più avanti Pascoli – Tommaseo ha accompagnato la sua attività di poeta, ovvero la metrica poeticamente realizzata, con la riflessione *sulla* metrica, insomma con l'attività di metricologo, ravvisabile sparsamente in varie sue opere critiche ma anche esplicita in modo autonomo e

* Le liriche di Tommaseo sono citate dal volume delle *Poesie*, Firenze, Le Monnier, 1872. Nel testo e nelle tavole metriche poste in appendice identificherò i componimenti con il numero d'ordine ad essi assegnato nell'*Indice del volume* dell'ed. di riferimento (pp. 539-542). Nelle tavole mancano i seguenti numeri presenti nell'*Indice*: 158 (corrispondente a una prosa), 212 (titolazione generale dei due componimenti successivi), 215 (lettera di premessa al 216), 217 e 218 (altre due prose). Se questi cinque vengono sottratti al numero finale a cui arriva l'*Indice* (218), ne risulterà il numero complessivo delle *Poesie 1872*, ossia 213. La *Tavola 1* non conteggia separatamente i vari metri contenuti nei 6 polimetri, che vengono considerati come categoria a sé stante; di queste forme interne si forniranno comunque gli schemi nelle *Tavole 2 e 3* (e una descrizione dettagliata al par. 4). Il repertorio metrico a cui farò principalmente riferimento sarà quello di R. ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001. Da qui derivò il sistema descrittivo delle forme dell'ode (alle pp. 11-13 la spiegazione della «rappresentazione alfabetico-numerica degli schemi»). Riassumendo i tratti principali: le lettere *p*, *t* e *s* indicano versi anarimi rispettivamente piani, tronchi e sdruccioli; la *t* e la *s* poste in pedice indicano rima tronca o sdrucciola (ad es. la quarta in /abbc_t/); il numero posto in pedice indica la misura del verso (ad es. una strofa di ottonari in /a₈bbc_t/, una strofa di tre ottonari e un quadrisillabo in /a₈bbc₄/); l'assenza di numeri in pedice indica che la strofa è di soli settenari (con schema in lettere minuscole: ad es. /abbc_t/) o di soli endecasillabi (con schema in lettere maiuscole: ad es. /ABAB/) o di endecasillabi e settenari (ad es. /ABAB/); «le lettere in corsivo, grassetto, corsivo+grassetto indicano rispettivamente la ripetizione di quella rima, di quella parola rima, di quel verso in tutte le strofe del testo» (*ibid.*; ad es. la quarta rima in /a₈bbc_t/).

compiuto in un trattato espressamente dedicato all'argomento, quello *Sul numero*, restato inedito fino al 1954 ma da annoverare, senza dubbio alcuno, tra le sue opere maggiori per impegno intellettuale, per ampiezza delle conoscenze sulle metriche di letterature diverse, antiche e moderne, e soprattutto per la profondità dei problemi affrontati (da apprezzare anche al di là delle soluzioni escogitate per risolverli). Non sarà un caso, in questo quadro, che – come, ancora, i poetimetricologi citati sopra – Tommaseo viva la sua metrica applicata con un'attitudine essenzialmente sperimentale, ciò che consente di interpretare la sua metricologia come il *pendant* teorico di una pratica in continuo movimento, ossia come una sorta di contrafforte razionale ad una certa instabilità o inquietudine che non gli consente di trovare una precisa linea su cui assestarsi.

Non ho intenzione, tuttavia, di parlare del *Numero*. L'ho già fatto, qui a Rovereto, dieci anni fa, in occasione di un altro convegno organizzato dall'Accademia e dall'amico Mario Allegri, quello su Tommaseo *dagli anni giovanili al «secondo esilio»*¹. Il trattato pertanto resterà sullo sfondo, perché in questo intervento mi dedicherò in modo pressoché esclusivo alla pratica metrica: che – lo dirò subito anche per scusarmi delle tante inadempienze di cui sarà pieno il mio discorso – risulta complessa in modo quasi inverosimile, come sa bene chi abbia praticato anche in modo desultorio la poesia di Tommaseo con quest'ottica di indagine. La fortuna che aiuta gli audaci ha comunque messo a disposizione, mia e di chiunque osasse avventurarsi in questi frangenti, uno strumento insperato: della lirica di Tommaseo esiste infatti un repertorio metrico uscito nel 1997 a firma di Jacopo Berti, nella Banca dati telematica «Nuovo Rinascimento»². Poi, si sa, non bisogna aspettarsi troppo dalla fortuna, e in effetti, a una disamina puntuale, il repertorio di Berti si rivela piuttosto insoddisfacente per due ragioni. La prima è dovuta alla sua organizzazione: esso infatti for-

¹ Cfr. A. SOLDANI, *Tommaseo metricologo*, in *Niccolò Tommaseo: dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, Atti del Convegno di studi (Rovereto, 9-11 ottobre 2002), a cura di M. ALLEGRI, Rovereto, Osiride, 2004, pp. 233-259. Cito il trattato dall'edizione delle *Opere*, II, a cura di M. PUPPO, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 943-1125.

² J. BERTI, *La metrica di Niccolò Tommaseo*, immesso in rete il 23 giugno 1997 e consultato nella banca dati telematica «Nuovo Rinascimento» dell'Università di Firenze, al sito <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/berti/metrica.pdf>.

nisce una descrizione metrica di ciascuna poesia, raccolta per raccolta, ma poi non presenta una tavola che raggruppi sotto una sola etichetta di genere tutti i componimenti che ne soddisfino i requisiti di attribuzione, limitandosi all'elenco degli schemi in ordine alfabetico e a un regesto che ordina i soli «componimenti [...] non riducibili a uno schema razionale delle rime [...] a seconda del nome che più o meno approssimativamente si può attribuire alla forma metrica» (p. 39, n.). Ne risulta che, ad es., gli schemi del sonetto sono collocati in luoghi diversi dell'elenco alfabetico, a seconda che abbiano le quartine alternate o incrociate; o che, peggio, sia praticamente impossibile ricostruire quanti componimenti cadano nella categoria dell'ode-canzonetta, i cui schemi sono sparsi lungo tutto l'elenco. La seconda ragione di insoddisfazione nasce dalle parecchie sviste, imperfezioni e omissioni con cui vengono analizzati i componimenti nella *Descrizione topografica* iniziale. Il regesto degli *errata* sarebbe davvero lungo e non è questa la sede per darne conto. Diciamo allora che prendiamo il repertorio per quello che ci offre di positivo, ma che per la descrizione e la catalogazione delle forme ho provveduto a una schedatura di prima mano, confluita nelle *Tavole* in Appendice.

Con tutto ciò, ovviamente, so bene che anche la mia ricerca ha i suoi limiti, e piuttosto pesanti. Uno di questi è che considero le poesie di Tommaseo per come si presentano nell'edizione del '72: ossia come una raccolta organica e – diciamo – 'sincronica', senza dunque verificarne le varianti interne ma anche senza sgranare i testi diacronicamente, né secondo le raccolte edite in precedenza né, tantomeno, per data (certa o presunta) o almeno per periodo di composizione (secondo lo schema offerto dall'autore stesso a p. 537). Ne riesce un'immagine sicuramente appiattita di quella produzione pluridecennale, compensata però non solo dall'autorialità della silloge finale (e della sua seriazione, che rimescola le cronologie originarie), ma anche dal suo porsi come un repertorio eccezionale, e a suo modo unitario, di quarant'anni di poesia, come un documento attendibile dello stato della poesia italiana di metà Ottocento, colta dalla specola privilegiata di uno dei suoi protagonisti. Un altro limite dell'indagine è che non terrò conto, per le evidenti differenze di tecnica, dei *Canti popolari* raccolti e tradotti da Tommaseo, che pure costituiscono la parte forse più interessante della sua vena.

2. Per quel che riguarda le forme metriche, lo sperimentalismo di Tommaseo si esprime non solo nell'invenzione vera e propria (con i modi che vedremo poi) ma in primo luogo nell'estensione del repertorio, nella quantità dei metri: al punto che chi legge le poesie in sequenza ha talvolta l'impressione di non incontrare un metro uguale all'altro. È solo un'impressione, naturalmente, perché le *Poesie* del '72 qualche *suite* di liriche omometriche la infilano, ad es. le saffiche che corrispondono ai nn. 22-23-24, e perché in certe zone della raccolta l'omogeneità di genere (metrico-tematico) sembra anzi la *ratio* che ha ispirato gli accostamenti: prendiamo la serie di poesie in ottava rima che costellano le parti quarta e quinta della silloge, con 20 esemplari tra i nn. 156 e 211 (più di un caso ogni tre)³. Aggiungiamo che la tavola metrica mostra per alcune categorie dei pacchetti estremamente consistenti: ciò varrà al sommo grado per il metro principe del Settecento maggiore, ossia l'ode-canzonetta, che – come noto – fornisce il traliccio formale per il genere, tipicamente ottocentesco, della ballata romantica (ma che Tommaseo interpreta, più tradizionalmente, anche come metro lirico vero e proprio)⁴. La *Tavola 1* in Appendice ci offre la sintesi quantitativa per ogni genere, al di là delle sue possibili varianti, e indica nella fattispecie che l'ode assomma a 81 presenze: obiettivamente moltissime in una raccolta di 213 poesie. Del resto si noterà che anche altre forme toccano o superano la doppia cifra (ossia la soglia dei cinque punti percentua-

³ Un altro esempio di come Tommaseo affidi alla metrica una funzione di costruzione macrostrutturale. I nn. 119 (*Il battesimo*) e 125 (*La cresima*) sono due componimenti gemelli, dislocati strategicamente a monte e a valle di un gruppo di poesie su bambini morti, e ripetono la stessa struttura, che alterna diversi 'cori' e segue lo stesso schema strofico. La coralità è ravvisabile anche nella loro impostazione discorsiva, come negli *Inni sacri* di Manzoni, di cui Tommaseo richiama chiaramente la matrice generativa, con l'episodio neotestamentario che origina qui il sacramento, là la festa cristiana (molto evidente è, in particolare, il nesso della *Cresima* con la *Pentecoste*).

⁴ Per la formazione metrica della ballata romantica, oltre alla sintesi di P.G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011⁵ (1^a ed. 1991), pp. 146-47 e 374, è fondamentale soprattutto P. GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999. Dove peraltro la derivazione tecnica della ballata e, più in generale, di tanta metrica ottocentesca dall'ode-canzonetta e dall'aria melodrammatica, viene opportunamente problematizzata: nel senso che tale riferimento formale comporta insieme «un *détournement* di contenuti, [...] uno spaesamento di temi e di intenzioni modali operato proprio dagli strumenti della metrica» (p. 168).

li): l'ottava rima ha 20 occorrenze, la saffica ne ha 14, l'endecasillabo sciolto 16, il sonetto 10, la terzina 11. In realtà, però, se si tolgono i metri a struttura fissa, sciolti e ottave, questa apparente omogeneità nasconde spesso al proprio interno la massima varietà delle realizzazioni in termini di schemi, di versi utilizzati, di trattamento della rima ecc., come dimostra il citato repertorio di Berti, la cui *Tavola*, proprio perché non raggruppa gli schemi per forma generale di appartenenza ma li elenca in ordine alfabetico, ci squaderna una vera e propria esplosione tipologica, e infatti è costretta a svilupparsi per una dozzina di pagine (39-50). Ma anche la mia tabella, pur mantenendo le etichette generali, indica che ad es. il genere più battuto, l'ode, si articola in dodici tipi differenti solo considerando le misure versali adottate, e di questi ben otto stanno dentro le tre occorrenze, cinque coincidono con un solo componimento. Anzi: se scendiamo a dettagliare il numero dei versi, la disposizione delle rime, l'alternanza dei tre allotropi di terminazione (piana, tronca, sdrucchiola), la presenza di strofe geminate o composte, insomma se consideriamo tutti gli aspetti metrici che sono esplicitati nelle *Tavole 2 e 3*, ecco che anche le due sotto-categorie maggiori, quelle con strofe di soli settenari e di soli ottonari (rispettivamente di 31 e 27 esemplari), risultano assai sfrangiate, piene di *hapax* o di schemi con un indice di riproducibilità molto ridotto. Certo, si obietterà che era proprio la forma dell'ode a consentire istituzionalmente la variazione, come è testimoniato in modo incontrovertibile dalle centinaia di schemi diversi raccolti dal vasto e, questo sì, impeccabile repertorio di Rodolfo Zucco per il Sei e Settecento. Ma, altrettanto certamente, colpisce che in Tommaseo, anche al di là dei casi veramente eccentrici, tanta varietà, pur rientrando nei limiti concessi dal canone, sia concentrata nell'opera di un solo poeta: e che insomma questi non pratici, com'era normale, una qualche selezione tra gli schemi generabili, non esprima una sua linea di preferenza netta, una gerarchia, ma lasci concrescere il sistema dell'ode in modo lussureggiante e – entro certi limiti – non governato⁵.

Non dissimile il ragionamento che potremmo fare per altri generi a

⁵ Dalle *Tavole 2 e 3* risulta un solo caso di schema ripetuto quattro volte: è la quartina di settenari /sasa/ che corrisponde alla strofa savioliana, una delle più fortunate del Settecento. Per il resto, registro solo due schemi ripetuti tre volte, nove schemi ripetuti due volte.

frequenza relativamente alta, come la saffica, dei quali parlerò più avanti. Qui basterà fare un accenno al sonetto. La *Tavola 1* dà conto solo di due varianti strutturali: una per estensione (un ritornellato), l'altra per misura dei versi (un sonettino di ottonari, forma cara al Settecento)⁶. Quanto al tipo regolare, non stupirà che le sue occorrenze siano tutto sommato abbastanza contenute⁷ (dieci in tutto), dato che notoriamente la forma conosce nel primo e medio Ottocento uno dei momenti di depressione nella sua storia plurisecolare: basti pensare che di Manzoni ci restano solo cinque sonetti (nessuno dei quali confluisce nelle poesie 'approvate') e che Leopardi non ne accoglie neanche uno nei *Canti*. Ma per il nostro ragionamento conta di più che quei dieci sonetti presentino ben sei schemi diversi, di cui uno a quartine anomale (il n. 18: /ABAB , BABA/, peraltro legittimato da un paio di casi petrarcheschi, *RVF* 260 e 279): e che insomma il metro non venga trattato secondo tradizione, ossia come una forma ricorsiva⁸.

Ovvio che tali considerazioni sulla dispersione tipologica valgano, *a fortiori*, per tutti i generi metrici che nella tavola sono rappresentati in misura ancora inferiore, spesso da un solo componimento o poco più: sui quali evito qualsiasi commento perché penso che le evidenze della tabella siano più che sufficienti a comprovare l'assunto. Porterei invece il discorso su una prospettiva storica. Perché quanto detto fin qui andrà collegato a una tendenza più generale alla moltiplicazione degli schemi, tipica del medio Ottocento e ampiamente dimostrata, ad es.,

⁶ Cfr. R. ZUCCO, *Il sonetto anacreontico (ed altre sperimentazioni settecentesche sul sonetto)*, «Stilistica e metrica italiana», 1 (2001), pp. 223-258, in part. alle pp. 229-243.

⁷ Quantomeno sono poche le occorrenze dei sonetti nella silloge definitiva delle *Poesie*, di cui ci occupiamo qui; altro sarebbe il discorso se considerassimo, ad es., le poesie giovanili, sui cui si veda l'intervento al Convegno di Fabio Michieli.

⁸ Per i sonetti di Petrarca a schema anomalo cfr. C. MOLINARI, *Appunti sui quattordici sonetti a quartine anomale dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. GAVAZZENI - G. GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 49-67. La varietà degli schemi è ottenuta da Tommaso per via combinatoria, mescolando sistemi di rime per sé ricorrenti. Segnalo inoltre che uno schema (/ABBA , ABBA , CDC , EDE/) comprende da solo quattro esemplari (17, 72, 150, 161); il che implica che gli altri restino su numeri minimi: di norma una sola occorrenza, due in un unico caso (i nn. 43 e 121 per /ABAB , ABAB , CDE , EDE/; per /ABAB , ABAB , CDE , CDE/ al n. 46 si deve aggiungere il sonetto contenuto nella cantata 69, non conteggiato nella *Tavola 1*).

se appena si scorrono le pagine di qualsiasi antologia di una certa ampiezza: l'ho verificato direttamente in quella classica di Baldacci. E – sia detto per inciso – sarebbe ormai tempo di avviare un progetto, se non complessivo, il più ampio possibile di tabulazione delle forme metriche ottocentesche, sul modello di quella compilata da Rodolfo Zucco per gli istituti del secolo precedente. Solo in questo modo, infatti, sarebbe possibile avviare un discorso veramente storico, costruire cioè una diacronia, tessere una rete di filiazioni e di rapporti, stabilire somiglianze e divergenze, segnare le linee di continuità e i punti di discontinuità, nonché distinguere le innovazioni destinate a un qualche futuro, a generare una loro, per quanto esigua, tradizione, dai tanti punti morti o sentieri interrotti che costellano la metrica ottocentesca⁹. Il desiderio di completezza del panorama non ci esime tuttavia dal dovere di fare lo stesso qualche ipotesi generale. Ad esempio nella varietà estrema dei metri, e in specie delle misure dei versi e delle loro combinazioni, avrà contato in modo decisivo la librettistica contemporanea: altro settore che – tra parentesi – avrebbe un bisogno urgente di attenzione minuta da parte dei metricologi, perché – diciamo con chiarezza – gli àmbiti e le destinazioni sono diversi, ma la metrica è una per materiali e per forme, soprattutto in un'epoca come questa, segnata dall'egemonia culturale del melodramma, per le note ragioni (anche di grandezza artistica)¹⁰. Ancora: nessuno mi toglierà dalla testa che la moltiplicazione delle forme, gli schemi inediti, gli *hapax* e quant'altro, specie perché sperimentati in

⁹ Cfr. quanto scriveva, più di quindici anni fa, Guido CAPOVILLA, lamentando «la mancanza di adeguati punti di riferimento: particolarmente vistosa è infatti l'assenza di ricognizioni complessive sulle strutture strofiche del Settecento e del primo Ottocento» (*Per un'analisi dell'esperienza metrica del Giusti*, «Studi e problemi di critica testuale», LVI (1998), pp. 64-89, alla p. 63, n. 1). E se la lacuna è stata ben colmata per il Settecento dal repertorio di ZUCCO (*Istituti metrici*), altrettanto non si può dire della metrica ottocentesca (su cui però promette ora un'indagine a tappeto l'amico Sergio Bozzola). Molto utili, nel frattempo, i repertori – però dichiaratamente parziali – forniti da GIOVANNETTI a supporto del suo studio sulla ballata romantica (*Nordiche superstizioni*, pp. 181 e 226-234); da cui risulta confermata la straordinaria molteplicità tipologica di quella tradizione metrica, già indicata dal saggio classico di W.TH. ELWERT, *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento*, «Estudis Romànics», 2 (1949-1950), pp. 113-133, ad es. a p. 115.

¹⁰ Poco utilizzabile, ai nostri fini, il regesto di R. GARLATO, *Repertorio metrico verdiano*, Venezia, Marsilio, 1998 (anche per le ragioni espresse dalla recensione di A. ROCCATAGLIATI in «Il Saggiatore musicale», X, 2003, pp. 159-176).

queste dosi massive e in queste modalità collettive, abbiano portato la prima, forte spallata all'edificio della metrica tradizionale. Intendiamoci: non c'è nulla o quasi nulla, in queste sperimentazioni ottocentesche, che in un modo o nell'altro non risulti compatibile con le norme della tradizione. Poco tradizionale appare piuttosto l'insieme, la combinazione delle tessere, l'idea stessa di contraddire nella pratica effettiva una sorta di norma non assoluta ma, di fatto, attiva al fondo del repertorio metrico italiano nella sua fase classica: ossia che le tavole metriche individuali non siano mai troppo ampie. Quella di Petrarca, per dire, conta cinque generi in tutto, e quelle dei petrarchisti cinquecenteschi casomai la limitano piuttosto che incrementarla; così come, in tempi più vicini a Tommaseo, sono relativamente pochi i generi metrici effettivamente praticati nei libri di poesia tra Settecento e primo Ottocento (studiati da Zucco)¹¹ e poi nell'opera poetica di Manzoni e di Leopardi. Il principio è che, insomma, ogni forma trovi la sua ragion d'essere nella sua *ripetibilità*, assoluta o relativa a seconda del metro ma pur sempre ripetibilità, che consente la *riconoscibilità*, in una sorta di estensione al repertorio metrico del principio di ripetizione su cui si fonda in ultima analisi il ritmo, quindi ogni metrica (e forse ogni poesia, almeno dal punto di vista formale). È infatti il principio di ripetizione del metro che genera la dialettica con l'altrettanto costitutiva varietà del discorso: anche nella ricezione, io riconosco un metro noto, perché ripetuto, pur dentro un discorso sempre diverso. Ecco: se invece un poeta – come Tommaseo e come altri dell'età sua – se appunto un poeta sceglie di *non ripetere* i metri, o di ripeterli poco, viene meno per gran parte questo principio di identificazione immediata che nasce dalla reiterazione, viene meno in certo modo il senso stesso di appartenenza del testo a una tradizione, a un canone dai contorni ben definiti. Si riconoscono gli elementi costitutivi, non si riconosce più o si riconosce soltanto in parte il quadro che vanno a comporre.

Ora, a me sembra che una simile dissoluzione del canone per eccesso di estensione dello stesso costituisca, storicamente, il primo passo di quella che possiamo chiamare la via italiana alla modernità metrica, che notoriamente conoscerà i suoi momenti cruciali nel tardo Ottocento

¹¹ Cfr. R. Zucco, «Per ordine di metri»: forme metriche e libro poetico in Rollì, Frugoni e Foscolo, «Stilistica e metrica italiana», 5 (2005), pp. 141-183.

e nelle varie stagioni del Novecento. Una via italiana che solo in parte arriverà alla scelta schietta del verso libero, e piuttosto sperimenterà le diverse forme della metrica 'liberata' (per usare una formula di Mengaldo ormai assunta a tecnicismo). Dove quello che conta è che il retaggio della tradizione, per quanto scomposto e dislocato, per quanto sottoposto a torsioni e a movimenti contraddittori, rimane pur sempre alla base di qualsiasi innovazione e comunque resta visibile in filigrana, anche solo per contrasto, entro una logica oppositiva. Il metodo di fondo, in quella metrica nuova, sarà quello della decostruzione e ricomposizione del già dato: in una linea, dunque, non troppo diversa da quella che osserviamo nei poeti di medio Ottocento. Naturalmente non bisogna esagerare in questa prospettiva di continuità: perché – ripeto – qui siamo ancora dentro una situazione complessivamente compatibile con la tradizione, là molto meno o punto; ma certo tra i due momenti sembra correre sottotraccia una stessa linea di riformismo, magari spinto, piuttosto che di vera rivoluzione, o meglio una linea in cui la rivoluzione, se mai si faccia, utilizzi le armi della tradizione (verrebbe da dire: della conservazione...). Tanto è vero che, per arrivare alle sperimentazioni più avanzate del Novecento, avrà senz'altro aiutato una certa abitudine, già ottocentesca, a sentire come naturale e legittima una varietà estrema di soluzioni e di combinazioni, un'escursione della gamma, che diventa comune solo in questa fase, mentre prima, almeno in queste proporzioni, appare estranea all'orecchio metrico italiano.

3. Torniamo adesso a Tommaseo e a questioni più tecniche. L'intenzione è di verificare quali siano le modalità con cui questi ottiene gli esiti più accusati nella sua ricerca di variazione metrica, quelli insomma che pongono più intensamente sotto stress il sistema tradizionale. Uno di questi modi l'aveva delineato, parecchi anni fa, un amico molto caro che se n'è andato prematuramente, Guido Capovilla; che già nel 1978 aveva individuato nella lirica ottocentesca tracce consistenti della metrica antica, o – come si intitolava quell'articolo – una serie di «occasioni arcaizzanti», e aveva indicato proprio in Tommaseo uno dei precursori di questa linea che poi avrebbe avuto una discreta fortuna¹². Ricorriamo

¹² G. CAPOVILLA, *Occasioni arcaizzanti nella forma poetica italiana fra Otto e*

ancora alla *Tavola 1* per vederne i risultati: tre ballate (nn. 6, 59, 114), quattro canzoni (nn. 38, 70, 108, 166), un madrigale antico (il n. 5, cui se ne aggiunge uno di foggia rinascimentale, il n. 45), un sonetto ritornellato (n. 39, cui già accennavo). Senza entrare in una disamina di dettaglio, qui mi limito ad osservare poche cose. Anzitutto, che si tratta di un fenomeno tanto interessante quanto numericamente contenuto: meno di una decina di pezzi sui più di duecento della raccolta. Poi che, coerentemente col trattamento complessivo dei suoi metri, anche di questi arcaici Tommaseo tende a sfruttare all'estremo le possibilità di variazione. Per dire, delle tre ballate, non ce n'è una uguale all'altra né per tipo di versi né per schema di rime, e l'unica costante significativa sembra la spiccata propensione alla dilatazione del metro, ravvisabile tanto nel numero di versi delle unità strofiche (che arrivano fino ai 12, con una ripresa di 5, per la n. 114), quanto soprattutto nel numero delle stanze (ben 9 nella n. 6, 3 nella 59, 5 nella 114): col risultato di trasformare la ballata in un metro 'lungo', ricorsivo, dal passo quasi narrativo (come è abbastanza evidente sia in 6 che in 14)¹³. Variabilità massima anche negli schemi di canzone: tutti e quattro diversi, e tre di essi pure parecchio eccentrici. Quello della 166 è per sé regolare nella partizione in piedi e sirma, ma riducendo i tre moduli all'osso (/aB , aB ; bcC/) ottiene una stanza di soli sette versi, che il grande repertorio di Pelosi non attesta nel Trecento (se non in *Verdi panni* di Petrarca, imparagonabile con la nostra perché a *coblas unissonans*), e di cui quello di Gorni individua una ventina di esemplari nel Due e nel Quattro-Cinquecento, tra i quali però uno solo (di Girolamo Muzio) a schema identico a quello in questione¹⁴; la strofa della canz. 38 è abnorme sia per il numero dei

Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba, «Metrica», I (1978), pp. 95-145, alle pp. 99-103. Per la generale tendenza del secolo alla «riesumazione degli schemi metrici della poesia italiana delle origini», cfr. già ELWERT, *Lo svolgimento della forma metrica*, pp. 117 e 129-130.

¹³ Nell'interpretazione pluristrofica della ballata e nell'estensione protratta delle stanze è lecito scorgere alcuni segnali dell'attenzione di Tommaseo nei confronti delle ballate di Cavalcanti, che fungono da modello anche per lo schema di due su tre dei suoi esperimenti. Così ancora CAPOVILLA, *Occasioni arcaicizzanti*, pp. 101-102.

¹⁴ Cfr. A. PELOSI, *Repertorio metrico della canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V (1990), pp. 5-162, alla p. 95; G. GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, a cura dello stesso e di M. MALINVERNI, Firenze, F. Cesati, 2008, pp. 65-69.

versi (22)¹⁵, sia per la sua struttura interna indivisa; la canz. 108 riprende l'anomalo schema petrarchesco del *fragmentum* 206, *S'i' l' dissi mai* (/ABBA; AcccA/), a tre sole rime in fronte e sirma (sebbene Tommaseo eviti di riprodurre il meccanismo complicatissimo del modello, che accoppiava le stanze in forma di *coblas unissonans* e riusava le medesime tre rime in tutte e tre le coppie così ottenute, variandone la posizione secondo il principio della *retrogradatio*)¹⁶. Di stretta matrice petrarchesca anche l'unica canzone di Tommaseo (la n. 70) che appaia del tutto conforme alle convenzioni trecentesche; nella quale, paradossalmente, la singolarità risiede proprio nella perfetta aderenza all'archetipo (*RVF* 125, *Se l' pensier che mi strugge*), riprodotto pure nel numero delle stanze (sei più il congedo) e citato direttamente in una rima del congedo (-UGGE), che riprende la prima, e più esposta, del modello¹⁷.

Ma quello che conta di più, in queste «occasioni arcaizzanti», è che esse aprono il principio di variazione al piano della diacronia. Sic-

¹⁵ PELOSI, *Repertorio metrico*, p. 95, segnala solo due casi di stanze di 22 e 23 vv., entrambi in Beccari. Pochi altri esemplari di stanza di 22 vv., ma solo due- o cinquecenteschi, in GORNI, *Repertorio metrico*, pp. 291-292.

¹⁶ Lo schema della canz. 206 di Petrarca è ben descritto da M. SANTAGATA nel suo commento al *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2006² (1^a ed. 1996), p. 881. CAPOVILLA, *Occasioni arcaizzanti*, p. 100, cita un passo delle *Memorie poetiche* in cui Tommaseo esplicita questa sua ripresa di «un metro petrarchesco, ma disusato dai petrarchisti, e pure non de' più languidi perché le tre rime accosto gli danno una certa pertinacia non senza vigore». In realtà GORNI, *Repertorio metrico*, p. 80, attesta una serie di riprese petrarchiste dello schema in questione, anche nei suoi aspetti più tecnici.

¹⁷ La canzone *Se l' pensier che mi strugge* è la gemella della successiva *Chiare, fresche et dolci acque* (*RVF* 126) anche per lo schema metrico (/abC , abC ; cdeeDff/), con l'unica differenza che nell'ultimo verso la seconda sostituisce con un endecasillabo il settenario della prima. La canz. 126 aveva costituito uno dei modelli metricamente più imitati nella lunga fase del Petrarchismo (86 casi identificati in GORNI, *Repertorio metrico*, pp. 138-146), sicché risulta molto interessante che Tommaseo si sia indirizzato invece sulla variante meno frequentata dello schema (comunque presente con 48 occorrenze *ibid.*, pp. 134-138), e per di più lasci chiaramente trasparire l'intento di riferirsi precisamente alla 125. Poi, certo, l'imitatore ottocentesco non arriva a riprodurre gli aspetti stilisticamente più accusati di quel capolavoro: la frequenza delle rime tecniche e, soprattutto, la stupefacente tensione sintattica, che fanno della 125 un esempio tra i massimi della 'gravità' petrarchesca (su cui cfr. M. PRALORAN, *La canzone 125: «Se l' pensier che mi strugge»*, in *Id.*, *La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi*, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2013, pp. 110-125). Registro infine che anche il componimento 129 di Tommaseo si lascerebbe descrivere come una canzone a *coblas unissonans* (AbCDEFg).

ché il recupero dell'antico, pur prodotto dalle ricerche antiquarie di Tommaseo, finisce per saltare a piè pari la discontinuità storica e implicitamente dichiara la fruibilità e fungibilità del repertorio dell'*intera* tradizione, le cui diverse componenti (antica, classicistica, settecentesca, ecc.) appaiono tutte mescolate dentro lo stesso libro, poste tutte sullo stesso piano, improntate tutte alla stessa lingua poetica, avvalorando così un'idea metastorica degli istituti e – di nuovo – sancendo l'allargamento del canone in ogni direzione percorribile (che è quanto di più lontano si possa immaginare da una reale intenzione antiquaria)¹⁸.

Molto più frequentemente, tuttavia, la molteplicità tipologica è ottenuta mediante la variazione, più o meno profonda, dei metri segnati da una continuità storica diretta: quanto a dire dei metri che arrivavano a Tommaseo dal Settecento e dal primo Ottocento. Il metodo più semplice è quello di reinterpretare il genere con versi di misura differente dalla canonica o dominante oppure con schemi di rime inediti o rari. Lo abbiamo visto sopra con il sonettino di ottonari, peraltro frequente nel Settecento – come dicevo. Nella stessa direzione si registrano però anche situazioni meno scontate. Ad es. Tommaseo riesce a lavorare in ogni modo possibile una strofa relativamente stabile come la saffica, creandone per via combinatoria otto tipi diversi. Ecco allora che accanto allo schema canonico /ABAb/, realizzato in 4^a posizione sia con quinario (nn. 28, 31, 90, 151, 194) sia con settenario (nn. 22, 23, 24, 133, 149), troviamo alcune notevoli sperimentazioni sulle rime: alla n. 49 la sequenza è infatti /AABb/, alla 127 i versi dispari sono piani irrelati (come talvolta in Fantoni)¹⁹, mentre alla 128 il meccanismo è ancora più complicato, perché i vv. 1 e 3 sono collegati nelle strofe dispari da una normale rima piana, nelle pari da una sdrucchiola (naturalmente 'ritmica'), obbedendo dunque a una precisa quanto singolare pianificazione interstrofica. Ancora più signi-

¹⁸ Cfr. ancora questo passo delle *Memorie poetiche* citato da CAPOVILLA, *Occasioni arcaicizzanti*, p. 101, e relativo alle ricerche metriche del giovane Tommaseo, ancora negli anni '20: «Pensai porre in atto un concetto venutomi da più mesi: una proposta di generi nuovi di poesia: dico nuove maniere, nuovi temi, nuovi metri; e le antiche maniere e metri, disusati, da ritentare con nuovi avvedimenti». Dove è palese come *nuovo* e *antico* siano funzionali alla medesima linea sperimentale.

¹⁹ Cfr. BELTRAMI, *La metrica italiana*, p. 346.

ficativi gli interventi sulla misura dei versi, di norma fissa nei primi tre (sempre endecasillabi) e a variazione minima nel quarto (o quinario o settenario): la saffica al n. 34, *Coraggio e speranza*, adotta invece per i tre lunghi il doppio senario, per il breve il senario semplice²⁰:

È buja la valle; ma i pini del monte
 già l'alba incorona del vergine raggio.
 Scuotiamci dal sonno, leviamo la fronte:
 fratelli, coraggio. (n. 34, vv. 1-4);

e nel polimetro 139, *Una serva*, troviamo due odi che nel disegno strofico sembrano alludere a delle 'saffiche minori', composte con versi brevi: nella prima tre ottonari e un quadrisillabo a schema /a₈bab₄/:

Nel pensar che i figli vostri
 fieno, o Padre, liberati,
 si sentiro i pensier' nostri
 consolati. (vv. 1-4),

nella seconda tre quinari e un trisillabo in strofe geminate /a₅ab₅c₃ : d₅db₅c₃/:

Alto levai
 gli occhi, e pregai,
 a te che in ciel
 dimore,

²⁰ Simile l'effetto che troviamo in una delle sezioni del polimetro 78, *Pure memorie degli anni vergini*, con due quartine geminate a schema S₅₊₅SSa_{5t} : S₅₊₅SSa_{5t}. Qui ogni strofa è composta da tre doppi quinari, sdrucchioli in entrambi gli emistichi (sorta di variante dell'endecasillabo falecio, su cui vd. *infra*, par. 5), seguiti da un quinario semplice tronco (la cui terminazione funge da raccordo tra le due unità). Se non che in questo caso l'uso dei tre sdrucchioli come versi lunghi impedisce che nella singola strofa si producano i legami di rima tipici della saffica italiana. Un paio di casi di strofe composte da tre doppi quinari più un quinario semplice, a schema A₅₊₅BAb₅ (dunque con versi piani rimati), sono registrati da GIOVANNETTI nelle ballate romantiche del suo corpus; cfr. *Id.*, *Nordiche superstizioni*, pp. 186-187.

come famiglia
 tien fiso il ciglio
 al suo fedel
 signore. (vv. 1-4).

Questi ultimi esempi, e specie il secondo, si situano evidentemente dentro il perimetro dell'ode-canzonetta, ma l'impronta della saffica resta visibile sottotraccia e, d'altra parte, schemi del genere non risultano altrimenti attestati nel repertorio delle odi compilato da Zucco²¹, sicché – in una direzione o nell'altra – la sperimentazione qui c'è stata di sicuro (e magari andrà colta proprio nella convergenza o contaminazione di principi struttivi differenti). Forzando un po', inoltre, la matrice della saffica si lascia scorgere anche in altri dispositivi, compreso quello che agisce sull'ultimo limite per il riconoscimento del metro, cioè sul numero dei versi. Al n. 130, *In morte di giovane donna*, rilevo infatti una sorta di saffica 'maggiorata': una strofe pentastica di quattro endecasillabi e un quinario a schema /ABABc/ (con /c/ che lega le due uniche strofe del componimento)²².

²¹ Per entrambi i casi trovo in ZUCCO (*Istituti metrici*) solo corrispondenze parziali e non troppo significative sul piano del disegno strutturale. Per il primo, lo schema /abab/ è realizzato da soli ottonari (n. 2.1.14 di p. 200), e ancora più difforme risulta la strofa con due ottonari e due quadrisillabi a rima baciata /a₈a₈b₄b₄/ (n. 2.3.3 di p. 203). Per il secondo, in tutto il repertorio non trovo ess. di combinazione di quinario+trisillabo, e un solo caso di strofe tetrastiche geminate a schema /aabc/ (ma di soli ottonari, n. 2.9.2 di p. 141). Anche nelle *Myricae* di Pascoli P.V. MENGALDO individua alcune saffiche con versi differenti dai canonici, e ad es. interpreta uno schema come /a₈bcc₄, a₈bdd₄ ecc./ come «una specie di saffica 'piccola' complicata»; cfr. *Un'introduzione a «Myricae»* (1981), in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 79-137, a p. 96.

²² Di nuovo, il tipo non è attestato in ZUCCO (*Istituti metrici*). L'interpretazione della struttura come sviluppo dalla saffica è forse avvalorata dalla collocazione della poesia in una serie che va dal n. 126 al n. 130, nella quale compaiono due saffiche vere e proprie (127, 128) e una poesia, la 126, in cui gli endecasillabi che precedono il settenario finale sono cinque (/ABBACc/). E anche la n. 129 risulta comunque fondata sul principio della compaginazione di endecasillabi e settenari (rispettivamente sei e due in ciascuna strofa). Di struttura analoga alla 130 è infine la 102, in cui i quattro endecasillabi sono seguiti da un settenario (però a schema /ABABa/). Altre variazioni su un metro fisso si registrano per l'ottava toscana: una (al n. 200) con rima /A/ sempre sdrucchiola; un'altra composta di ottonari tronchi (nella III sezione metrica del polimetro 142). E si vedano inoltre i diversi tipi di terzine anomale, o il caso di 53 con strofe di 6 endecasillabi accoppiate per inversione

Neppure l'ode-canzonetta, che pure è un genere che offre già per sé una pluralità di soluzioni combinatorie, risulta immune ai giochi sperimentali di Tommaseo, che in questo caso spinge verso l'introduzione di vincoli aggiuntivi rispetto a quelli canonici. La tecnica più comune è quella di utilizzare una rima – di norma una tronca, ma non solo – per legare le strofe non a coppie, secondo la prassi tipica delle strofe geminate o composte, ma in una serie estesa all'intero componimento, come è del resto ben attestato nella tradizione settecentesca del genere. Così ad es. in *L'Italia* (n. 3), un'ode a strofe composte di 5+4 ottonari, con schema /a₈bbac_t : addc_t/, dove /c_t/ (-OR) si ripete in tutte²³. Lo stesso in *I vecchi e i giovani* (n. 107), dove le quattro strofe tetrastiche a schema /paab_t/, quello classico dell'anacreontica vittorelliana, presentano tutte la medesima rima /b_t/ (in -ER), mentre la piana iniziale /p/ resta sempre irrelata, producendo dunque una combinazione in cui l'ultimo verso delle strofe ha sempre la stessa rima mentre il primo non ne ha nessuna²⁴. Ma davvero la tecnica è troppo comune, e troppo istituzionale,

della sequenza rimica (/ABCDEF : FEDCBA/), o più in generale il trattamento delle strofe di soli endecasillabi.

²³ Lo schema matrice non è attestato in Zucco, *Istituti metrici*, pp. 180-81 (dove si trattano le strofe composte con prima emistrofa pentastica).

²⁴ Lo schema è ripetuto da Tommaseo anche in *Le Rosine di Torino* (n. 144), e corrisponde al tipo 2.3.3/b di ZUCCO, *Istituti metrici*, p. 136, che nella n. 14 ne indica, appunto, un esatto antecedente in alcune delle *Anacreontiche* di Vittorelli. La matrice di queste ultime, da riportarsi alla base /paab_t/ (con /b_t/ a fungere da collegamento), è utilizzata anche altrove da Tommaseo: canonicamente con ottonari ai numeri 80, 119, 125 (/p₈aab_t : pccb_t/) e 92, 93 (/p₈aab_t/), e con una non altrimenti attestata forma in doppi senari al n. 35 (/P_{6,6}AAB_t : PCCB_t/). Diffusa nel Settecento anche la variante con verso irrelato sdrucchiolo, che però Vittorelli non impiega mai: cfr. i nn. C67 *Povero fior, quant'impeto* (/saab_t : sccb_t/) e il n. 124 (/saab_t/), quest'ultimo con rinforzo della ripercussione rimica di /b_t/ mediante iterazione dell'intera parola rima. Per il genere metrico dell'anacreontica vittorelliana cfr. ancora R. ZUCCO, *Osservazioni sulla canzonetta e sull'ode del Settecento*, in *Jacopo Vittorelli e la cultura del suo tempo*, Atti del Convegno di Bassano (1-2 dicembre 1995), a cura di R. DEL SAL - M. GUDERZO, «Bollettino del Museo civico di Bassano», n.s. XVI (1996), pp. 149-191; e R. ZUCCO, *Per le «Anacreontiche ad Irene» di Jacopo Vittorelli*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», CLXVII (2008-2009), Classe di scienze morali, lettere ed arti, pp. 125-178, alle pp. 138-141, in cui si rileva anche il peso di questa soluzione metrica negli antecedenti melodrammatici e in particolare nelle arie di Metastasio. Più in generale, la presenza di una o più terminazioni piane anarime, specie in primo verso di strofa, è documentata e discussa ancora dal repertorio di ZUCCO, *Istituti metrici*, pp. 85-

per darne conto con maggiore dettaglio²⁵. Né ci allontaniamo troppo dalla tradizione quando la rima ripetuta porta con sé anche l'iterazione del rimante, come al n. 94, *Dio*, a schema /abccb/, dove i legami interstrofici si infittiscono al punto da lasciare isolata solo la coppia baciata /cc/; per il resto, vengono ripetute sia le due rime iniziali /ab/ (ma non /a/ nella terza e ultima str.) sia, appunto, la parola rima in ultima sede, *Iddio*: con, anzi, una ripresa della struttura retorica dell'intero verso finale, di forma parallelistica (sintattico-intonativa) e con effetto di *inclusio* (prodotto dalla combinazione di anafora ed epifora): v. 5 «*Chi* le comprende? *Iddio*», v. 10 «*Chi* vive immenso? *Iddio*», v. 15 «E *chi* più m'ama? *Iddio*». Una tecnica simile nella strofa esastica di soli endecasillabi al n. 65, *Je voudrais te voir heureuse*, a schema /ABAC_iBC_i/: anche qui i due ultimi versi esibiscono una rima sempre identica su *felice* e su *ancor*, e talvolta l'identità viene estesa all'indietro sul verso (in tutto o in parte), con un effetto ritornellante la cui ricerca sarà stata suggerita dall'organizzazione del testo in forma di dialogo e dal tono generale marcatamente melodrammatico: cfr. i vv. 5-6 «O poveretta, i' ti vorrei felice. / Troppo di via mi resta a fare ancor», 11-12 «Oh sconosciuto, e tu mi vuoi felice? / Quel che a te bramo, i' nol so dire ancor», 17-18 «Oh sconosciuto, e tu mi vuoi felice? / Quel che a te bramo, i' nol conosco ancor», 23-24 «Trovarti un luogo in cui posar felice! / Un po' di via ci resta a fare ancor», 29-30 «Pregalo. Ed egli mi farà felice? / Poco di via forse ti resta ancor» (con penultimo verso a gradino, diviso dal cambio di battuta all'altezza della pausa sintattica interna)²⁶.

86 e 87-97. Ma naturalmente una funzione di collegamento può essere svolta anche dalle rime piane vere e proprie: ad es. al n. 44 troviamo un'ode in strofe geminate di 5 ottonari a schema /s₈ab_isb_i : sac_isc_i/, dove l'accoppiamento è prodotto non da una rima tronca finale ma dalla piana /a/.

²⁵ Si vedano ad es. questi altri testi delle *Poesie*: 13 (/A₁₀BABCD_i : EFEFCD_i/), 14 (/a₈abb_ic_i/), 27 (/a₈b_iab_i/). Talvolta, in componimenti molto lunghi, la ripetizione della tronca finale coinvolge non tutte le strofe ma ampie zone del testo. Si veda ad es. il n. 111 (*Il medesimo, in nuova forma*), ode in 19 strofe di cinque ottonari /a₈babc_i/, con /c_i/ che lega le strofe a 2, a 3, a 6. In particolare, le sei strofe finali sono congiunte dalla stessa rima in -OR, che era già comparsa anche tra le str. 4-5 e 10-11, costituendo una sorta di filo di sutura che attraversa l'intero componimento (ma la rima -OR è molto amata da Tommaseo come elemento di congiunzione tra le strofe: cfr. anche il precedente n. 110, che discuto *infra* alla n. 26).

²⁶ Del resto, in questa poesia i turni di battuta non rispettano quasi mai la

Tuttavia, per questa strada, il gioco combinatorio può essere spinto ben oltre. Prendiamo *Non si rinchiudere in sé* (n. 100). Qui le tre strofe di 12 ottonari appaiono suddivise a loro volta in tre unità substrofiche, ben evidenziate tipograficamente, con schema /p₈aab_t : pccb_t : **pdde**_t/, dove il primo verso di ogni parte è un piano irrelato, l'ultimo un tronco di collegamento, e si assiste quindi all'utilizzo modulare della matrice 'vittorelliana' /paab_t/ che ho descritto sopra per *I vecchi e i giovani* (e alla n. 24 per altri testi). Riporto la prima strofa:

Squallido manto di nubi
 grava le spalle del monte;
 alto la chioma e la fronte
 splende nel libero sol.
 Pesa sul cuor, ma non puote
 spegnere i baldi pensieri,
 premer gli affetti sinceri,
 l'uggia nebbiosa del duol.

segmentazione strofica. Lo schema metrico non risulta attestato dal repertorio di Zucco (*Istituti metrici*, almeno nelle pagine dedicate agli schemi esastici, 152-154 e 223-232), ma somiglia alle soluzioni adottate da Tommaseo per alcuni componimenti in terzine, soprattutto per il n. 115, *Al conte De M****, a schema /ABA CBC, DED FEF... /, di cui il nostro n. 65 sembra riprendere la matrice ma complicandola con la ripetizione delle rime della seconda terzina in ogni coppia successiva. Anche un altro testo dialogico, *Il matrimonio* (n. 110), contamina la forma dell'ode-canzonetta con un vero e proprio ritornello, che interrompe (irregolarmente) la sequenza strofica (a schema /a₈babc_t, xc_t/, con ripetizione frequente delle stesse parole rima sia per /c_t/ che per /x/). Ma si veda ancora il n. 63, *A donna non credente*, con schema /AbAbCdCd/ chiuso a ritornello («O poveretta, / e tu non preghi a Dio?»); oppure il caso dell'ode 96, *Il pensiero*, con strofe composte a schema /a₈pab_t : pccb_t/, dove il modulo finale /ccb_t/ funge da raccordo (con rime e con rimanti ripetuti) tra tutte e tre le strofe del componimento. Per le odi con elementi ritornellanti cfr. Zucco, *Istituti metrici*, pp. 97-105, e in ambito romantico GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, pp. 211-225. Uscendo dal dominio dell'ode, al n. 122, *In morte di un bambino*, troviamo una sequenza di terzine in endecasillabi che hanno i due primi versi piani e irrelati, il terzo con rima sull'identico rimante *o padre* (e con forte cesura sintattica interna, a segnare un ulteriore motivo di stacco in clausola: v. 3 «un sonno pio; di', non godresti, o padre?», 6 «dice: son io; non mi ravvisi, o padre?», 9 «vedessi; or di', ne gioiresti, o padre?», 12 «più rei. Gioisci nell'angoscia, o padre», 15 «e il tuo bambino. Hai tre custodi, o padre», 18 «vive, e a tuo fianco e nel tuo seno, o padre», 21 «infaticato; e a te pur pensa, o padre», 24 «e pur distinta. È la sua voce, o padre»).

E pur c'è cui troppo suona
 lamentoso il verso **mio**,
 che, di me parlando a **Dio**,
 par che oblii gli altrui **dolor**'.

Se non che, la rima tronca /b_t/ collega solo le prime due unità, mentre la tronca della terza /e_t/ serve a collegare le tre strofe, coadiuvata in questo dalle due piane precedenti e dalla ripetizione dei tre rimanti (*mio*, *Dio*, *dolor*), sicché è l'intera sequenza finale /dde_t/ a fungere da connettore interstrofico. In sintesi: la costruzione modulare e il gioco complesso delle rime e dei rimanti permettono di tirare svariati fili di legatura sia dentro che tra le strofe (e altro si dirà al par. 5 circa l'articolazione ritmica delle tre parti). Ancora: l'ode dal titolo *Vita nuova* (101) è formata da due strofe composte di settenari /sasab_t : cdcd_tb_t/, la cui peculiarità consiste non solo nel fatto che il primo e il terzo verso nella prima emistrofa sono sdrucchioli (anarimi), nella seconda sono piani (rimati tra loro), ma soprattutto nel fatto che le due strofe geminate sono a loro volta agganciate tra loro da un'anafora iniziale (*Esci di te*). In tal modo, da un lato la rima tronca finale salda le due metà di ciascuna strofa, dall'altro l'anafora incatena le due coppie tra loro. In fondo, si tratta di una diversa applicazione del principio del collegamento multiplo o incrociato che abbiamo visto per l'es. precedente (rispetto a cui sarà casomai da notare che le ripetizioni lessicali si realizzano là in posizione finale, qui in posizione iniziale)²⁷. Infine veniamo a *Vocazione*, seconda lirica della raccolta. Si tratta di un'ode a strofe geminate di ottonari, che parte con lo schema /a₈babccde_t : ddfgghe_t/ . Qui – come si vede – l'accoppiamento è prodotto non solo dalla tronca finale /e_t/ ma anche dalla rima /d/ che da penultima della prima emistrofa diventa prima della seconda, con una ripresa che ricorda il meccanismo delle rime incatenate. L'aspetto singolare è che il dispositivo è replicato anche tra la penultima

²⁷ Un meccanismo simile, con diversi mezzi, si riscontra anche a 197, *Danza*: un'ode con due strofe geminate di ottonari, a base tetrastica e con schema /a₈bbc_t : addc_t/, nel quale però /a/ (-ENTI) si ripete uguale in entrambe le strofe. Anche qui si assiste dunque alla convivenza tra il principio tradizionale della geminazione tramite la rima tronca finale di emistrofa (/c_t/) e quello della rima che percorre per intero il componimento (/a/). Le due parti della prima strofa sono anche legate da anafora iniziale (*danzan*).

rima della seconda emistrofa (/h/), per sé irrelata nello schema geminato, e la rima /a/ della strofa successiva, sicché questa volta l'incatenamento si produce tra le strofe. Solo tra le prime due, però. Perché tra la II e le successive non si registrano agganci del genere, e in ciascuna la rima /d/ viene semplicemente ripresa al posto della /h/ (nella III mediante sdruc-ciola), rafforzando dunque il collegamento finale tra emistrofe (/de/) e dando luogo al nuovo schema /a₈babccde_t : fgfghhde_t/²⁸. In compenso, il legame interstrofico sembra qui garantito, in modo meno regolare ma abbastanza costante, da altre riprese rimiche, talvolta con iterazione di rimanti: così tra la prima emistrofa della I e la seconda emistrofa della II (*suona : perdona vs suona : dona, morrai : vedrai vs vivrai : guai*), e tra la seconda emistrofa della III e della IV (*mendico : amico*).

4. Il settore in cui la vena sperimentale di Tommaseo tocca il suo estremo è, come ci aspettiamo, quello dei polimetri; per i quali d'altronde è doveroso ricordare che – ancora una volta – un'attitudine simile si registra, piuttosto frequentemente, nella poesia di metà Ottocento (ad es. nelle ballate di Prati e Dall'Ongaro)²⁹. Nelle *Poesie* del '72 la mia tabella registra sei polimetri veri e propri, a cui vanno aggiunte le due cantate che, di fatto, obbediscono allo stesso principio compositivo, ovvero all'alternanza di metri differenti. Casomai, la presenza delle cantate

²⁸ Simili variazioni di formula in corso d'opera costituiscono, in effetti, un'altra modalità di lavorazione sui metri tradizionali che talvolta Tommaseo sperimenta. In pratica, lo schema del componimento a un certo punto cambia, in forme che tuttavia lasciano percepire la permanenza della matrice iniziale. Ad es., al n. 154 le tre quartine di endecasillabi si presentano nella prima a rime alterne, nelle altre due a rime incrociate. E al 131 abbiamo quattro terzine di diversa fattura: le prime tre sono di soli endecasillabi e con schema /ABA/, però soggetto a mutazione, perché B risulta irrelato nella prima strofa, in rima tra la seconda e la terza; l'ultima terzina invece presenta la compaginazione /PaA/, con verso centrale settenario. Si badi però che anche i versi centrali delle strofe precedenti si lasciano interpretare come una combinazione quinario+settenario con forte cesura centrale («chiesi, è cinqu'anni, || il luogo ove a quest'ossa», «torna piangendo; || e dice a me che accanto», «ch'erra tra 'l verde, || e de' lontani al pianto»). Sicché siamo di fronte a un caso in cui, comunque, le anomalie lasciano intravedere una loro singolare regolarità.

²⁹ Una prima descrizione del quadro complessivo in ELWERT, *Lo svolgimento della forma metrica*, pp. 122-24; ma si veda soprattutto GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, pp. 175-178 e *passim*.

la dice lunga sull'origine di queste forme: che, di nuovo, avrà a che fare con la poesia per musica e col melodramma, dove simili dispositivi sono la norma. E infatti talvolta anche gli altri polimetri sono organizzati in forma drammatica, con indicazione dei personaggi e distribuzione delle parti (cfr. i nn. 141 e 142), in alternativa a conformazioni di tipo narrativo (nn. 78 e 139) oppure lirico-meditativo (nn. 33 e 210)³⁰. Parlando in termini molto generali, diremo che questi polimetri da un lato traportano la tendenza alla variabilità metrica dal macrotesto all'interno del testo, o se si vuole dal piano paradigmatico a quello sintagmatico; dall'altro obbediscono tutti a un principio di polimetria regolata o debole, nel senso che, come è tipico della poesia ottocentesca, anche in Tommaseo si susseguono forme metriche sì diverse tra loro ma ciascuna in sé regolare, e invece non compaiono mai sequenze in cui lasse di differente misura si compongano di versi disomogenei e senza schemi ordinati di rime (per i quali – a quanto sembra – occorrerà attendere la fine del secolo)³¹. Con tutto ciò, la regolarità della polimetria non significa uniformità di trattamento, anzi permette di distinguere tre strategie diverse, che provo a descrivere di séguito.

Nelle due cantate, come da tradizione, sussiste un tessuto metrico dominante, rappresentato dal recitativo, su cui si innestano alcune arie in forma di canzonetta melica (5 al n. 67, 3 al n. 69). Uno spostamento parziale rispetto alla tradizione della cantata sei-settecentesca si potrà ravvisare nella scelta esclusiva dell'endecasillabo sciolto per il recitativo, in luogo della più comune compaginazione libera di endecasillabi e settenari³². A questa tipologia possiamo avvicinare il polimetro 139, *Una serva*, che ha un'impostazione narrativa e, coerentemente, usa come metro fondamentale l'ottava rima, intercalando però le due odi con l'aspetto di 'saffiche minori' a cui abbiamo accennato sopra, in funzione

³⁰ Si registri anche l'autodefinizione che Tommaseo offre del proprio polimetro 141, *Odio e amore*, nella didascalia che segue il titolo: un «intermezzo di dramma in versi». E il 142, *Montaperti*, che lo segue immediatamente nel macrotesto, sarà forse da attribuire alla medesima categoria.

³¹ Distinguo la polimetria debole da quella forte in A. SOLDANI, *La metrica e la 'voce' di Barbarani*, in *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, a cura di G. SANDRINI, Verona, Fiorini, 2008, pp. 403-29, alle pp. 419-20.

³² Ma anche questo era un tratto piuttosto comune, «quando il polimetro si staglia entro una tragedia» (GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, p. 177).

di inni cantati dai pellegrini in processione: laddove insomma il tessuto diegetico lascia il posto a un corallità di tipo, ancora, drammatico.

Nel solo polimetro 33, *Presente e avvenire*, le tre sezioni metriche sono separate anche tipograficamente e anzi distinte con una titolazione propria (*L'uomo, L'umanità, Il tempo*), così che la polimetria viene di fatto ridotta al rango di un componimento multiplo, formato di tre liriche autonome. Oltretutto, ciascuna di queste ha sì una propria misura versale (rispettivamente: ottonari, decasillabi, doppi senari) ma ripete lo schema rimico delle altre: /aab_çccb_ç/ (con la sola eccezione della strofa di attacco, che ha schema /abc_çabc_ç/), e ciò riduce ancora di più l'effetto di variazione tra una sezione e l'altra.

Nei restanti quattro polimetri (dunque nella quota maggioritaria) le sezioni metriche si infilano invece una dietro l'altra, senza stacchi tipografici o altre soluzioni di continuità che non siano i rientri dei versi o, per quelli di forma drammatica, l'indicazione dei locutori: ma senza che i turni di battuta così individuati coincidano necessariamente con le partizioni metriche, dato che queste in qualche caso attraversano più turni, in altri spezzano lo stesso turno. In tre dei testi colpisce in particolare la quantità davvero rilevante delle sezioni metriche giustapposte: 14 al n. 78 (*I sogni*), 25 al 141 (*Odio e amore*), 9 al 142 (*Montaperti*), oltre che la molteplicità delle soluzioni strofiche, sempre da riportare all'ambito della canzonetta (con qualche concessione ai distici di endecasillabi e settenari e poco altro); benché c'è da dire che nello stesso componimento un metro possa essere ripetuto più volte in forma identica o simile. Rilevante anche il fatto che ciascuna sezione sia composta, di norma, solo da una o due strofe: il che distanzia questi polimetri dalla tecnica prevalente nella ballata romantica, dove ciascun metro occupa porzioni ragguardevoli di testo e questo, nel suo complesso, risulta quindi composto per «contrapposizione di un numero circoscritto di strutture strofiche forti, nettamente profilate»³³. Mentre in Tommaseo il passaggio dall'una all'altra forma appare così repentino da suggerire un andamento a scatti, una ritmica – se mi si passa l'immagine – molto più 'nevrotizzata'.

Non andrei oltre con i dettagli descrittivi, se non per osservare da

³³ Così GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, p. 177. Per certi aspetti, dunque, i polimetri delle ballate romantiche sembrano più simili al solo di Tommaseo che ho rubricato nel secondo tipo.

presso un paio di casi di specie, che mostreranno come alla varietà metrica estrema si accompagni la ricerca di giochi combinatori e di omogeneità ritmica nella difformità mensurale. Sia dunque il pezzo intitolato *I sogni* (n. 78). Questo polimetro (della terza specie) presenta in successione varie serie metriche (14 in tutto) differenti tra loro sia per il numero dei versi impiegati in ciascun tipo strofico (si va da due a sei) sia per la loro misura: endecasillabi, decasillabi, novenari, settenari, senari e doppi senari, quinari e doppi quinari. L'apparente congerie è tuttavia governata da un principio generale di composizione, per cui ogni sezione risulta composta di due strofe di versi sdrucchioli chiuse da un verso tronco, la cui rima funge da collegamento tra la coppia. Quasi sempre le strofe accoppiate presentano la stessa formula sillabica (dunque sono, tecnicamente, geminate), con tre sole eccezioni (una in endecasillabi, sez. IV, le altre due in settenari, sezz. X-XI; a norma del repertorio di Zucco sono strofe composte). In qualche caso le strofe sono omometriche (tutti endecasillabi, ecc.), in altri no. E questi casi di eterometria sono pure interessanti per le soluzioni, di volta in volta diverse, che vengono sperimentate. Ad esempio, alla sez. VI ogni strofa è aperta da due senari e chiusa da un novenario, che del senario condivide il ritmo di 2^a5^a, proseguendolo nell'ictus di 8^a:

Perché quella foglia
 si leva dall'albero
 e languida cade al mio piè?
 Perché quella nuvola
 si tinse in vermiglio,
 e quella di perla si fé?

Oppure, alla sez. VIII, ciascuna strofa alterna nelle sue quattro posizioni settenari ed endecasillabi, creando dunque una struttura parallelistica (xyxy) che si sovrappone in modo sfasato alla sequenza dei tre sdrucchioli di apertura e del tronco finale (sSsA₇):

Né son già spenti o mutoli,
 né in terra ignota pellegrini od esuli,
 i pensier' che lo spirito
 mosse dall'alba del suo primo dì.

Tutti di sé lo investono,
 com'aria viva o di vapor' pestifera,
 quale e' la fea con l'alito:
 egli il suo fato a sé medesimo ordi.

Ancora, alla sez. XII, le due strofe allineano tre doppi quinari sdrucchioli in entrambi gli emistichi e un quinario tronco in chiusa:

Pure memorie degli anni vergini,
 gioje de' liberi, preghi degli umili,
 dolor magnanimi, nell'ore tacite
 venite a me.
 Oh sonno, oh memore oblio dell'anima,
 le care effigie di que' ch'esiglio
 o morte involami, al mio colloquio
 tornino in te.

con un gioco ritmico che quindi coinvolge anche le terminazioni in cesura obbligatoria, e che ritroviamo variato (alla sez. III) in una coppia di strofe di doppi senari, nelle quali si susseguono due versi con primo emistichio piano e secondo emistichio sdrucchiolo e un verso con primo sdrucchiolo e secondo tronco:

Un solo pensiero, rifratto nell'anima,
 è mille pensieri: la turba degl'idoli
 nel buio moltiplica, sfavilla e dispar.
 Antiche e recenti memorie si mescono;
 speranze e sgomenti, in sé si confondono,
 gorgogliano e rompono, com'onde del mar.

Colpisce, in definitiva, una sorta di doppia intenzione: da un lato la variazione eletta a principio e fatta come esplodere, mettendo accanto alle misure canoniche, e tra loro compatibili secondo tradizione, anche versi rari o eslege o comunque insofferenti della combinazione con gli altri; dall'altro una ferrea regolamentazione del diverso, che tocca sia la composizione interna di ciascuna coppia di strofe, sia la norma strutturale generale. Cosa che, in definitiva, permette al componimento di trovare

una sua complicata unitarietà di forma, soprattutto nell'alternanza, così avvertibile all'orecchio italiano, delle moltissime terminazioni sdrucchiole con le tronche situate in posizione strategica.

Secondo caso: *L'intero* (n. 210), che di tutti i polimetri di Tommaseo è quello più breve. La poesia è composta da tre sole strofe, non isomorfe: 1) 11 vv. di cui 10 settenari, chiusi da un endecasillabo, con i settenari a rima baciata fino al v. 8, seguiti da un settenario sdrucchiolo e da un settenario piano che rima con l'endecasillabo finale; 2) 11 vv. di cui 10 endecasillabi, chiusi da un ottonario, con schema di rime che ripete il precedente; 3) 6 ottonari con schema /a₈bcabc/. Interessante, qui, è soprattutto il meccanismo contrastivo tra la discontinuità metrica e la continuità rimica che si verifica nei punti di sutura tra le tre strofe: con la rima che tiene l'ultimo verso agganciato alla strofa che lo include, e la misura sillabica che lo proietta invece sulla successiva. Ritorna, mi pare, la tendenza a creare meccanismi-ponte che legano pur nella discontinuità indotta dalla polimetria.

5. Prima di concludere, passo rapidamente alla versificazione. Per la quale, dai dati che ho raccolto (e da quanto abbiamo appena osservato nei polimetri), mi pare che le direttrici su cui lavorare siano due: da un lato la varietà delle misure, dall'altro la combinazione tra le stesse. Della prima è presto detto: Tommaseo utilizza l'intera gamma delle misure praticabili entro una concezione tradizionale della versificazione: va dunque dal trisillabo al doppio senario. Certo, una simile escursione era legittimata, ancora, dalla prassi dell'ode settecentesca. Ma legittimata fino a un certo punto, almeno per quel che concerne le misure – diciamo – periferiche rispetto al canone principale del verso italiano. Alludo anzitutto al caso, molto celebre perché davvero eclatante, dell'impiego del novenario cosiddetto dattilico (ma che meglio si direbbe ad anfibrachi, con cadenza fissa su 2^a5^a8^a), che in *Mane, Thecel, Phares* (n. 32) Tommaseo infila in una serie omometrica. Ne riporto i primi 10 versi:

Briaco, si fe' Baldassar
 gli splendidi vasi portar,
 che al tempio di Giuda rapì
 quel re che poi, bestia, muggì.

E tutti negli aurei bicchier'
 i grandi si misero a ber,
 le mogli, le drude del Sir,
 e i muti lor dei benedir
 che l'uomo in metallo gettò,
 o in sasso od in legno tagliò.

Si tratta, come ha ottimamente spiegato Capovilla, della prima attestazione moderna del metro, già esecrato da Dante nel *De vulgari* e destinato, dopo una vita sotterranea e periferica tra Sei e Settecento, a una grande fortuna novecentesca, a partire dai novenari di *Myrica*³⁴. Nella lirica in questione, però, i novenari sono tutti tronchi e collegati in distici a rima baciata: imprimono dunque un ritmo incalzante che, insieme al tono sopra le righe, sembra piuttosto anticipare certe soluzioni di Palazzeschi. Questo del novenario resta, comunque, un esperimento isolato (benché lo si ritrovi in combinazione con il senario nel polimetro 78, di cui sopra al par. 4, e ancora da solo in una traduzione del salmo XCIV non compresa nelle *Poesie*)³⁵. Altri versi invece vengono utilizzati con maggiore continuità: ad esempio i decasillabi anapestici con profilo di 3^a6^a9^a, che vedo riprodotti in otto occasioni (di cui cinque mimetizzate nei polimetri e una giocata in combinazione con i senari: vd. *infra*). Il decasillabo non era una novità nella lirica settecentesca: lo conferma il

³⁴ Cfr. G. CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, in *Tradizione / traduzione / società. Saggi per Franco Fortini*, a cura di R. LUPERINI, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 75-88, alle pp. 76-78. Qui anche i riferimenti all'autocommento di Tommaseo contenuto in una lettera a Capponi del 1838 (anno successivo alla composizione del pezzo), dove si legge che «in Baldassarre il metro ha troppo del rossiniano: suona minaccia, com'io volevo che suonasse, ma la gravità del giudizio non si sente»; e la citazione di un passo dei *Colloqui con Manzoni* (1855) in cui l'autore rivendica la propria priorità rispetto all'esperimento dell'*Ognissanti* manzoniano (per il quale si cita il '47 come data *post quem*).

³⁵ La traduzione è registrata da CAPOVILLA, *Appunti sul novenario*, p. 77 e n. 7. Un esperimento ancora più isolato è quello degli esametri 'quantitativi' di *Voluttà e rimorso* (n. 138), che occupano una casella precisa nella storia della poesia 'barbara' tra Sette e Ottocento, ma che non considero qui proprio per la loro estraneità radicale alla metrica delle *Poesie*. Per una descrizione cfr. il repertorio di BERTI, *La metrica*, pp. 3-4. Qui un utile rinvio ai luoghi in cui Tommaseo discute del proprio tentativo esametico (nelle *Memorie poetiche*, nel trattato *Sul numero*, nel carteggio con Gino Capponi). Cfr. anche SOLDANI, *Tommaseo metricologo*, pp. 245-248.

repertorio di Zucco, che tuttavia documenta solo quattro occorrenze in tutto quel corpus ingentissimo. Piuttosto, gli antecedenti immediati andranno ricercati prima nella poesia per musica³⁶, quindi nella letteratura più vicina a Tommaseo: dalle odi e dai cori manzoniani (da cui il tipo prende il nome nella metricologia contemporanea) fino alla tradizione della ballata romantica (gli studi citano Berchet, Carrer, Prati, ecc.)³⁷. Ancora, è abbastanza frequente l'uso di versi doppi con cesura centrale obbligatoria, nelle specie a base quinaria e senaria. E anche in questo caso soccorre solo in parte la tradizione dell'ode settecentesca. Zucco per il doppio quinario registra tre sole occorrenze nei suoi spogli, contro le tre che conto nel solo Tommaseo (nn. 178, 191 e polim. 78); queste ultime, peraltro, sono tutte ascrivibili alla variante con primo emistichio sdrucchiolo, che il Settecento aveva introdotto, con Rolli, quale equivalente italiano dell'endecasillabo falecio: che sarà, ovviamente, un indizio sicuro della provenienza. Ne cito qualche verso da *I colori* (n. 178), in cui la terminazione proparossitana tocca anche il secondo emistichio dei versi dispari³⁸:

³⁶ Ne repertoria l'uso, fin dal Seicento, G. BUCCHI, *Alcune attestazioni del decasillabo anapestico nella poesia per musica del primo Seicento*, «Stilistica e metrica italiana», 6 (2006), pp. 255-261; e cfr. P.V. MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche* (1989), poi in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 27-74, a p. 31.

³⁷ Cfr. in specie GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, pp. 172-173; rispetto al cui quadro si dovrà dire però che Tommaseo utilizza sempre strofe che presentino una rima tronca finale, come nella tradizione melodrammatica, contro la tendenza della ballata romantica a compaginare i decasillabi in strofe piane (ad es. in terzine, come nei *Profughi di Parga* di Berchet). Fa parziale eccezione solo il n. 104, *Lo scrittore e l'umanità*, dove i decasillabi sono sì tutti piani, tuttavia si alternano regolarmente ai senari (cfr. *infra*).

³⁸ Il modello dell'endecasillabo falecio o 'rolliano' è descritto da BELTRAMI, *La metrica italiana*, pp. 202, 227-228, e MENICETTI, *Metrica italiana*, pp. 134-35, 390-91; per il suo uso nella ballata romantica cfr. GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, pp. 200-201. Del suo antecedente classico Tommaseo parla brevemente in *Sul numero*, p. 1057; per l'identificazione del doppio quinario con l'endecasillabo falecio, cfr. quanto accenna lo stesso Tommaseo nel brano sul doppio senario manzoniano citato *infra* alla n. 39. Uno dei tre ess. di Tommaseo cade, come si è visto sopra (par. 4), nel polimetro 78, sez. *Pure memorie degli anni vergini*, dove pure si sperimenta la variante con estensione della terminazione sdrucchiola al secondo emistichio, questa volta in tutte e tre le occorrenze di ciascuna strofa (poi chiusa da un quinario tronco). Del resto, una volta fissato il modello, già Rolli ne variava la conformazione giocando sulle terminazioni degli emistichi (cfr. ancora BELTRAMI, *La metrica italiana*, p. 228).

Minuta gocciola d'acqua finissima
 nutre invisibili abitatori:
 così nel candido raggio s'annidano,
 famiglia unanime, tutti i colori.

Zucco non segnala invece alcun doppio senario nel suo catalogo: del resto, notoriamente, la sua fortuna è ottocentesca, con Manzoni, Berchet e le ballate romantiche; da cui Tommaseo recupera il tipo con emistichi a ritmo fisso di 2^a5^a (a due anfibrachi), che modella anche i suoi senari semplici³⁹. Ne ritrovo in tutto sei casi (due dei quali nei polimetri). L'esempio è tratto da *Le memorie de' popoli* (n. 35):

Disperse nel buio de' secoli antichi,
 memorie, di vita novella ferventi,

³⁹ Per l'origine ottocentesca del verso cfr. MENICHETTI, *Metrica italiana*, p. 135, BELTRAMI, *La metrica italiana*, p. 203, GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, pp. 173-175. Quest'ultimo (p. 175, n. 23) riporta un brano della recensione di Tommaseo agli *Inni di Giuseppe Borghi* (1829), in cui si sostiene come i dodecasillabi manzoniani discendano dall'accoppiamento dei senari di ascendenza melodrammatica: «L'unico metro del Manzoni ch'abbia del *Rossiniano*, se così può dirsi, è il Senario doppio del coro dell'*Adelchi* al terz'atto. Ma di Senarii nella nostra poesia ne avevamo anche troppi; e il Manzoni, raddoppiandoli, fece quel ch'altri già operò sul Quinario, che raddoppiato venne a formare il così detto endecasillabo [*scil. falecio*], eguale nel numero delle sillabe, ma non nelle poggiate all'antico. Dove, in luogo di biasimare l'innovazione, converrebbe piuttosto render lode al Manzoni che di quel verso sdruciolevole e ciarliero, trasse col raddoppiarlo, un metro pien di forza e di vita». Questa interpretazione del verso quale doppio senario piuttosto che quale dodecasillabo è del resto confermata dalle realizzazioni che ne fa il Tommaseo poeta, dato che in quasi tutti i testi implicati compare qualche verso con incontro vocalico e dialefe obbligatoria in cesura dopo la sesta sede. Cfr. questi ess. tratti da *Le memorie de' popoli* (n. 35): «immemori fummo: || e sonno ci vinse», «riman quasi morto || in mezzo al cammino, / inciampo a chi passa, || o riso, o pietà. // Ma i sonni son rotti, || e par che ritorni / al petto il volere, || il raggio alla mente. / Di bianco si tinge || il ciel d'oriente». Nella III sezione del polimetro *Presente e avvenire* (n. 33), intitolata *Il tempo* e tutta in doppi senari, trovo pure un es. di primo emistichio sdruciolevole con dialefe in cesura: «le antiche trapassano || in forme novelle». La matrice manzoniana dei senari doppi di Tommaseo è denunciata anche dalla loro prevalente compaginazione in strofe che ripetono il modello /A_{6,6}AB₆CCB₆/ introdotto nel coro dell'atto III dell'*Adelchi* (sulla cui fortuna ottocentesca rimando ancora a GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, p. 193); cfr. il n. 168 e la citata sez. III del polimetro 33, nonché la sez. *Un solo pensiero, rifratto nell'anima* del polimetro 78, dove lo schema è variato introducendo terminazioni sdruciolevole al posto delle piane: /S_{6,6}SA₆SSA₆/.

venite volando, gioiose o dolenti,
dall'alto de' monti, da' piani del mar. (vv. 1-4).

Quanto alle combinazioni tra misure diverse, non considero qui quelle più ovvie: endecasillabo e settenario nelle loro varie disposizioni, e poi endecasillabo e quinario, settenario e quinario, ottonario e quadrisillabo, ecc. ecc.: tutte soluzioni abitualmente frequentate nella lirica sette-ottocentesca (e le prime – si sa – presenti già dalla fase antica della poesia italiana). Anche dopo la scrematatura, tuttavia, resta parecchio da registrare. In particolare, segnalo la tendenza del senario a compaginarsi con versi che ne ripetano la struttura ad anfibrachi: dunque con i novenari di 2^a5^a8^a, come accennavamo sopra per il polimetro 78 (par. 4), ma anche con i trisillabi (nell'ode 51) e ovviamente con i doppi senari (nella saffica 34, già analizzata al par. 3). Pochi casi, come si vede, ma che anticipano analoghe tendenze di fine secolo, in primis pascoliane, quindi palazzeschiane: a confermare come le sperimentazioni di medio Ottocento abbiano storicamente contato nello sviluppo di una sensibilità metrica moderna, mediante l'ampliamento del repertorio classico e il trattamento modulare dei suoi versi. In questa direzione, la prova più convincente viene dalla singolare morfologia strofica di *Lo scrittore e l'umanità* (n. 104), che compagina i soliti senari ad anfibrachi di 2^a5^a con decasillabi 'manzoniani' di 3^a6^a9^a, alternandoli in quartine in conformità allo schema rimico /A₁₀b₆A₁₀b₆/'. Ne riporto la prima strofa:

O Luigi per l'alte vedette,
ne' seni del vero,
non assai trasvolò né ristette
l'intenso pensiero.

Si produce così una giustapposizione di versi tra loro eterogenei non solo per misura (parisillaba e imparisillaba) ma anche per profilo accentativo. Ciascun distico decasillabo+senario, se letto di séguito, produce tuttavia una continuità ritmica sostanziale, perché dopo la 9^a tonica del decasillabo e prima della 2^a tonica del senario si accampano due posizioni atone, come è proprio sia del ritmo anapestico del decasillabo, sia del ritmo ad anfibrachi del senario. Ossia si realizza una perfetta continuità della catena ritmica tra i due versi, nel segno della sequenza

modulare che prevede una tonica ogni due atone: - - + - - + - - + - / - - + - - + - . Esattamente, di nuovo, quanto farà Pascoli sia in *Myrica* che nei *Canti di Castelvecchio*, alternando decasillabi e novenari⁴⁰.

A conferma della sensibilità ritmica di Tommaseo, porto infine alcuni casi in cui l'articolazione strofica è prodotta non dalla compaginazione di misure difformi ma dall'alternanza di profili ritmici differenti entro serie ometriche. Prendiamo ad es. *Non si rinchiudere in sé* (n. 100), un'ode in ottonari di cui abbiamo già osservato l'organizzazione in strofe tripartite (al par. 3). Bene: sul piano prosodico, la sua particolarità è che nelle due prime unità substrofiche Tommaseo utilizza il raro ottonario dattilico di 1^a4^a7^a («Squallido manto di nubi»), pur con frequenti slittamenti da 1^a a 2^a («dal cor non fiacco le mie»); mentre nell'unità conclusiva utilizza i normali ottonari trocaici di (1^a)3^a5^a7^a («par che oblii gli altrui dolor'»), e con questo cambio di passo accompagna lo scarto che si verifica a livello rimico. Ancora più singolare è che simili opposizioni regolate tra i profili ritmici interessino anche l'endecasillabo, il verso italiano nel quale la varietà prosodica è per sé istituzionale. Eppure Tommaseo talvolta ne usa il tipo dal ritmo più pronunciato, quello di 4^a e 7^a, per collocarlo strategicamente in posizioni strofiche fisse. Così ad es. in *Apparizione* (n. 21), una poesia composta di tre distici di endecasillabi, di cui il secondo è sempre tronco e sempre di 1^a4^a7^a, con passo uniformemente dattilico; ecco il testo⁴¹:

⁴⁰ Cfr. MENGALDO, *Un'introduzione a «Myrica»*, p. 102; e ID., *Ancora sui novenari di Castelvecchio* (1990), poi in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, pp. 91-116, alle pp. 97-98. Che del resto la sperimentazione ritmica di Tommaseo anticipi per molti aspetti quella di Pascoli è confermato dalla considerazione in cui quest'ultimo teneva la metrica del primo: cfr. M. CASTOLDI, «Io non credo che Matelda cessi di danzare!». *Materiali per una lezione sulla metrica pascoliana*, «Paragone/Letteratura», LI (2000), pp. 61-98, a p. 74.

⁴¹ Un caso del tutto analogo in *Espiazione* (n. 75), a distici accoppiati di endecasillabi, di schema /AB_i : AB_i/, con /B_i/ sempre tronco e sempre di 4^a7^a, e con /A/ che spesso presenta un picco centrale di 6^a7^a (e in un paio di casi anche 4^a7^a). Invece in *L'ideale* (n. 74) la cadenza di 4^a7^a caratterizza entrambi i versi di tutti i distici baciati («La giovin donna ch'i' amo d'amore, / m'ama con tutte le forze del core»), come accade anche nel *Coro di Volterrani* del polimetro 142, *Montaperti*. Per la fortuna, notoriamente piuttosto scarsa (proprio a causa della sua eccessiva fissità ritmica), di questo endecasillabo, cosiddetto 'dattilico', cfr. il saggio classico di U. PIROTTI, *L'endecasillabo dattilico e altri studi di letteratura italiana*, Bologna, Patron, 1979.

Poco era a mezzanotte. Il sol novello
 ratto gigante dal mar si levò:

Non ebbe aurora; e orribilmente bello,
 l'aria e la terra di fiamma innondò:

Poi, come in acqua fa spranga rovente,
 Lungo-stridente nel mar si tuffò.

6. Proviamo adesso a tirare le fila di quanto detto fin qui, anzitutto chiedendoci a che cosa porti, in definitiva, la moltiplicazione degli schemi, l'inesausta attività di variazione e combinazione, che abbiamo osservato nelle poesie di Tommaseo ai diversi livelli dell'organizzazione metrica. La risposta non è semplice, naturalmente, perché la variabilità stessa non consente sempre di intuire delle intenzioni univoche nelle differenti operazioni formali. Diciamo allora che il Tommaseo teorico, quello che scrive *Sul numero*, probabilmente si sarebbe appellato al principio della libertà espressiva (la «legge del senso»), che secondo lui guiderebbe la ricerca metrica e la farebbe aderire all'impulso ritmico primigenio, al di là delle costrizioni e dei canoni imposti dalle tradizioni metriche storicamente realizzate⁴². Dal nostro punto vista, possiamo azzardare che, al fondo di tutto, ciò comporti un certo effetto di soggettivazione degli istituti metrici. Nel senso che i metri, ossia la componente per sé data e oggettiva della forma poetica, sono di volta in volta rideterminati dalle scelte manipolatorie del soggetto, pur restando all'interno dei parametri costruttivi tradizionali, nei quali – ancora a norma di *Sul numero* – si sarebbe depositata la matrice naturale del ritmo⁴³. Si assiste insomma all'attivismo metrico di un io

⁴² Per questi aspetti mi permetto di rimandare al mio *Tommaseo metricologo, passim*.

⁴³ Cfr. ad es. *Sul numero*, p. 1059: «le tradizioni [...] dell'arte passano di generazione in generazione, per la mano sovente di uomini mediocri, che le fraintendono e le pervertono ancora, ma giungono ad anime degne che conosciuto il valore dell'antica eredità ne prendono cura per rassettarla e ampliarla»; e p. 1121: «la varietà [...] non è da cercarsi con cura travagliosa; giacché la natura stessa, sì ricca, ama però certe forme e si compiace più in quelle: né i fiori, per belli che sieno, son più fitti del verde. E qui pure il vero sia norma: idee simili dipingansi con suoni simili, ma non uguali: ché nelle cose non è mai tanta

creatore, di un io-Dio che crea o quantomeno riplasma i suoi oggetti. Però attenzione: perché questo soggetto che si dissemina nei suoi metri, poi anche si mimetizza nella loro oggettività di istituti, adattando la propria voce alla loro intonazione convenzionale. Lo si vede nella sintassi, di cui qui non mi sono occupato per mancanza di spazio, ma nella quale si avverte sempre un adeguamento sostanziale di Tommaseo alla 'grammatica' che ne regolava il trattamento nei diversi generi: dunque una maggiore tendenza a inversioni e *enjambements* negli sciolti, una certa semplicità organizzativa nelle canzonette, una isocronia metrico-sintattica piuttosto costante nei versi più ritmici (decasillabi, doppi senari, ecc.): come era, appunto, dettato dalle convenzioni stilistiche consolidate. E non sarà un caso che proprio l'eccessiva libertà sintattica fosse il maggior difetto che Tommaseo imputava a un altro sperimentatore metrico come Giusti (e che questi, d'altra parte, la difendesse come una prerogativa irrinunciabile per dare nerbo al discorso poetico)⁴⁴.

Il problema, in estrema sintesi, si pone dunque in questi termini: l'io di Tommaseo ha bisogno di esprimersi in oggetti metrici sempre diversi, creati a propria misura, *proprio perché* vuole evitare o limitare per quanto possibile la dialettica tra forme oggettive e movimenti soggettivi del discorso, e intende piuttosto che la sua voce si cali dentro quelle forme senza resistenze, senza attriti, guadagnandone a sua volta in oggettività. Certo, ci si domanda quanto vi sia di contraddittorio in una posizione del genere: come del resto contraddittoria appare, nel Tommaseo teorico, la pretesa di conciliare la presenza di modelli ritmici naturali e assoluti, addirittura metastorici, con lo spirito di creatività metrica concessa al singolo poeta. Sta di fatto, comunque, che di qui discende il tono assertivo, oggettivo appunto, che contradd-

uguaglianza». Anche GIOVANNETTI, *Nordiche superstizioni*, da un lato rileva che «i metri della ballata [...] tendono alla massima complicazione degli schemi, alla loro plasmabilità pressoché illimitata, alla definizione di virtuosissimi e manierismi fortemente *soggettivizzati*» (p. 186, mio il cors.), dall'altro osserva che «molte innovazioni della metrica ballattistica (e in genere romantica) sono [...] iperboli formali la cui dismisura non rimette in discussione la struttura profonda del testo, né provoca alcun vero turbamento nel lettore, e anzi rischia talvolta di passare inosservata, perché agisce sullo sfondo entropico delle molte variazioni intorno a un numero limitato di motivi metrici» (p. 198).

⁴⁴ Cfr. CAPOVILLA, *Per un'analisi dell'esperienza metrica del Giusti*, p. 68.

distingue tanta poesia di Tommaseo: una poesia segnata da una voce che domina la scena testuale come dall'alto, quasi appartenesse a un'istanza enunciativa esterna. Di qui, d'altra parte, anche la frequente dissimulazione (o mascheramento) dell'io poetico nelle voci di altri personaggi, in una sorta di teatralizzazione (monologica o dialogica) che se pure riflette un'inclinazione melodrammatica d'epoca, tuttavia è anch'essa un segnale dell'intenzione di contenere o reprimere la componente soggettiva del discorso lirico: perché qui l'istanza enunciativa diventa plurima e la sua responsabilità è devoluta alla voce altrui⁴⁵. In ogni caso, sembrano tutte strategie che il soggetto attiva per reagire alla percezione di perdita di baricentro del canone, ovvero al senso di smarrimento rispetto alla propria collocazione storica, incarnata formalmente dalla tradizione.

⁴⁵ Oltre ai casi già passati in rassegna, si vedano alcune poesie dette in voce d'altri, ad es. i nn. 126 e 127, intitolati rispettivamente *Augurio d'una figliuola a sua madre* e *Parole d'un giovane nella morte di donna attempata*, oppure i nn. 92 e 93, *La notte. Canto di giovanette* e *Canto per fanciulli*, entrambi con intonazione corale.

APPENDICE

Tav. 1. *Tipologia generale delle forme metriche*

Ciascun componimento è indicato con il numero con cui compare nell'*Indice del volume* in *Poesie 1872* (pp. 539-542). Nella tavola mancano i seguenti numeri presenti nell'*Indice*: 158 (una prosa), 212 (titolazione generale dei due componimenti successivi), 215 (lettera di premessa al 216), 217 e 218 (altre due prose). Nella sezione *strofe* (tetrastiche, pentastiche ecc.) ho catalogato i soli casi non riconducibili a generi metrici codificati: dunque non vi compariranno ad es. le strofe pentastiche ecc. di ode. Le forme metriche che compaiono all'interno di polimetri e cantate (molte odi, un sonetto, ecc.) non figurano nella tavola, perché la varietà metrica del contenitore sembra prevalere sulla tipologia degli oggetti metrici in esso contenuti. Per la morfologia di queste ultime odi si rimanda alle Tavole 2 e 3.

Genere metrico	Versi utilizzati	Numero d'ordine dei componimenti	Quantità dei componimenti	
Ballata antica	endecasillabi	6	1	3
	endecasillabi e settenari	59	1	
	settenari	114	1	
Cantata	endecasillabi sciolti e arie di vv. brevi	67, 69	2	
Canzone antica	endecasillabi e settenari	38, 70, 108, 166	4	
Distici	endecasillabi	9, 21, 74, 75	4	8
	novenari	32	1	
	settenari	40, 41	2	
	quinari doppi = end. faleci	191	1	
Esametri		138	1	
Lasse di endecasillabi e settenari	endecasillabi e settenari	16, 120	2	
Lasse di quinari	quinari	160	1	
Madrigale antico	endecasillabi	5	1	
Madrigale cinquecentesco	endecasillabi e settenari	45	1	

Ode-canzonetta	settenari	1, 29, 36, 37, 42, 48, 57, 58, 60, 61, 79, 81, 94, 95, 101, 107, 116, 118, 123, 124, 144, 147, 152, 153, 157, 169, 170, 177, 181, 182, 193	31	81
	ottonari	2, 3, 14, 27, 30, 44, 56, 62, 80, 82, 88, 92, 93, 96, 100, 106, 111, 113, 119, 125, 143, 145, 155, 185, 197, 205, 207	27	
	senari	4, 8, 164	3	
	decasillabi	13, 20	2	
	quinari doppi = end. faleci	178	1	
	senari doppi	26, 35, 168	3	
	settenari e endecasillabi	47, 63, 77, 117, 134, 180, 196, 213, 214, 216	10	
	senari e trisillabi	51	1	
	settenari e quinari	71	1	
	decasillabi e senari	104	1	
quinari, settenari ed endecasillabi	195	1		
Ode ritornellata	ottonari	110	1	
Ottave (anche isolate)	endecasillabi	83, 85, 86, 87, 89, 91, 99, 137, 140, 156, 165, 167, 171, 172, 175, 176, 183, 184, 187, 188, 198, 200 (anomala), 202, 203, 204, 206, 208, 209, 211	29	
Ottave siciliane	endecasillabi	132	1	
Polimetro		33, 78, 139, 141, 142, 210	6	
Saffica	4 endecasillabi e un settenario	22, 23, 24, 49, 128, 133, 189	7	14
	4 endecasillabi e un quinario	28, 31, 90, 127, 151, 194	6	
	4 senari doppi e un senario	34	1	
Sciolti	endecasillabi	10, 12, 15, 19, 54, 55, 64, 98, 103, 105, 109, 135, 136, 163, 179, 190	16	

Sonetto	endecasillabi	17, 18, 25, 43, 46, 72, 76, 121, 150, 161 (un sonetto anche nella cantata 69)	10	
Sonetto ritornellato	endecasillabi	39	1	
Sonettino	ottonari	84	1	
Strofe tetrastiche	endecasillabi	97, 148, 149, 154, 173, 192, 201	7	8
	endecasillabi e settenari	112	1	
Strofe pentastiche	endecasillabi	159	1	3
	endecasillabi e settenari	102	1	
	endecasillabi e quinari	130	1	
Strofe esastiche	endecasillabi	53, 65, 66, 162, 199	5	6
	endecasillabi e settenari	126	1	
Strofe eptastiche	endecasillabi e settenari	129	1	
Strofe ottastiche	endecasillabi	186	1	
Terzine	incatenate in endecasillabi	52, 73	2	11
	anomale in endecasillabi	11, 50, 68, 115, 122, 131, 146, 174	8	
	anomale in ottonari	7	1	
TOTALE DEI COMPONENTI			213	

Tav. 2. *Morfologia della strofa nelle odi*

Il modello descrittivo seguito è quello definito da R. ZUCCO, *Istituti metrici del Settecento. Lode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001 (a pp. 11-13 la spiegazione della «rappresentazione alfabetico-numerica degli schemi», alle pp. 123-124 i criteri di «ordinamento degli schemi»; un riassunto nella prima nota del presente contributo). Le odi inserite nei polimetri e nelle cantate sono registrate in questa tabella solo se constano di almeno due strofe e, nel caso, sono indicate con il numero della poesia che le contiene preceduto rispettivamente da *P* o da *C* e seguito dal verso incipitario (ad es. “C67 *L'ore correvano*” indicherà la prima ode della cantata n. 67). Gli schemi monostrofici entro polimetri e cantate sono registrati nella *Tavola 3*.

STROFE GEMINATE**Strofe distiche**SA_t : SA_t= P78 *E mi sian guida, e di lontan m'additino* (nessun es. in Zucco).**Strofe tristiche**a₃bc_t : abc_t= C67 *Poiché si frale* (simile al tipo 1.3 di Zucco, p. 129).a₃s₇b₇ : a₃s₇b₇= C67 *D'amor non anco* (simile a Zucco 1.4.2 di p. 130).s₅a₇b₇ : s₅a₇b₇= C67 *L'ore correvano* (simile a Zucco 1.6.2./1.6.3 di p. 131).s₅ab_t : sab_t= C67 *In questo esilio* (simile a Zucco 1.6.2. di p. 131).ssa_t : ssa_t= P78 *Come giacea quel popolo* (Zucco 1.2.3 di p. 129).s₆s₆a_{9t} : s₆s₆a_{9t}= P78 *Perché quella foglia* (in Zucco 1.2.3 di p. 129 solo ess. con settenari).s₆sa_t : s₆sa_t= P78 *E i sogni son premio* (in Zucco 1.2.3 di p. 129 solo ess. con settenari).S₆₊₆SA_t : SSA_t= P78 *Un solo pensiero, rifratto nell'anima* (in Zucco 1.2.3 di p. 129 solo ess. con settenari; variazione della manzoniana /A₆₊₆AB_tCCB_t/).**Strofe tetrastiche**a₃ab_tc₃ : d₃db_tc₃= P139 *Alto levai* (con /b/ piana dopo la prima coppia; nessun es. in Zucco).a₈bac_t : dbdc_t

= 145 (Zucco 2.5.3 di p. 139).

a₈bbc_t : addc_t

= 197 (simile a Zucco 2.1.6 di p. 134).

A₁₀BBC_t : ADDC_t= P78 *Come gioja di prole gemella* (cfr. il tipo 2.1 di Zucco, p. 133).a₃bcd_t : abcd_t= C67 *Quivi ci aspetta* (nessun es. in Zucco).a₃bsb

= 1 (nessun es. in Zucco).

paab_t

= 107, 144 (Zucco 2.3.3/b di p. 136; è una variante dell'anacreontica vittorelliana).

p₃aab_t : pccb_t

= 80, 119, 125 (a 119 la geminazione interessa gruppi di tre strofe; molti ess. in Zucco 2.3.7/a, p. 137; altra variante dell'anacreontica vittorelliana).

p₃aa_tb_t

= 92, 93 (Zucco 2.3.7/b di p. 137).

P₆₊₆AAB_t : PCCB_t= 35 (/B_t/ lega prima due emistrofe, poi tre; lo schema rientra nel tipo 2.3 di Zucco, pp. 135 ss., dove però non compare mai con doppi senari).saab_t : sccb_t= C67 *Povero fior, quant'impeto* (Zucco 2.4.3/a di p. 138).saab_t= 124 (simile a Zucco 2.4.3/b, p. 138; nella 2^a strofa il verso anarimo è piano).SSSA_t : SSSA_t= P78 *Come al letto di madre inferma e povera* (il

	tipo 2.8 di Zucco, p. 140, dà ess. con settenari e quinari).
$sssa_t : sssa_t$	= 29, P78 <i>Ogni respir di zefiro</i> (Zucco 2.8.1 di p. 140; in 29 /a _t / unisce gruppi da 2 a 4 emistroke).
$sssA_t : sssA_t$	= P78 <i>Dal fior dei di che furono</i> (il tipo 2.8 di Zucco, p. 140, dà ess. con settenari e quinari).
$sSsA_t : sSsA_t$	= P78 <i>Né son già spenti o mutoli</i> (il tipo 2.8 di Zucco, p. 140, dà ess. con settenari e quinari).
$S_{5,5}SSa_{5t} : S_{5,5}SSa_{5t}$	= P78 <i>Pure memorie degli anni vergini</i> (il tipo 2.8 di Zucco, p. 140, dà ess. con settenari e quinari).

Strofe pentastiche

$a_8abb_c_t$	= 14 (simile a Zucco 3.7.3 di p. 148).
$a_8abc_t : dedec_t$	= 30, 56, 111 (Zucco 3.1.7 di p. 145; a 30 nella prima strofa d=b, e=a; a 111 la geminazione con /c _t / interessa gruppi di 2, 3 o 6 strofe).
$a_8b_tacb_t : de_tdce_t$	= 62 (collegamento mediante rima piana non finale; non presente in Zucco).
$a_8b_tcab_t : de_tcdce_t$	= 106 (il collegamento è dato dalla piana /c/ in 3 ^a sede; nessun es. in Zucco).
abccb	= 94 (ma nella terza e ultima str. /a/ cambia; nessun es. in Zucco).
$saasb_t : scsbc_t$	= 147 (nessun es. in Zucco).
$s_8ab_tsb_t : sac_tsc_t$	= 44 (il collegamento è garantito dalla piana /a/; nessun es. in Zucco).
$sasab_t : scscb_t$	= 48, C69 <i>Serba, o pensier mio vedovo</i> (Zucco 3.4.3 di p. 147).

Strofe esastiche

$A_{10}BABCD_t : EFEFCD_t$	= 13 (ma /C/ irrelato nella seconda coppia; di una terza coppia è presente solo un verso mutilo; in Zucco 4.4.2 di p. 153 lo schema-base è realizzato con settenari).
$abbabc_t : deedec_t$	= 42 (/c _t / unisce gruppi da 3 a 5 emistroke; nessun es. in Zucco).
$pabbac_t : pdeedc_t$	= 57 (nessun es. in Zucco).
$sasasb_t : scscsb_t$	= C67 <i>Tu piaga immedicabile</i> (Zucco 4.3.2 di p. 152; è il metro del <i>Cinque maggio</i> , ben diffuso nelle ballate romantiche, su cui Giovannetti, pp. 191-192).
$sasasb_t$	= 81 (variante di Zucco 4.3.2, p. 152).

Strofe eptastiche

$a_8babccd_t : efefggd_t$	= 185 (simile a Zucco 5.1.1 di p. 157).
$a_6babccd_t : efefggd_t$	= 4 (simile a Zucco 5.1.1 di p. 157).
$sasasab_t : scscsb_t$	= 152 (nessun es. in Zucco).

Strofe ottastichea₈babccde_t : fgfghhde_t= 2 (nella III strofa /d/ è realizzato da uno sdrucchiolo anarimo; le due prime emistrofe presentano schema /a₈babccde_t : ddfgghe_t/; nessun es. in Zucco).ababccsd_t : efefgggsd_t

= 95 (nessun es. in Zucco).

Strofe di 12 versip₈aab_t , pccb_t , pdde_t= 100 (con /dde_t/ che collega le tre stoffe dell'ode; nessun es. in Zucco).**STROFE COMPOSTE****Strofe tetrastiche**a₈abc_t : bddc_t

= 82 (nessun es. in Zucco).

a₈pa_t : p₈cb_t

= 96 (cfr. Zucco 2.5.3 di p. 168, che però non presenta la ripetizione di rime e parole rima).

p₈aab_t : ccpb_t

= 143 (simile a Zucco 2.2.2 di p. 167).

p₈abc_t : baac_t

= 164 (nessun es. in Zucco).

Strofe pentastiche/sasab_t : cdcd_t/

= 101 (nessun es. in Zucco).

Strofe anisoversalia₈bbac_t : addc_t

= 3 (nessun es. in Zucco).

a₈bsabc_t : desdesec_t= C67 *Del primo amore* (simile a Zucco 9.1.1 di p. 182 per la prima emistrofa).sasab_t : ccb_t

= 37 (simile a Zucco 8.2.4 di p. 181, che ha un verso in più nella seconda emistrofa).

sasassb_t : ccb_t

= 61 (non presente in Zucco).

SSSA_t : SA_t= P78 *Ma la legge, o Signor, che dalle tenebre* (nessun es. in Zucco).sssa_t : sa_t= P78 *Quante, o Signore, aleggiano* (nessun es. in Zucco).sssa_t : ssssa_t= P78 *Ma in che ti vanti, o misero* (nessun es. in Zucco).**STROFE INDIVISE****Strofe tetrastiche**a₈ab_t= C69 *Come pioggia in primavera* (nessun es. in Zucco).

abab

= 79 (Zucco 2.1.7 di p. 199).

aBaB

= P141 *E agli empì in fronte scritto*, P142 *Figliuoli miei, qual suono* (nessun es. in Zucco, ma cfr. 2.1.5 e 2.1.9 di pp. 198-199).abab₅

= 71 (in Zucco 2.1.12, p. 200, il quinario è in prima sede).

a_8bab	= 205, P141 <i>Mio nemico! – E perché sei</i> (Zucco 2.1.14 di p. 200).
a_8btab_t	= 155 (Zucco 2.1.15/a di p. 201).
a_8btab_t	= 27 (Zucco 2.1.15/b di p. 201).
a_8bab_4	= P139 <i>Nel pensar che i figli vostri</i> (nessun es. in Zucco).
$A_{10}b_6A_{10}b_6$	= 104 (variazione del classico schema di endecasillabi e settenari alternanti, attestato in Zucco 2.1.3 di p. 198).
$A_{6+6}B_tAB_t$	= 26 (il tipo 2.1 di Zucco, pp. 197 ss., non registra casi con doppi senari).
sasa	= 123, 157, 169, 170 (Zucco 2.5.4/a di p. 204; è la quartina savioliana).
sasA	= 196 (Zucco 2.5.3 di p. 204).
sAsA	= 117 (Zucco 2.5.2 di p. 204).
$s_7a_3s_7a_5$	= P141 <i>Deb! non volere appendere</i> (nessun es. in Zucco; nella seconda strofa la sdrucchiola è sostituita da una rima piana).
$s_5a_3s_7A_{11}$	= 195 (da cfr. con Zucco 2.5.3 di p. 204).
$S_{5s+5s}A_{5s+5s}S_{5s+5s}A_{5s+5s}$	= 178 (nessun es. in Zucco).
ssss	= 177 (nessun es. in Zucco).

Strofe pentastiche

a_6bbpa_3	= 51 (nessun es. in Zucco).
-------------	-----------------------------

Strofe esastiche

$A_{10}ABC_tBC_t$	= 20 (simile a Zucco 4.5.5 di p. 232 per la successione delle rime).
$a_8ab_tccb_t$	= P33 <i>Troppo libero è lo sguardo</i> (nessun es. in Zucco; prima strofa a schema $a_8bc_tabc_t$).
$A_{10}AB_tCCB_t$	= P33 <i>Questo lento languor cha m'atterra</i> (nessun es. in Zucco).
$A_{6+6}AB_tCCB_t$	= P33 <i>Di cielo, di luce, di spirito e d'onda</i> (nessun es. in Zucco; corrisponde alla strofa del coro dell'atto III dell' <i>Adelchi</i> : $!A_{6+6}AB_tCCB_t!$, su cui Giovannetti, p. 193).
$A_{6+6}AB_tCCB_t$	= 168 (nessun es. in Zucco; variazione dello schema manzoniano precedente, con replicazione della rima tronca nelle due strofe).
aabssb	= 193 (nessun es. in Zucco).
ababbA	= 180 (nessun es. in Zucco).
ababcc	= 181 (Zucco 4.1.9 di p. 224).
abacbc	= 118 (nessun es. in Zucco).
AbAssb _t	= 134 (nessun es. in Zucco).
$a_8bbc_tac_t$	= 113 (nessun es. in Zucco).
sasabb	= 116 (Zucco 4.4.3 di p. 231).
ssassa	= 36 (nessun es. in Zucco).

Strofe eptastiche

ababbcc	= 60 (variante di Zucco 5.1.2, p. 236).
a ₈ bcca bb	= 88 (nessun es. in Zucco).
PAaPP Bb	= 77 (nessun es. in Zucco).
sasaabB	= 213, 214 (nessun es. in Zucco).
sasabsb	= 58 (Zucco 5.3.1 di p. 237).
sasabB	= 47 (con /bB/ che collegano le sole prime due strofe; Zucco 5.4.9 di p. 238).

Strofe ottastiche

AbAb CdCd	= 63 (da cfr. con Zucco 6.1.9 di p. 242 per gli elementi ritornellistici).
sasasabb	= 182 (nessun es. in Zucco).
s ₈ ssaab _t sb _t	= 207 (nessun es. in Zucco).

STROFE A SUCCESSIONE IRREGOLARE (ANISOSTROFISMO)

8	= variazione nel numero dei versi e negli schemi di rime.
153	= /abcabc defdef/ nelle prime due strofe, /ghil : ghil/ nelle seconde due.
216	= schema di partenza AbaB, ma con frequente passaggio alle rime incrociate e a diversa combinazione delle due misure versali.

Tav. 3. Schemi monostrofici nei polimetri

Si registrano qui gli schemi monostrofici che compaiono in cantate e polimetri. Il metodo di identificazione è quello descritto per la Tavola 2.

Strofa tetrastica

a ₅ abb	= P141 <i>Stanca è la terra</i> (cfr. il tipo 2.3 di Zucco, p. 203, mai realizzato con quinari).
a ₈ abb	= P141 <i>La bestemmia dei morenti</i> (simile a Zucco 2.3.2 di p. 203).
abab	= P141 <i>Èsci, infelice e bella</i> , P141 <i>L'uom duro i nostri lai</i> (Zucco 2.1.7 di p. 199).
a ₈ bab	= P141 <i>Questo suol di sangue intriso</i> (Zucco 2.1.14 di p. 200).
a ₈ b _t ab _t	= P142 <i>Forti lancie e a vincer dotte</i> (Zucco 2.1.15/a di p. 201).
a ₆ bab	= P141 <i>Dell'odio son figli</i> (nessun es. con senari in Zucco).
sasa	= P141 <i>Qual d'amorosa vergine</i> , P141 <i>Or dove sono i rapidi</i> (Zucco 2.5.4/a di p. 204; è la quartina savioliana).

- s_5asa = P141 *Tale ai due miseri* (Zucco 2.5.6 di p. 206).
- Strofa pentastica**
- $A_{10}ABBT$ = P141 *Dio de' forti, chi son gl'insensati* (cfr. prima emistr. di Zucco 3.7.3, p. 148).
- s_5assa = P141 *Pietà de' miseri* (nessun es. in Zucco).
- Strofa esastica**
- a_3babpt = P141 *Misera, a Dio* (cfr. prima emistr. di Zucco 4.4.2, p. 153).
- a_8babpt = P141 *Fuggirai de' molli affetti* (cfr. prima emistr. di Zucco 4.4.2, p. 153).
- $a_8bac_tbc_t$ = P142 *D'un concerto di lamenti* (nessun es. in Zucco).
- $A_{10}B_tACCB_t$ = P141 *Qui nel lume de' cerchi superni* (nessun es. in Zucco).
- a_8bbapt = P141 *Degli oppressi il pio consiglio* (nessun es. in Zucco).
- a_6bcba = P141 *Rosseggian di sangue* (nessun es. in Zucco).
- $atbapt$ = P142 *O donne fiorentine* (nessun es. in Zucco).
- Strofa eptastica**
- a_8abccb_t = P142 *Quando, o padre, all'Apparita* (nessun es. in Zucco).
- $ababcct$ = P141 *L'elmo dislaccia, e scingi* (cfr. prima emistr. di Zucco 5.1.1, p. 157).
- $a_8bacbct$ = P141 *Qui con noi fermò suo nido* (nessun es. in Zucco).
- $a_6bbac_t(d)c_t$ = P141 *Il mostro gigante* (nessun es. in Zucco).
- a_8bcabc = P210 *Gli accoglie un sol concetto* (in Zucco 4.5.1 di p. 232 uno schema analogo in endecasillabi).
- Strofa ottastica**
- $a_{8t}b_t a_t b_t a_t b_t c_t c_t$ = P142 *Maledetto il traditor* (in Zucco 6.20.4 di p. 249 lo schema ha solo ottonari piani).
- $A_{10}BABCCPT$ = P141 *Al nemico che scampa al mio brando* (nessun es. in Zucco).
- Strofa decastica**
- $a_8bac_tbc_t pddc_t$ = P142 *Questa terra, intanto, sgombra* (nessun es. in Zucco).
- $p_8abccddbat$ = P141 *Non basta il silenzio* (nessun es. in Zucco).
- Strofa endecastica**
- $abcba_cde_tade_t$ = P142 *Di te, Fiorenza, stanco* (nessun es. in Zucco).

